

# SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2018 • március

LI. évfolyam, 3. szám, megjelenik havonta  
HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,  
Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea  
(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).  
Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:  
Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.  
Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

## TAO ÉS MARKETING

- 2 Demokratikus gondolat vagy össznépi hozamvadászat?  
*Kerekasztal-beszélgetés: a taóról Kovács Bálint kérdezte Gáspár Mátét, Lőrinczy Györgyöt, Nemcsák Károlyt és Szabó Györgyöt*
- 4 Szabó István: Taóval vagy anélkül?
- 6 Hogy tetszik önnek ez a rendszer?  
*Körkérdés a taóról*
- 13 Hamvay Péter: Színházmarketing
- 15 Bálint Orsolya: Reális és vágyott énképek  
*Marketinghatások és -trükkök a magyar táncművészetben*

## KRITIKA

- 17 Török Ákos: A reménytelenség színháza  
*A kaukázusi krétakör és az „Ahogytetszik” Miskolcon*
- 19 Pethő Tibor: Tudatkarnevál  
*Két Fekete Ádám-rendezésről*
- 21 Fischer Botond: A csodák ideje  
*Tony Kushner: Angyalok Amerikában – Kolozsvári Állami Magyar Színház*
- 23 Papp Tímea: Szelíden baljós árnyak  
*A képzelt beteg és a Csárdáskirálynő a Kecskeméti Katona József Színházban*
- 25 Kricsfalusi Beatrix: Évadkezdés Háromszéken  
*Sepsiszentgyörgyi miniévad*

## INTERJÚ

- 28 Szeretem megadni magam  
*Boros Kinga interjúja Berekméri Katalinnal*

## ÚJRAÉLŐ

- 31 Albert Mária: Nem elég egyszer ölni  
*Julius Caesar – Kolozsvári Állami Magyar Színház*
- 34 Fáy Miklós: Hülyén halnak meg  
*Hamlet – Örkény Színház*

## TÁNCFILM

- 36 Szűcs Réka: Képek koreográfiája  
*A kortárs táncfilm nagy európai műhelyei, fókuszban Thierry De Mey filmrendezői munkásságával*
- 40 Fuchs Lívia: Ahol a magánélet sem tabu  
*Táncosnőportrék filmen*
- 42 Albert Dorottya: Tágítani a kereteket  
*A magyar táncfilmkészítés, illetve -forgalmazás tapasztalatairól*

## NÁNAY ISTVÁN KÖSZÖNTÉSE

- 45 *Angelus Iván beszélgetése Nánay Istvánnal és Fodor Tamással*

A címlapon Anne Teresa De Keersmaeker Fase című koreográfiája Thierry De Mey rendezésében. Fotó: Herman Sorgeloos

IMEDIA

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.

OBSERVER

# DEMOKRATIKUS GONDOLAT VAGY ÖSSZNÉPI HOZAMVADÁSZAT?

*Beszélgetés a taóról*

Hogyan befolyásolja, egyáltalán befolyásolja-e a tao a színházak művészi arculatát? Kommerszebb lesz a színház ettől a támogatási formától? Erről beszélgetett GÁSPÁR MÁTÉVAL, a Krétakör egykori ügyvezetőjével, aki a színházi törvény létrehozásában is közreműködött, LŐRINCZY GYÖRGGYEL, az Operettszínház igazgatójával, a Nemzeti Kulturális Alap alelnökével, NEMCSÁK KÁROLLYAL, a József Attila Színház igazgatójával és SZABÓ GYÖRGGYEL, a Trafó művészeti vezetőjével KOVÁCS BÁLINT.

– A 2008-ban létrejött színházi törvény lehetőséget nyújt arra, hogy a cégek a színházaknak is felajánlhassák a társasági adójuk egy részét. Mi volt a kezdeményezés eredeti célja?

**Gáspár Máté:** Az akkori bizonytalan és alulfinanszírozott helyzetben a törvény előkészítésében résztvevő gazdasági igazgatók számára az volt a fő kérdés, hogyan lehetne plusz pénzt hozni a rendszerbe – az egész törvénykezési folyamatnak is ez volt az egyik motorja. Azt a gondolatot, hogy a teljesítményhez és a bevételhez kössék a színházak támogatását, haladónak és előremutatónak gondolták, noha akkoriban még szinte senki nem értette, mi is az a tao.

**Nemcsák Károly:** A történet szerintem azzal kezdődik, hogy egy komoly összeget elvontak a kultúrából: azt a hiányt kellett valahogyan pótolni.

**Szabó György:** Amikor először hallottam a tao ötletéről, megdöbbenett az elképzelés. Amikor csak lehetett, próbáltam mindenkit lebeszélni róla, mert úgy gondoltam, meg fogja változtatni a művészetben a közhangulatot, és a szórakoztatás felé fogja elvinni a színházakat. Azoktól a nagy színházaktól pedig, amelyek ezzel komoly bevételt tudnak realizálni, ezt a támogatást majd más formában visszaveszik. De egyedül voltam a véleményemmel, sőt azt mondták, ha nem lesz egyetértés, és nem jön be a rendszerbe a pénz, amire mindenki várt, az ellenzők lesznek a bűnbakok.

– Csaknem tíz évvel később mennyire tartják pozitívnak vagy negatívnak a tao hatásait?

**Sz. Gy.:** Az történt, amire számítottam. Sőt, egy kicsit még rosszabb lett a helyzet.

**Lőrinczy György:** A tao nagyon jó kitaláció. Abszolút demokratikus gondolat az adófizetők pénzének visszaforgatásával kapcsolatban, hogy a színház a megvásárolt jegyek után kapjon támogatást. Így ha valamelyik színháznak van közön-

sége, az a színház akár el is tarthatja magát. Azt sem lehet elhallgatni, hogy a tao nemcsak szórakoztató, zenés színházakat tart életben – bár én egyáltalán nem értek egyet azzal, hogy ami vicces vagy kommersz, rögtön igénytelen is lenne –, hanem olyan értékes kezdeményezéseket is, mint a Rózsavölgyi Szalon, az Orlai Produkciós Iroda vagy a Fesztiválzenekar.

A rendszer alapvetően jó, de a róla szóló vitáktól mindig félt a szakma, mert ha esetleg megszüntetnék a taót, az sokakat nehéz helyzetbe hozna. Mindenesetre két kulcskérdésbe nem állt bele senki: a lehívható tao összegének összhangban kéne lennie az állami támogatással, és komolyabb ellenőrzésre lenne szükség. A Színházművészeti Bizottság többször is javasolta, hogy állítsunk fel egy háromfős teamet, amely ügyelne a szabályozásra, és akár azt is megállapíthatná, ha valaki elveszti a jogot a tao-támogatásra, mert bár pénzügyi ellenőrzés zajlik, szakmai alapú nem. Felmerülhetne az is, hogy ha a szakma megtisztul, az állam számára ezzel megspórolt összeg egy részét visszafordítsák a kultúrafinanszírozásba, bár ennek közgazdaságtanilag lennének nehézségei.

**N. K.:** A rendszerbe nagyon sok idegen elem került be, amit a törvényalkotónak nem lett volna szabad engedni, és ami mégis kaput nyitott a visszaélésekre. Nevetséges és felháborító, hogy koncertek szervezői taót tudjanak befogadni azzal, hogy egy szimfonikus zenekart tesznek egy celeb mögé. Sok olyan ember került be a rendszerbe, akinek nincs jogosultsága arra, hogy ezt a szakmát művelje, mégis több százmillió forint támogatást vesz fel akár egy vacsoracsata vagy egy borkóstoló után, vagy kilencvenezer forintos tiszteletjegyeket osztogat a haknikra. És mindezt dilettánsok ellenőrzik. Az a baj, hogy ez a rendszer sokakat odáig juttatott, hogy hiába látják a tao előnyeit, mégis azt mondják: le kell rombolni, mert olyan bűnt követett el a színház ellen, ami tönkreteszi

a szakmánk több részét. Tönkreteszi a műszaki kollégáinkat, a háttérszemélyzet munkáját, a kőszínház működését: nincsenek díszítők, hangosítók, világosítók, mert inkább elmennek nagy pénzért haknizni az említett produkciókba. A taónak akkor van értelme és létjogosultsága, ha el lehet indítani egy drasztikus tisztulási folyamatot.

Mindemellett bizonyos színházak elestek állami támogatástól, és olyan légüres térbe kerültek, amelyben a tao nélkül már nem tudnának működni. És ne felejtjük el azt sem, hogy a színházak költségvetésében fontos tétel lett a tao – nálunk a teljes összeg negyede –, ami hiába bizonytalan tényező, már az év elején szerepeltetni kell a költségvetési tervben. Pedig bármilyen változás történhet egy év alatt, ami ezt befolyásolhatja, és amitől mínuszba csúszhat a költségvetés.

**L. Gy.:** Ha a tao megszűnne, és a kultúra, a művészet teljes egészében államilag finanszírozottá válna, az olyan lenne, mintha visszafelé haladnánk, vissza a szocializmusba. Nem lehet, hogy a „magán”, az „üzleti” szitokszavak legyenek; a tao, ha jól működik, szabadságot, függetlenséget ad. Fontos hozzátenni, hogy akik nagy összegeket vesznek ki a taóból, azok nem veszik el a függetlenektől azt a pénzt: nem arról van szó, hogy ez az összeg mindenképp a kultúrára lenne szánva.

**G. M.:** Habár a rendszer felülről korlátlanok tűnik, az EU-s jóváhagyás az eredetileg reálisan kalkulált keretösszegekre vonatkozott. Nem is értem, miként számol el az állam a kezdeményezésre rátelepült parazita körrel, amely ugyan tényleg nem a színházaktól veszi el a pénzt, „csak” a konstrukció hitelét ássa alá, és adóforintokat térít el.

**N. K.:** De milyen alapon kerülnek be a külföldi előadások jegybevételei ebbe a rendszerbe? A külföldi vendégszínházok jelentik a bünszervezetek melegágyát.

**L. Gy.:** Ezt határozottan kikérem magamnak. Az alapkérdés csak az, tisztességesen működik-e egy színház, vagy sem. Az indok egyébként az, hogy az Európai Unióban minden, az adózással összefüggő törvénynek EU-kompatibilisnek kell lennie: ha az Operettszínház a magyar néző után taót kap, akkor taót kell kapnia a müncheni néző után is. Vannak függet-

len társulatok, Mundruczó Kornéléktól a Recirquelig, amelyek azért tudnak turnézni és külföldön magyar kulturális értékeket felmutatni, mert élnek ezzel a lehetőséggel, ahogy ebben a konstrukcióban az Operettszínháznak is lehetősége van a magyar kultúrát megismertetni az olasz közönséggel, mert a jegybevételre alapuló szerződéssel az olaszok már megengedhetik maguknak az előadások meghívását, míg más konstrukcióban erre nem lenne lehetőségük.

– *Mennyire érezhető a tao hatása a színházak művészi arculatán? Ugyanezeket a hasábokon írtuk meg, hogy állítólag Zsótér Sándornak többször mondták már azt: „Taós előadást csinálj, Sanyi!” Valóban a kommersz, a könnyű befogadhatóság felé viszi el a jegyeladáson alapuló támogatás a színházat?*

**L. Gy.:** Én a tao miatt tudom megengedni magamnak, hogy kísérletezzünk az Átriumban, az átépített Moulin Rouge-ban vagy a Raktárban. Vannak olyan előadásaink, amelyek feladata az, hogy termeljék a pénzt; de ha az ember szakmailag tisztességesen végzi a dolgát, akkor ebből a bevételből olyan előadásokat is létrehoz, mint a *Nők az idegösszeomlás szélén*, vagy Karafiáth Orsolya és Bella Máté közös produkciója, vagy a *Kreatív kapcsolatok* Székely Krisztával. A nagyszínpadon is színvonalasnak kell lenni, de a kérdés az, hogy az így szerzett pénz becsületesen használod-e fel.

**Sz. Gy.:** Hogy hogyan gondolkodik egy színházvezető, azt az is meghatározza, milyen támogatásra számíthat. Jelenleg van egy direkt állami támogatás, van a jegybevétel és van az indirekt állami támogatás, amit taónak hívunk, és amit a piacon keresztül lehet megszerezni. Ha valaki megtervez egy évadot, mindig azzal kell számolnia, milyen arányban számíthat erre a három bevételi forrásra. És ha a jegybevétel nem jön be annyira, mint tervezte, azt a tao is bünteti: azt szoktam mondani, dupla öröm vagy dupla fájdalom. Ettől az igazgató elkezd kompromisszumokban gondolkodni. Akinek magas az állami támogatása, bátrabban tud kísérletezni, de ha alacsony, akkor erre kevés a lehetőség. A Jurányi vagy a MU Színház sokkal több rizikós produkciót tudna vállalni nagyobb támogatással, és ezzel jobban tudná támogatni a szakmát is. Ami



Gáspár Máté. Fotó: Gálos Mihály Samu



Lőrinczy György. Fotó: Budapesti Operettszínház

SZABÓ ISTVÁN

## TAÓVAL VAGY ANÉLKÜL?

Az előadó-művészeti szervezeteket a társas vállalkozások 2009 óta támogathatják társasági adójukból. (A látványsportok támogatására a kormányzat 2011-től teremtett törvényi feltételeket.) A tao-támogatásból az az önálló jogi személyiségű színház, balett- vagy táncegyüttes, szimfonikus zenekar, énekar, kamara-szimfonikus zenekar, kamarazenekar részesülhet, amelyet az Előadó-művészeti Iroda nyilvántartásba vett, és amelynek alaptevékenységként a színház-, tánc- vagy zene-művészet lett megnevezve. A támogatás maximális mértékét az adott szervezet jegybevételeinek 80%-ában határozták meg. A tao-támogatás – mivel az állam a befolyó adó egy részét engedi át – közpénz, elszámolása, ellenőrzése kezdettől fogva ennek megfelelően történt. Az ügymenet szabályozása, jogi környezete évről évre változott, de változtatásokra sohasem a taónak a művészeti ágakra gyakorolt hatása miatt került sor. Erre vonatkozó színházszakmai elemzések nem készültek, vagy ha igen, akkor nem kerültek nyilvánosságra. A tao-támogatás megszerzéséhez kapcsolódó korrupció és a lehetőséggel való visszaélés nagyobb részben a jogi szabályozás hiányosságaira vezethető vissza, a jogszabályok megváltoztatása egészében nem kezelte a felmerült problémákat. Ugyanakkor amennyiben bűncselekmény történt volna, az „csak” a közt károsította, nem az egyes színházakat, zenekarokat hozta hátrányos helyzetbe. A lehetséges támogatási keret olyan nagy, hogy annak megszerzéséért nem versenyeznek egymással a színházak. A tapasztalat szerint a támogatók ezzel a lehetőséggel élve le is mondanak minden más mecénási szerepről.

A színházi szakma kezdettől ellentmondásosan ítélte meg ennek a finanszírozási módnak a megjelenését. A többség elsősorban azt látta, hogy az alulfinanszírozott színházak további támogatáshoz jutnak ezáltal, és ez a dotáció stabilan tervezhető. Az a körülmény, hogy a szabályozás egységesen kezelt minden színházat, természetesen anomáliákat szült, a feszültség főként a szórakoztató nagyszínházak és a kis művészszínházak vonatkozásában fogalmazódott meg. Jogi eszközökkel lehetett volna ezen változtatni, de az Előadó-művészeti Törvény 2011-es átszabása ezt a kérdést is negligálta.

Az elmúlt évek konkrét tapasztalatai alapján kimondható, hogy hosszú távon a színházak műsorára is kihat a tao-támogatás. Mivel az állami költségvetésben a színházi keret lényegében változatlan, az önkormányzatok egy része pedig saját fenntartói hozzájárulását csökkentette, így egyetlen olyan forrás maradt, amelyhez egyértelműen megfogalmazható érdek köthető. Ez pedig a jegybevétel, amelynek folytonos növelése a támogatási keret növekedését eredményezi. A közönség igényeinek jobban megfelelő műsorra való törekvést általában nem a minőség javulása követi. A hatás bizonyos jelei már mutatkoznak, de a tendencia kimutatására alapos statisztikai/pénzügyi/művészi elemzésre lenne szükség. (A Magyar Színház Társaság 2016 elején TAO-munkacsoport létrehozását jelentette be, amelynek egyik célja „mindenki számára megnyugtató, kijátszhatatlan szabályrendszer” megalkotása. A Társaság a tao lelkes hívének mutatkozott akkor, a javaslat viszont máig nem készült el.)

A színházszakmai közéletben amúgy igen kevés megnyilatkozást találunk a tao-rendszer általános hatásáról. A legpregnansabb tagadás álláspontját – már a törvény megszületésekor – Vidnyánszky Attila fogalmazta meg, 2014-ben is ő volt az, aki az MMA veszprémi konferenciáján a törvény radikális átalakítását javasolta „az óriási anomáliák és aránytalanságok” miatt. Véleménye, úgy tűnik, máig sem változott. 2015-ben a *Magyar Idők*-ben a taót „a szakma rákos daganataként” aposztrofálta, annak azonban nincs nyoma, hogy álláspontja a kulturális kormányzatot cselekvésre készítette volna.

A tao megítélését illetően megengedőbb álláspontot képviselt Lőrinczy György, a Budapesti Operettszínház Főigazgatója, jelenleg a Nemzeti Kulturális Alap alelnöke. Ő is elítélte a visszaéléseket, és javítani kívánta a szabályozást. A saját színházának juttatott tao-támogatást jogosnak érezte, bár mint a *Revizor* kritikai portálon nyilatkozta: „nekünk is baromi nehéz feltölteni az 1,2 milliárdos TAO-keretet”. Erről ő 2015-ben beszélt, aztán a következő két évben leginkább csend övezte a témát. Kivétel volt a már idézett Vidnyánszky-interjú, amelyben a Nemzeti Színház igazgatója még azt is hozzátette, hogy a tao nélkül „bedőlné a magyar színházi élet”. Ebben valószínűleg mindenki egyetért vele. (Azzal talán kevésbé, ahogy az alternatív színházakat és a joghézagot kihasználó ügyeskedőket az interjúban összemosta.)

2016-ban az Európai Unió hozzájárult a támogatási forma Magyarországi fennmaradásához. Viszonylag friss hír a sporttao 2023-ig való kiterjesztése, ez pedig vélhetően védelmet biztosít az előadó-művészeti tao fennmaradásához is.

Itt tartunk most.

viszont pozitív a taóban: a kisebb kezdeményezések vidéken életképesebbekké váltak, mert nagyobb a bevételük a taón keresztül. Amit száz néző néz, az most már száznál több jegy árával tud számolni.

De összességében annyira kezd meghatározóvá válni az üzleties gondolkodás, hogy a művészi kísérletezés aránya csökkenőben van az egészhez képest. Így a pályakezdők azt látják, az egyik irányban szűkülnek a lehetőségek, a másikban viszont bővülnek, ráadásul a média átalakulása miatt a másik területről egyre kevesebb szó van. Mi ösztönözné őket, hogy mégis abba az irányba menjenek el? Pedig a színházi életben nagyon fontos, hogy legyenek újdonságok, amelyek aztán hatással vannak az egész szcénára, és fel is frissítik azt. Talán differenciálni kéne: egy réteg kikerülhetne a tao alól, akár az önkormányzatok nagyobb szerepvállalása révén, míg azok a színházak, amelyek inkább a kitaposottabb utat választják, részesülhetnének belőle.

**N. K.:** Érdemes lenne megvizsgálni, hol változott robbanásszerűen a közsínházaknak adott tao mértéke. Én úgy látom, ilyen robbanásszerű változás egyik budapesti vagy vidéki színháznál sem fordult elő, és ez válasz arra a kérdésre, mennyire kezdtek elmenni a színházak a könnyedebb darabok felé, mennyire változtatták meg a létező művészi koncepciójukat csak azért, hogy 10-20 millió forinttal több bevételük legyen. Ez felelőtlen lett volna. Mi évek óta körülbelül százezer nézőt tudunk felmutatni; a tao-bevételünk lényegében nem változott, legfeljebb 5-10 millió forintnyi mozgás volt, és úgy gondolom, a legtöbb színház esetében is így van ez. A rendszer és az ellenőrzés hibája inkább abban van, hogy különféle szervezetek, amelyeket nem is neveznék színházaknak, az egyik évben 20, a következőben már 400 millió forintnyi tao-támogatást vettek fel: lehetetlen, hogy az ilyen szintű változásokat ne lehetne kiszűrni. Az ilyen anomáliákkal tönkretesszük a rendszert.



Nemcsák Károly. Fotó: Bende Tamás



Szabó György. Fotó: Nagy Gergő

**G. M.:** Ha robbanásszerű növekedésről nem is lehet beszélni, a színházak jegyárai a tao bevezetése óta a KSH szerint a duplájára nőttek, ami mögött feltételezhető a tao-maximalizálási szándék is, hiszen aki kétszer annyiért tudja eladni ugyanazt a helyet, az kétszer annyi taót is nyer. Ez pedig a nézőkön csapódik le, akiknek a színházra fordítható jövedelmük nem feltétlen nőtt ugyanilyen mértékben. Mégis öntudatlan részvényesei lettek az össznépi hozamvadászatnak, hiszen taózni ma Magyarországon a legjobb befektetés. Ha valaki betesz egy forintot, legkésőbb 12 hónap múlva kivethet 1,8-at. Ilyen hozamot semmi más nem hoz, ráadásul állami garanciával.

– *Más a helyzet vidéken?*

**L. Gy.:** Azoknak a vidéki városoknak a színházigazgatói, amelyekben arénák is vannak, sokszor panaszkodnak arra, hogy az arénaprodukciónak érezhetően húzzák el a közönséget előlük, mert sok olyan család van, amelyeknek anyagi okból választaniuk kell a szuperprodukciónak és a színház között.

**N. K.:** De ha valaki létre tud hozni egy produkciót egy sportcsarnokban, annak miért kell tao-támogatást kapnia? Sokszor ezeket az előadásokat már az előző előadás taójából származó tőkéből hozzák létre, mint egy piramisjátékban.

**L. Gy.:** Ez szakmai-etikai kérdés. Ha valaki lop egy közértben, attól még nem kell bezárni a boltot.

**Sz. Gy.:** Az ilyen előadásoknak a taót tekintve is elszívó hatásuk van. A probléma akkor fog jelentkezni, amikor már nehéz lesz összeszedni a cégektől a taót, és a hatást megérik azok a színházak, amelyek pedig számolnak ezzel a bevétellel.

**L. Gy.:** Ez már ebben az évben megtörtént.

**Sz. Gy.:** A másik probléma, hogy a vállalkozói színház elkezd felnyomni a gázsikat, ami aztán visszazáll a színházak fejére.

**N. K.:** Ez is megtörtént már.

**Sz. Gy.:** Így pedig a függetlenek egyre inkább bemennek a kőszínházakba, ahol többet tudnak nekik fizetni, a táncosok inkább külföldre vagy szintén kőszínházba mennek, míg vé-

gül nem lesz, aki kövesse őket. De feltennék én is egy kérdést: vajon mi az, aminek már magát kellene eltartania a piacról, és nem kellene tao-támogatást is igénybe vennie?

**L. Gy.:** A kulturális finanszírozásban szerintem nem az a kérdés, hogy valamire 2 vagy 10 milliót költesz-e, hanem hogy milyen színvonalú produkciót hozol létre az adott összegből.

**Sz. Gy.:** De lehet, hogy van különbség a között, amiért 4 000 forintot tudsz elkérni, és a között, amiért 16 000-et. Szerintem gond, ha egy piacképes előadás ugyanannyi állami támogatást kaphat, mint az, amelyik nem piacképes. A közpénznek szerintem nem ez a feladata, hanem az, hogy helyzetbe hozzon nem piacképes produkciókat is. Ezért mondtam, hogy vagy differenciált támogatásra lenne szükség, vagy ha mindenki ugyanannyi taót kaphat, akkor az összeget kéne megemelni.

– *Ha csakis az elméletet nézzük, teoretikusan egyetértenek azzal, hogy jó, ha a művészetben is megjelenik a teljesítmény-alapú – jelen esetben a nézőszámra alapuló – támogatás?*

**Sz. Gy.:** Én határozottan nem értek egyet. Talán a tömegeknek szóló népszínházakban lehetne jó ez a rendszer. Látható, hogy a kísérletező terület jelenlegi közvetlen támogatása túl alacsony ahhoz, hogy a szükséges bátorságot fel tudják mutatni a taóval szemben. És 20-30 év távlatában ez hiányozni fog, sőt, van, aki azt mondja, már most érzékeli ezt a kőszínházakban.

**L. Gy.:** Én nem tudok egyértelmű igennel vagy nemmel felelni. A színházat azért hozzuk létre, hogy emberek nézzék. Fáj a szívem, ha létrejönnek olyan független produkciók, amelyek aztán nem tudnak kifutni: kevesebb előadást sokkal több embernek kéne megmutatni. Természetesen nem a teljesítmény minden, de azért ez is egy fontos mérőszám. És hogy mondjak egy provokatívát: szerintem Pintér Béla más játszóhelyen, magasabb jegyárakkal meg tudna élni a taóból. Ha így lenne, átadhatná a helyét az utána érkezőknek, és az ő működési pályázatára szánt összeget megkaphatná egy még progresszívebb alkotó vagy társulat.

# HOGY TETSZIK ÖNNEK EZ A RENDSZER?

## Körkérdés a taóról

Az alábbiakban arra kerestük a választ, hogy az egyes színházak – a nagy teátrumok, budapestiek és vidékiek, nagy táncegyüttesek, művészsínházak, kis független társulatok és játszóhelyek, illetve magánszínházak – hogyan látják a taót, milyen változás történt az ő színházukban a tao megjelenése óta, mire volt a tao hatással. Mit változtatnának a rendszeren, mennyire tartják a mostanit igazságosnak, kellene-e differenciálni. A különbségek markánsak, ám a véleménybeli eltérések mégsem feltétlenül az adott színház profiljától függenek.<sup>1</sup>

A kérdéseket több tucat színháznak küldtük el, ők a válaszolók:

- Artus Kortárs Művészeti Stúdió, Goda Gábor művészeti vezető
- Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ), dr. Rihay-Kovács Zita, társelnök
- Jurányi Közösségi Produkciós Inkubátorház, Rozgonyi-Kulcsár Viktória intézményvezető, ügyvezető elnök
- Katona József Színház, Máté Gábor ügyvezető igazgató, Dely Katalin gazdasági igazgató, Mattyasovszky Bence adminisztratív igazgató
- Madách Színház, Szirtes Tamás igazgató
- MU Színház, Erős Balázs egyesületi elnök, művészeti vezető
- Nemzeti Színház, Vidnyánszky Attila igazgató
- Orlai Produkció, Orlai Tibor producer
- Örkény István Színház, Mácsai Pál igazgató
- Pécsi Balett, Uhrik Dóra ügyvezető igazgató és Vincze Balázs művészeti vezető
- Radnóti Miklós Színház, dr. Komáromi György gazdasági igazgató
- Szegedi Nemzeti Színház, Gyüdi Sándor főigazgató
- Thália Színház, Kálomista Gábor igazgató
- Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, Szikora János igazgató

## 1. Mi a véleménye általánosságban a tao intézményéről?

**Artus:** Alapvetően nagyon jó elgondolás, hogy az üzleti szektor saját maga is támogathatja a kultúrát. Talán nem csak a jegybevétel mértékének kéne a támogatási összeg alapjául szolgálni.

**FESZ:** A társaságiadó-kedvezményre jogosító támogatást a köznyelv egyszerűen taóként ismeri, ami tulajdonképpen az adónem elnevezésének a rövidítése.

Jó dolog, hogy az előadó-művészeti szervezetek finanszírozásának van egy olyan lába, amely (elvileg) nem a mindenkori politikai döntéshozóktól, a költségvetési pozícióktól függ, hanem a szerzett saját bevételtől. Ez persze azokat a független társulatokat is bevételszerzésre, illetve kifejezetten jegybevételszerzésre sarkallja, amelyeknek működési modellje középpontjában egyébként nem a nézőszám és a jegybevétel, hanem a sajátos alkotói koncepció, művészi látásmód, formanyelv, társadalmi felelősségvállalás áll.

**Jurányi:** Alapvetően ellentmondásos érzések és gondolatok vannak bennem ezzel kapcsolatban. Részben örülök, hogy lett és van ez a lehetőség, és ilyen módon hozzá lehet jutni támogatáshoz a forprofit szférától (még ha ez igazából hozzánk kvázi az államkasszából kerül is...), hiszen éppen abban az évben indult el Magyarországon ez a lehetőség az előadó-művészet terén, amikor a szponzoráció és a mecénatúra már igencsak haldoklott, és egyáltalán nem lehetett ilyen úton támogatókat találni kulturális ügyekhez.

Ugyanakkor ezzel a támogatási rendszerrel nagyon sok „gyerekbetegség”, vagy inkább szarvashiba is együtt járt, gondolok itt arra, hogy erre hivatkozva csökkentek állami és fenntartói támogatások bizonyos intézmények tekintetében, illetve hogy sok visszaélés is történt, nemcsak a támogatottak, hanem akár a támogatók körében is. Sajnos ha valami jó, akkor jó magyar szokás szerint sikerül elrontanunk, telhetetlenséggel, mértéktelenséggel.

**Katona:** A TAO intézményéről általánosságban jó véleménnyel vagyunk. Az eredeti törvényhozói szándék arra irányult, hogy az előadó-művészeti szervezetek forrásait bővítsék. Ezzel is biztosítva azt, hogy a jegyvásárlóknak ne piaci áron kelljen hozzájutniuk ehhez a kulturális termékhez. Miután azonban a TAO megjelenése másnapján cégek húztak hasznot abból, hogy a TAO 10%-át visszakérték, sőt a későbbiekben hallani lehetett, hogy egyes színházak csak azért jöttek létre, hogy nyereszkedjenek, és nagyobb-nál nagyobb összegeket lenyúljanak, egyértelmű, hogy az egész rendszer átgondolásra szorul.

**Madách:** Mivel a tao-támogatott előadó-művészeti szervezetek a jegyárbevételük 80%-áig fogadhatnak be tao-támogatást, azt teljesítményalapú állami támogatásnak tekintjük. A tao mértékének meghatározása során csak az játszik szerepet, hogy a közönség saját adózott jövedelméből mennyit fordított az adott előadó-művészeti szervezet előadásaira. Pontosan ennek arányában juthat állami támogatáshoz a színház. A tao-támogatás nem függ attól, hogy a produkciók létrehozására mennyit fordított a művészeti szervezet, mint ahogy semmilyen zsűri szubjektív véleménye sem tudja növelni vagy csökkenteni azt, csak az számít, hogy a közönség milyen mértékben ismeri el az előadó-művészeti szervezet munkáját.

<sup>1</sup> A tao írásmódjával kapcsolatban sincs teljes konszenzus, ki köznévként, ki betűszóként, ki rövidítésként használja. Egyik sem helytelen, így minden megszólalónál tiszteletben tartottuk a felfogást. Az olvasószerk.

**MU:** Most már látható, hogy több veszélye van így a rendszernek, mint haszna. Az nem kétséges, hogy a színházak nagy részének szüksége van a tao beépítésére a működésébe, de a rendszer átláthatatlansága miatt inkább a visszaélések, az ügyeskedések terepe is lett a tao. És mivel jegyeladáshoz kötött a támogatás, rossz befolyással van a színházi terület működésére.

**Orlai:** Szerintem a Tao az egyetlen lehetőség arra, hogy a színházak a mai körülmények között működjenek és érdemi munkát végezzenek, függetlenül attól, hogy állami, független vagy magánszínházról van szó. A Tao lehetővé teszi, hogy az állam az általános közvetlen finanszírozásból háttérbe vonuljon, így csak a művészszínházakat és a függetleneket kellene hogy finanszírozza.

**Örkény:** Nem vagyok híve. Eredeti formájában a tao plusz támogatási lehetőségként merült fel, az állami és/vagy önkormányzati támogatások kiegészítéseként. Ez üdvös lett volna. Ám a törvény elfogadásakor a fenntartók a tao-támogatásokkal egyáltalán elérhető összeget azonnal elvonták a színházaktól – ez egyébként előre látható volt. Így a tao megjelenése egy csapásra destruálta a korábbi támogatási formát, kiszolgáltatotta a színházakat az üzleti szférának, és ezzel megágyazott a közvetítő cégek elfogadhatatlan rendszerének. A tao megnehezítette működésünket, elsősorban a tervezést. Ez akkor is így van, ha mindeddig a tao-támogatás feltöltése általában sikerült színházainknak.

**Pécsi Balett:** Alapvetően jó lehetőség, jó az alapötlet, de a visszaélések és a kiskapuk eshetőségét ki kellene zárni. Úgy látjuk, a tao megjelenése csökkentette a cégek hajlandóságát az általános (nem tao-alapú) támogatásra.

**Radnóti:** A társasági adókedvezmény fontos és nélkülözhetetlen bevételi forrássá vált minden színház, és így a Radnóti Színház számára is. A színházak a tao-támogatással erős piaci ösztönzöt kaptak, ami művészszínházak esetében – és amennyiben egyéb más forrás hiányzik – járhat negatív hatással például a műsorpolitika tekintetében.

**Szegedi Nemzeti:** Általánosságban helyesnek, örvendetesnek tartom, hogy az állam – felismerve, hogy a művészeti élet színvonalának és sokszínűségének fenntartásához a közvetlenül juttatott állami támogatások nem elégségesek – hajlandó lemondani adóbevételeinek arról a részéről, melyet a gazdálkodó szervezetek közvetlenül juttatnak az előadó-művészeti szervezeteknek. Helyesnek és fontosnak tartom, hogy az állam ezt a támogatási rendszert szabályozni akarta.

**Thália:** A tao az egyik legfontosabb finanszírozási rendszer, mert teljesítményalapú.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** A lényeg nem az, hogy minek hívjuk, hogyan képezzük, hanem az, hogy szükség van a TAO révén bekerült finanszírozási forrásra, mert hiányában drasztikusan összeomlana a színházi finanszírozási rendszer.

## 2. Igazságosnak tartja-e, hogy a nagy jegybevételű színházak/produkciók, akár stadionban játszott előadások további nagy összegű támogatásban részesülnek a tao-bevételek által? Kérem, indokolja válaszát.

**Artus:** Nem, mert így az kap támogatást, akinek egyébként is már bőven van. Nagy nézőtér – nagy bevétel, és még plusz a tao.

**FESZ:** Önmagában ez nem igazságosnak. A stadionban, arénában tartott színházi előadásnak, hangversenynek a költ-



Fotó: Dömölky Dániel

segei is jelentősek. Ami igazságtalan, az az, hogy a hangverseny vagy színházi produkció létrehozása és játszása nem cél, hanem csak a szükséges feltétel a tao-támogatás megszerzéséhez. Az is igazságtalan, hogy az eleve forráshiánnyal küzdő független társulatok hiába játszanak évi 500 000 néző előtt, az előadásaik jegybevételének nagy része a szintén alulfinanszírozott befogadókörhöz jelenik meg, így tao-támogatásuk sem jelentős.

**Jurányi:** Nehéz ezekre a kérdésekre feketén-fehéren válaszolni. Alapvetően én hiszek abban, hogy azon túl, hogy a színház értéket teremt, hogy a művészetről szól, azért mégiscsak fontos, hogy a nézőkhöz is eljusson, és nem értek azzal egyet, hogy egy nagy nézőszámú előadás csakis kommersz lehet. El tudom képzelni, hogy egy stadionos produkció is, ami a kiállítása miatt valószínűleg nem is annyi pénzből jön létre, mint egy kamaradarab, képviselhet értéket, lehet jó, hogy egyszerűen fogalmazzak; és akkor nem sajnálom tőle azt a plusz forrást, amit ezen az úton még megkaphat. Ugyanakkor persze látom és tudom, hogy sajnos vannak olyan kezdeményezések, amiknek a háttérben nem az áll, hogy értéket akarnak képviselni, hanem valóban inkább a jegybevétel megduplázása, és ilyen módon az ebből elérhető nyereség a létrehozás motorja. Ezekkel természetesen egyáltalán nem értek egyet, és nem gondolom, hogy ezt a „tevékenységet” ezzel a támogatási rendszerrel legitimálnunk kell.

**Katona:** Nem tartjuk igazságosnak. Véleményünk szerint a TAO-támogatás célja az kell legyen, hogy a korlátozottan



Fotó: Kocsis Gábor

piacképes művészeti produktumokat (művészszínház, báb-színház, gyerekszínház; kortárs dráma, független színházi előadás, stúdiószínházi előadás stb.) támogassa, illetve biztosítsa azt, hogy a magasművészeti alkotások minél szélesebb réteg számára elérhetőek legyenek. Azokat a művészi kezdeményezéseket, amelyek az egész világban a piacról élnek, és ezért jönnek létre, nem tartjuk indokoltnak támogatni.

**Madách:** Szerintem fontos különbséget tenni ennél a kérdésnél. Vannak olyan színházi produkciók, amelyek kivételesen nagy közönséget vonzanak, és a nézők fokozott igénye miatt akár sportszínházban is előadhatók, nagy nézőtérrel, ami egyben nagyobb színpadot és díszletet, sok szereplőt, nagyobb zenekart, kivetítőket és helyszíni élő közvetítést is jelent, hogy az előadás messziről is élvezhető legyen. Ezekre az előadásokra valóban drágábbak a jegyek (így magasabb az esetleges tao-bevétel is), mint a kőszínházakban, de a produkciók költsége is sokkal nagyobb. Ezeket azért semmiképp nem hasonlítanám azokhoz a produkciókhoz, amelyek a tao-törvény kiskapuit kihasználva színházi előadásnak színelnek popzenei koncerteket vagy más rendezvényeket.

**MU:** Ez így igazságtalanná teszi a TAO intézményét, visszaélésekre, ügyeskedésekre ad lehetőséget, valamint pontatlan képet fest egy-egy produkció értékéről. Az a gondolat, hogy minél többen néznek egy előadást, az annál több, egyenesen dupla támogatást érdemel, rossz irányba befolyásolja egy színház műsorának struktúráját.

**Orlai:** Ez az elv rendben van, már amennyiben ezek a produkciók nem részesülnek állami támogatásban. Ha egy produkció nagy tömegeket tud megmozgatni, akkor jogos a Tao és a jegybevétel együtt, hiszen a kereslet-kínálat viszonyokat erősíti.

**Örkény:** A rendszer nem igazságos, és nem is kiegyen-

súlyozott. A kényes határ, amely a művészetet a szórakoztatóipartól elválasztja, a taóban nem esztétikai vagy ízlésbeli fogalom többé, hanem pusztán pénz. A tao csak a bevétel tekinteti kiindulásnak: ez abszurd, helytelen és igazságtalan. A tao további illetén működése, illetve megváltoztatása kulturális felelősség.

**Pécsi Balett:** Nem igazságos, mert ezzel a helyzettel pont a rétegműfajok működését, például az opera és balett játékosát nehezítik meg. Praktikus lenne egy szorzót kitalálni a taón belül: az opera és a balett esetében a taót, mondjuk, kétszeres szorzóval lehetne igényelni. A jelenlegi helyzet ugyanis arra ösztönzi a színházakat/társulatokat, hogy a populáris, könnyen eladható kommersz irányba menjenek el.

**Radnóti:** A válasz nem a színház kompetenciája.

**Szegedi Nemzeti:** Nem helyes, hogy ez egy kereskedelmi alapú támogatás: minél nagyobb egy előadó-művészeti szervezet bevétele, annál nagyobb támogatáshoz juthat. Véleményem szerint bármiféle közpénzből nyújtott támogatásnak – és közvetve ez is az: adó, ami egyébként az állami költségvetésbe folyik be – az értékek mellé kellene állnia. Az egyes műfajok és előadások jövedelemtermelő képessége nagyon különböző, ezért helyesen kitűzött támogatási célnak az igazi értékek kereskedelmi versenyhátrányainak kompenzálását tartanám.

**Thália:** Semmiképpen sem igazságos. A rendszerrel való visszaélésnek tekintjük, mely nem szolgálja a tao-támogatások alapvető célját. A törvény kiskapuit kihasználva jutnak cégek olyan bevételekhez, melyek erkölcsileg nem felelnek meg a színházi közegnek.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** Ha lenne egy, a most TAO-nak nevezett forrással összemérhető alap a színházak finanszírozására, nyilván igazságosabban, de teljesítmény szerint lehetne szétosztani.



### 3. Hol és hogyan húzná meg a tao-támogatottak körét? Differenciálna bármilyen alapon a támogatott előadások között, és ha igen, hogyan?

**Artus:** Nem zárnék ki senkit, de a támogatás mértékét differenciálnám. Például úgy, hogy a nézőtér nagysága határozza meg a tao százalékos mértékét. Konkrétan: a nettó bevétel x %-a (jelenleg mindenkinek 80%) 100 fős nézőtérig 100%, 200 fős nézőtérig 90%, 300 fős nézőtérig 80%, 400 fős nézőtérig 70%, 500 fős nézőtérig 60%, 600 fős nézőtérig 50%, 700 fős nézőtérig 40%, 800 fős nézőtérig 30%, 900 fős nézőtérig 20%, 1000 fős nézőtérig 10%, 1000 fő felett 5%.

**FESZ:** Ó, igen. A nyilvántartásba vétel feltételeit meg kell változtatni. Az nem lehet, hogy olyan szervezetek, amelyek csak papíron léteznek, előadó-művészeti tevékenységük nyomra az online és offline sajtóban, műsorközlő felületeken nem látszik, szerepelhetnek a tao-támogatásra jogosult előadó-művészeti szervezetek nyilvántartásában.

Pontosan meg kell határozni az előadás és a hangverseny fogalmát, kritériumait. Egy popzenei koncert, amelynek az elején egy színész jelmezben elszaval egy verset, nem minősülhet színházi előadásnak.

Ennek megítélése valóban nem hagyományos hatósági feladat. De ahogyan a filmszakmai hatóság mellett működik a Korhatár Bizottság, amely a filmeket sorolja be, ugyanúgy felállhat az a szakértői testület, amely a hatósági eljárás folyamatában meg tudja ítélni, hogy a jegybevételt olyan előadás vagy koncert után jelentik le, amely megfelel a törvény feltételeinek, vagy nem.

A hatóság mellett működő szakértői testület feladata lenne folyamatosan monitorozni a nyilvántartott szervezetek tevékenységét. Egy-egy előadásra előzetes minősítést lehetne kérni, és ha ez megvan, akkor a hatóság nem utólag, a jegybevételi adatszolgáltatás ellenőrzése vagy a helyszíni ellenőrzés keretében kénytelen megítélni, hogy megfelel-e a törvénynek egy olyan produkció, amelyről sem kritika, sem hirdetés nem jelent meg, amelyben egyetlen magyar közreműködő sem vett részt, amelyről videofelvétel nem áll rendelkezésre, és mégis jelentős nézőszámot és jegybevételt produkált.

Megfigyelhető, hogy a tao-támogatások fogadására létrehozott szervezetek művészeti célú projektpályázatokon nem indulnak. A hatályos előadó-művészeti törvény alapján törölni kell a nyilvántartásból azt a szervezetet, amely a nyilvántartásba vételétől számított öt évben nem részesült a törvényben meghatározott egyetlen támogatásból sem. (Megjegyzendő, hogy a tao-támogatásról nem az előadó-művészeti törvény rendelkezik.) Kérdés, hogy a hatóságnak van-e kapacitása egy ilyen irányú vizsgálat elvégzésére, és a szükséges intézkedések megtételére. Kellene hogy legyen.

A jegybevételi adatként figyelembe vehető jegyár maximuma 10 000 Ft legyen.

Bürokrácianövelő, de mégis: olyan rendezvény esetén, amely nem hagyományos helyszínen történik (hanem például stadionban), az előadás megtartását a megtelt nézőteret is bemutató fényképpel is kell igazolni.

**Jurányi:** Természetesen. Kérdés persze, hogy hogyan, és milyen alapon. Ugyanis a nézőszám, a jegybevétel mind-mind objektív mutató, amelyek alapján lehet táblázatokat kitölteni, képletek segítségével számokat generálni... De persze tudjuk, hogy ez nem képes semmilyen módon szakmai szempontokat tükrözni. Ami már egy abszolút szubjektív,

vagy legalábbis számokkal nehezen megfogható feltételrendszer.

Az biztos, hogy szigorítanám a regisztrációt, valós szakmai grémiumra bíznom azt, hogy a beadott kérvények alapján az adott szervezet jogosult-e a regisztrációra. Csak itt lehetne betenni egy féket, hiszen ha valaki nem regisztrált, akkor nem tudja igénybe venni a tao-támogatást. És én biztosan nem évekhez kötném a regisztrációt, hanem teljesítményhez, szakmai munkához, és ez esetben pont nem nézőszámhoz, hanem referenciához: hol, mikor, mit és kivel mutatott be, milyen kritikai visszhang kísérte, kapott-e szakmai elismerést, díjat, hány előadást tudott játszani egy-egy produkcióból stb. Nem tudom elhinni, hogy egy ilyen szűrőn, ami, hangsúlyozom, utánkövetés, és szakmai alapokon nyugszik, át tudnak menni fantomszervezetek.

**Katona:** Visszaállítanánk azt, hogy színházi előadást csak színházteremben támogassanak. A jelenlegi mértékben nem tartjuk indokoltnak a külföldön tartott előadások támogatását (noha volt, hogy mi is tudtunk ezzel élni). Ugyanakkor miután néhány független társulat rendszeresen fesztiválokra jár (Pintér Béla és Társulata, Proton, Maladype, a valamikori Szputnyik), ezzel párhuzamosan át kell gondolni a kiemelkedő független társulatok támogatását. Biztos, hogy a külföldi előadások támogatását legalább ugyanolyan mértékű magyarországi jelenléthez lenne hasznos kötni. A fizetónézőszám után járó támogatás súlyozási rendszeréhez hasonlóan differenciálást tartanánk szükségesnek a művészi misszió alapján.

**Madách:** A törvény feladata meghatározni a támogatottak körét, nem egy színház igazgatójéé, aki maga is érintett a kérdésben.

**MU:** Nehéz kérdés, de talán azzal, hogy szabályoznám a jegyárat, amely után a TAO lekérhető. Azaz ne lehessen, mondjuk, 90 000 forintos jegy után is TAO-t igényelni. Ezt a határt meg lehetne húzni 2-3 000 forintnál, így talán a visszaélések is csökkennének. Vagy szabályoznám, hogy mely előadások után kérhető le a TAO (például csakis színházban tartott előadások után), így könnyebben is ellenőrizhető a rendszer, az adott helyszín vagy produkció maximális befogadóképességének ismeretében.

**Orlai:** Nem gondolom, hogy differenciálni kellene, és bárkit ki kellene zárni. A Tao egy elért eredmény visszatükröződése, ezáltal nem lehet senkit sem „eltüntetni” tőle. Inkább az a megoldás, hogy a közvetlen állami források valóban csak a művészi-piaci viszonyok között nem rentábilis réteggkulturát támogassanak.

**Örkény:** Differenciálnék. Eszembe jutnak a hajdani műfaji szorzók, a kínos alkuk tárgyai, önérzetek sértői, vég nélküli viták okozói. Ám amikor kialakult ezek körül egyfajta konszenzus, több volt bennük az igazság és a méltányosság, mint a pusztá jegyeladásból származó forintok automatikusan 1,8 tizeddel történő felszorzásában. Ezt a rendszert át lehet gondolni, ki lehet dolgozni a tao esetében is.

**Pécsi Balett:** A támogatottak körét nem húznám meg, de műfajok szerint lehetne differenciálni. Lásd a 2. kérdésre adott válaszukban. Szorzót használnék, vagy azt is lehetne, hogy például a rétegműfaj (balett/opera) kaphasson 100%-ot, ne csak 80%-ot. Az a legnagyobb baj, hogy a rétegműfaj eleve kisebb költségvetésből dolgozik, és alpból nehezebben tud érvényesülni a piacon.

**Radnóti:** A válasz nem a színház kompetenciája.

**Szegedi Nemzeti:** A jelenlegi rendszer kolbászfesztiválok keretében rendezett diszkóműsorok létrehozóját ugyanúgy

(vagy nagyobb mértékben) támogatja, mint a legjelentősebb klasszikus és kortárs alkotások előadóit. A támogatható szervezetek köre létrehozott előadásai műfaja és bizonyított színvonala alapján jelentősen szűkítendő.

**Thália:** A törvény eredeti célját kellene figyelembe venni. Sokkal konkrétabban meg kell határozni a támogatható intézmények, cégek körét.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** A régebben regisztráltak még könnyen megkapták a lehetőséget, most az igazi, de kisszínházi műhelyek már nem kapnak lehetőséget a regisztrációra.

Az önbevallás ellenőrzésének szigorítását kellene megszervezni. Azt tapasztaljuk, hogy rámenős újságírók is képesek felfedni mind a hamis állításokat, mind az összefonódásokat, tehát egy erre szakosodott kis létszámú szervezet ezt el tudná végezni.

#### *4. Hogy látja, volt/van-e hatása az ön színházának műsorpolitikájára, profiljára a tao-támogatásnak, a tao-támogatás támasztotta igényeknek? Kérem, indokolja válaszát.*

**Artus:** Igen, volt hatással. Kicsit több előadást tudunk tartani és befogadni, mert a tao által valószínűbb, hogy nem kerül mínuszba egy este. Egy kis nézőterű színháznál a kiadás mindig több, mint a bevétel.

**FESZ:** Mint a FESZ társelnöke azt látom, hogy egyre nagyobb tudatosság jellemzi a szervezeteket akkor, amikor forgalmazzák az előadásait: keresik a módját, hogy jegybevételek legyen az általuk létrehozott produkciók előadásainak játszása után. Azt nem hiszem, hogy kifejezetten a tao-támogatás lehetősége közvetlen hatással lenne a műsorpolitikára, de az nyilvánvaló, hogy a függetlenek számára sem mindegy, hogy hogyan alakul a nézőszám és a jegybevétel, mivel már az ő bevételeiknek is fontos eleme a tao-támogatás.

**Jurányi:** A műsorunkra annyiban van hatással, hogy mi jelenleg úgy működünk, hogy a taóból új produkciók előállítását és fiatal tehetségek felkarolását valósítjuk meg. Így ennek köszönhetően évente akár 5-6 bemutatónk is van, és tudunk támogatni fiatalokat, olyanokat, akik nem jogosultak még egyéb támogatásokra.

Az nálunk még nem fordult elő, hogy valamit kifejezetten azért hoztunk létre vagy fogadtunk be, mert nagy jegybevételek, és ezáltal taót vártunk tőle. Természetesen az a taótól függetlenül fontos, hogy az előadások bevétele fedezze a kiadásokat, gázsikat, hiszen erre nincsenek egyéb források, így a közönségszervezés és a telt ház mindig cél, nem is csak a fenntarthatóság miatt, hanem azért is, hogy a létrehozott produktum minél szélesebb körhöz eljusson, hiszen ezért is csináljuk.

**Katona:** Határozottan volt. Főképp amiatt, hogy 2010-től a TAO-támogatásra hivatkozva a Fővárosi Önkormányzat támogatása csökkent. Színházunk profiljára, a darabválasztásokra kevésbé volt hatással, de a bemutatók számára, az éves előadásszámra, a játszási rendre, a maximalizálандó jegybevételekre mind-mind hatással volt. Tekintettel arra, hogy a Katona magát a szó klasszikus értelmében vallja művészsínháznak, működésében a fentieknek sokkal kevésbé kellene szerepet játszania megfelelő dotáció mellett.

**Madách:** A minél több tao-támogatás befogadhatóságának feltétele minél több minél sikeresebb előadás és sok-sok elégedett néző. De melyik színháznak nem az a célja, hogy telt házas előadásokat játsszon minél több visszatérő nézővel?

**MU:** Határozottan nem. A MU profilja a tehetségkutatás, a közösségi projektek, a kísérletező vagy alulról jövő kezdeményezések felkarolása. Ezen nem változtatunk csak azért, hogy növeljük a bevételünket olyan előadásokkal, amelyek éppen ezt a profilunkat gyengítik.

**Orlai:** Közvetlen hatása biztos, hogy nincs a műsorpolitikára, soha nem hoztunk létre azért előadást, mert az majd nagy közönség előtt tud menni. Igazából a Tao nálunk pont a diverzifikálás lehetőségét teremtette meg.

**Örkény:** Az Örkény Színház nem változtatott műsorpolitikáján vagy gondolkodásán a tao-rendszer megjelenésével.

**Pécsi Balett:** Sajnos igen, nagyobb kényszert érzünk mi is arra, hogy a műsorpolitikánkat a könnyebben eladható előadások felé toljuk...

**Radnóti:** A Radnóti Színház stabil fővárosi és állami támogatása miatt tudta és tudja függetleníteni magát a tao esetleges negatív hatásától, de a tao-támogatás teljesen beépült a finanszírozásunkba.

**Szegedi Nemzeti:** Csak nagyon kis mértékben: kizárólag a befogadandó vendéjátékok kiválasztásában merül fel ez a szempont.

**Thália:** Nincs ilyen jellegű igény a műsorpolitikára vonatkozóan.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** Nincs. Csak finanszírozási háttér.

#### *5. Mennyiben épült be az ön színházának finanszírozásába a tao-bevétel? Milyen típusú támogatás helyét vette át? Mit okozna, milyen hatással járna, ha a tao-bevételtől eszne?*

**Artus:** Színházunkban a tao összege az éves forgalom körülbelül 5%-a. Nagyon kis mértékben befolyásolja az éves működést.

**FESZ:** A tao-támogatás a független előadó-művészeti szervezetek (elsősorban a színházak) éves költségvetésében egyre jelentősebb tétel. Ténylegesen többletforrásként jelentkezik, ugyanakkor előfordul, hogy a befogadóhely átengedi ugyan a teljes jegybevételek, de az nem fedezi az előadás költségeit. Ilyen esetben a tao-támogatás ténylegesen nem minősül többletbevételeknek, hanem az előadás veszteségét pótolja. Figyelemmel a költségvetési támogatások szűkösségére és kiszámíthatatlanságára, tervezhetetlenségére, súlyos veszteség lenne a független terület számára is, ha megszűnne a tao-támogatás.

**Jurányi:** Mi speciális szervezet vagyunk, mert ernyőszerzetként évek óta több kisebb-nagyobb társulat, szervezet jegyértékesítését is mi végezzük, ez már a tao-rendszer előtt is így volt; következőképpen elég nagy összeg után gyűjtjük be a tao-támogatást évről-évre, és azt visszaforgatjuk a tagszervezetek munkájába: abból hoznak létre előadásokat, szerveznek fesztivált, abból finanszírozunk programokat (Titánium stb.).

Ha csak a Fügét nézem, a tao hiánya akkor is elsősorban a létrehozást veszélyeztetné, mert gyakorlatilag ez a produkciós keretünk, hiszen egy új bemutatót az NKA 800 000–1 000 000 forintos támogatásából lehetetlen színpadra állítani, így azt mindig ki kell pótolni.

És érintené a forgalmazást is, hiszen számomra a tao-támogatás legnagyobb előnye, hogy lehetővé teszi olyan előadások forgalmazását is, amelyek kísérletibb jellegűek, nem annyira „nézőbarát” előadások, de értékesek és fontosak. És mivel egyik-másik előadás bekerülése nem jönne ki a jegybevételek

ből, azokat nem is tudnánk játszani, de a taóval, amit persze csak kvázi másfél évvel később látunk, lehet úgy tervezni, hogy azok is futhatnak, még ha az adott évben veszteségesek is, nem mintha kisebb lenne irántuk az érdeklődés, hanem mert kisebb térben játszódnak, több színész van bennük stb.

Összességében működni tudnánk, de kisebb stábbal és kevesebb új produkcióval. És – érdekes, hogy pont a tao-támogatás hiánya miatt – kisebb kockázatvállalással.

**Katona:** Nagymértékben épült be. A teljes költségvetésünk 20%-a a TAO-bevétel. Nagyrészt a tulajdonos, a Fővárosi Önkormányzat támogatásának szerepét vette át. Ha egy az egyben elvonnák, az színházunkat ellehetetlenítené, a működésünket drasztikusan kellene átstrukturálni (játszóhelyek bezárása, létszám csökkentése stb.). A mostani támogatási rendszerben a Katonának létszükséglete a TAO-rendszer fennmaradása.

**Madách:** A Madách Színház költségvetésének ma már a jegybevétel után a legnagyobb bevételi forrása tao-támogatás. E nélkül – az állami- és az önkormányzati támogatás drámai csökkenése miatt – duplájára kellene emelnünk a jegyárakat, és valószínűsíthető, hogy 15-20 ezer forintos jegyárak mellett sokkal kevesebb néző láthatná az előadásainkat. Bizonyos, hogy nagyon sok csalódott nézőnk lenne, akik az emelt jegyárakat nem engedhetnék meg maguknak.

**MU:** A bevételeink körülbelül 10-15%-át jelenti a TAO, amely a működési támogatásunk kiegészítése. Így ha eselnék tőle, az amúgy is korlátozott keretek közé szorított működésünk, szolgáltatási lehetőségeink csorbulnának.

**Orlai:** Nem vette át a helyét semminek, csak azt tette le-

hetővé, hogy több új produkció születhessen. Nélküle sokkal kevesebb előadás, kevesebb új produkció lenne, és újra csak 2-3 szereplős darabokat játszanánk.

**Örkény:** Természetesen tökéletesen beépült, mert központi támogatási összegek helyét vette át. Ha a tao-bevétel megszűnne, és nem lépne a helyébe azonos nagyságrendű fenntartói támogatás, színházunk működése jelenlegi formájában ellehetetlenülne.

**Pécsi Balett:** 2017 óta vagyunk önállóak, egyelőre nem épült be a költségvetésünkbe, de számítunk rá a jövőben, szükséges lesz a működéshez. De konkrétan a mi esetünkben, ha az állami-önkormányzati támogatásunk 30%-kal emelkedne, akkor akár kikerülhetne a rendszerünkől a tao. A céges támogatások egy részét vette át.

**Radnóti:** Lásd előző válaszok.

**Szegedi Nemzeti:** Mára nem tudnánk létezni a tao-támogatás nélkül, viszont nem egy más típusú támogatás helyét vette át, hanem a költségek növekedése folytán keletkezett finanszírozási űrt pótolja – sajnos csak részben.

**Thália:** A tao-támogatás a költségvetés szerves része. Ha a tao-támogatás megszűnne, ahhoz, hogy a jelenlegi műsorpolitikát fenn tudjuk tartani, jelentős áremelést kellene végrehajtani. Ez magában hordozza a nézőszám drasztikus csökkenésének veszélyét.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** Minden normál színház finanszírozásába beépült. Az helyes, hogy bizonyos teljesítményekkel arányos a mértéke. Jelenleg nélküle teljesen kiszolgáltatottá válna a színház, esetünkben a fenntartónak.



Fotó: Dömölky Dániel

## 6. Mit gondol a tao körüli visszaélésekről, mennyire kompromittálja mindez a rendszert?

**Artus:** A tao nagyon sok visszaélésre, korrupcióra, ügyeskedésre ad lehetőséget. Látszatelőadások, látszatbevételek, látszattámogatások, de valódi pénzek, melyek magánszemélyek közt osztódhatnak fel. Nyilvánvalók a csalások, ami az egész rendszert kompromittálja.

**FESZ:** Felháborító és elkéserítő. Nem emiatt jött létre ez a támogatási forma. Az volt a cél, hogy a teljesítménnyel arányos többletforrás úgy kerüljön be a rendszerbe, hogy azt annak fenntartására, megerősödésére, azaz színházi és zenei produkciók bemutatására, továbbjuttatására, illetve a működéssel kapcsolatos kiadásokra fordítsák. Sajnos nem látszik az előadó-művészeti területen, hogy évi 15-18 milliárd forint tao-támogatás áramlik be évente. Összehasonlításként: a független színházi terület (a régi VI. kategória) által befogadott tao-támogatást az általunk ismert adatok alapján évi 100-200 millió forint közé becsülöm.

Az utóbbi időben oknyomozó újságírók által nyilvánosságra hozott adatok egy része előttünk is ismert volt: az elszámolások adatai nyilvánosak, a hatóság oldalán elérhetőek, igaz, nem teljes körűen. Színházi szakemberek és a hatóság munkatársai részvételével már 2013-ban létrejött egy munkacsoport a visszaélési módok feltárására és a visszaszorítás eszközeinek kidolgozására. A visszaélések elleni fellépést szolgálta a jogalkotó döntése, amikor az EGT-államokban tartott előadások és hangversenyek jegybevételére korlátozta a tao-támogatás alapjául szolgáló bevételt, és amikor 1,5 milliárd forintban határozta meg az egy évben befogadható támogatás maximumát. Ma már tudjuk, ezekre is találtak megoldást azok a szervezetek, amelyek nem tudtak lemondani óriási tao-bevételeikről. Bízom benne, hogy a feltárt visszaélések nyomán megindulnak a hatósági vizsgálatok, és előkészítik a jogszabályok módosítását.

**Jurányi:** Erről már szoltam fentebb. Mélységesen elszomorít, és azt gondolom, hogy veszélyezteti ennek a támogatásnak a lehetőségét, bár ez az egész rendszer tele van betegségekkel. Egy újragondolás, racionalizálás mindenképpen ráférne, ha fennmarad egyáltalán, mert jelenlegi állapotában nemcsak nehézkes, de életszerűtlen és szakmaiatlan is.

**Katona:** Rendkívüli mértékben kompromittálja. Tartunk attól is, hogy eddigi támogatóink úgy érzik majd, együtt kompromittálódnak a színházakkal. Már is hallani olyan hangokat, hogy nagyobb cégek visszavonulnak inkább, minthogy gyanúba keveredjenek. Mi azonban bízunk benne, hogy az adófizetők számára is egyértelmű a különbség a valóságos teljesítményt felmutató színházak és a törvény adta lehetőségekkel visszaélő, a törvényhozó eredeti szándékával szemben működő gazdasági társulások között. Másrészt, mivel Magyarország a következők nélkülség országa, félünk, hogy ennek a helyzetnek a tisztába tétele nem vagy nem a megfelelő módon valósul meg.

**Madách:** A kiskapukat kihasználó csalókra a törvény legnagyobb szigorával kell lecsapniuk az illetékes hatóságoknak. Ebben a kérdésben nincs helye mentségek keresésének, semmiféle közösséget nem vállalok azokkal, akik a bevételek hamisításával, ügyeskedéssel milliárdokkal rövidítik meg az állami vagyont. Fontosnak tartom emellett azt is, hogy egy-egy színvonalatlan előadás, vagy a visszaélésgyanús esetek, esetleg csalás híre mennyire rombolja a közönség bizalmát, hány nézőnek veszi el a kedvét attól, hogy minőségi előadásokat látogasson.

Mindezek mellett viszont perdöntő lenne, hogy ezt az alapvetően jó és eredményorientált rendszert, amely a hazai előadó-művészet felvirágzásához vezetett, ne a visszaélések-

ből ítélik meg. A tao-törvény megléte lehetővé teszi, hogy a színházak ne kényszerüljenek jelentős jegyáremelésre. Nézők százezreinek ad lehetőséget, hogy megfizethető áron kultúrához jussanak, a színházak számára pedig stabil működést biztosít. A visszaéléseket a törvény finomításával és a végrehajtás fokozott ellenőrzésével lehet kiszűrni.

**MU:** Röviden: dühítő, elszomorító és kompromittáló.

**Orlai:** Sajnos minden területen vannak visszaélések, így a Tao területén is. Rengeteg áfacsaló van, számlagyáros és tb-csaló, sikkasztó. Ez ugyanannyira felháborító, mint a Tao területén érvényesülő visszaélések. De ez nem kompromittálhatja a rendszert. A bűnüldözés eszközeivel kell felvenni vele a harcot.

**Örkény:** Közvetítő cégek működését és igénybevételét egyértelműen tiltanom. Ezek működését a tao számos hátránya közül a legnagyobbak tartom. A jelenség köszönő viszonyban sincs a tao eredeti funkciójával, és súlyosan kompromittálja azt. Mi magunk természetesen nem vesszük igénybe közvetítő cégek közreműködését – mert megtehetjük. De vannak kulturális intézmények, amelyek rászorulnak erre, mert nem rendelkeznek megfelelő társadalmi kapcsolatokkal, holott munkájukat egyébként erkölcsösen és hasznosan végzik.

A jelenlegi helyzetnél sokkal tisztességesebb lenne, ha a tao-összegek adóként befolyának az államkasszába, és onnan kerülnének vissza, automatikusan, az erre jogosult, regisztrált előadó-művészeti szervezetekhez.

**Pécsi Balett:** Szégyenteljesnek tartjuk a visszaéléseket, mert sok társulatnak valóban szüksége lenne a támogatásra. Továbbá a kiskapuk következtében az ügyesebbek elveszik a taót a cégektől, így azok, akinek ténylegesen szüksége volna rá, már sok esetben nagyon nehezen tudnak felkutatni olyan céget, amelytől a taót igénybe tudnák venni.

Egyébként a művészetekre eleve kisebb hajlandósággal adnak taót a cégek, mint a sportra, ez is nehezíti a helyzetet.

**Radnóti:** Határozottan elítéljük a tao-támogatás körüli visszaéléseket és korrupciót. A színházi szakma egészének az az érdeke, hogy ezek az esetek kiderüljenek, és megtisztuljon a tao-rendszer.

**Szegedi Nemzeti:** A rendszer a korrupció által erősen fertőzött: az állam adóbevételeiből átengedett összeg jelentős része nem az előadó-művészet támogatására fordítódik, hanem ilyen-olyan trükkökkel magánszemélyeknél landol, a támogatást nyújtók és a támogatást befogadók oldalán egyaránt; a sport területén még több visszaéléstről lehet hallani. Ezzel együtt a tao-támogatások rendszerének szükséges jobbitásakor nem a jogsértések, visszaélések megakadályozása az egyetlen feladat: a támogatási keret alapjául nem a bevétel nagyságát, hanem a művészi értéket kell kitűzni.

**Thália:** Köztörvényes bűncselekménynek tartjuk. A rendszert alapjaiban megrázza és megalázza, amikor visszaélnak a törvény adta lehetőségekkel.

**Vörösmarty, Székesfehérvár:** Teljes mértékben elítélendő bármilyen nemű és mértékű visszaélés! Igen, a színházak működésére, társadalmi helyzetére rendkívül negatívan hat.

A **Nemzeti Színház** részéről **Vidnyánszky Attila igazgató** válaszolt egy rövid bekezdésben: Az elmúlt években többször nyilatkoztam a tao kapcsán. A törvény elfogadása előtt mindent elkövettem, hogy a taóra vonatkozó részei ne vagy ne így lépjenek érvénybe. Az idő minket igazolt. Minden aggályunk, amit 2008–2009-ben a Magyar Teátrumi Társaság megfogalmazott a tao kapcsán, beigazolódott.

Véleményem a taóról azóta sem változott.

HAMVAY PÉTER

# SZÍNHÁZMARKETING

Kezdetben volt a színlap, erre még a vándorszínházaknak is telt. Aztán már plakát is dukált egy-egy előadáshoz. Ma pedig az lesz a sikeres színház, amelyiknek sikerül brandet építeni. Régen elég volt az előadás után egy-egy közönségtalálkozó, vagy a sztároktól egy-egy aláírt fénykép, ma viszont egész osztályok foglalkoznak azzal, hogyan kommunikáljanak a valós és virtuális térben a közönséggel.

A színházak marketingeseivel beszélgetve kiderül, legnagyobb problémájuk a soványka büdzsé. De sokan panaszkodnak a bonyolult bürokráciára és a nagypolitika rájuk vetődő árnyékára. A Miniszterelnöki Kabinetiroda felállításával a kormány bevezette, hogy az állami intézmények kommunikációját csak a minisztérium alá tartozó Nemzeti Kommunikációs Hivatalon (NKOH) keresztül lehet lebonyolítani. Ez megnehezíti és megdrágítja az állami fenntartású kulturális intézmények marketingtevékenységét. A hosszú átfutás miatt különösen azok az intézmények kerülnek hátrányba, amelyek nem tudnak hónapokkal korábbra tervezni. Nem beszélve arról, hogy az NKOH nem preferálja az Simicska Lajos tulajdonában lévő belvárosi Mahir-oszlopokon való megjelenést. Persze a Mahiron kívül is van élet, például a buszmegállókban található city lightok, amelyek a legkedveltebb közterületi plakáthelyek közé tartoznak a szcénában.

A fővárosi színházak esetében ugyan nem kell a Nemzeti Kommunikációs Hivatalon keresztül futtatni a felületvásárlást, ám az eredetileg a kormánykritikus Jobbik hirdetéseinek ellehetetlenítésére kiötölt jogszabály, a plakáttörvény a színházakat is sújtja. Ugyanis a teátrumok is csak listaáron vásárolhatnak közterületi plakáthelyeket. Ennek a komoly csapásnak köszönhetően – néhány nemzeti és magánintézményen kívül – jóformán el is tűntek a színházi plakátok az utcáról a fővárosban, ugyanis korábban 50–80 százalékos kulturális kedvezményt is ki tudtak alkudni a teátrumok, mondja az egyik művészsínház gazdasági igazgatója.

Bár ma már sokak szerint leáldozott a közterületi reklámnak, a kulturális intézmények számára még mindig fontos. Ráadásul az európai nagyvárosok arculatához hozzátartoznak a színházak előadásait, múzeumok kiállításait reklámozó színvonalas kulturális plakátok. Sok helyen, például Bécsben, elsősorban ezek számára tarják fenn a kevés exkluzív belvárosi plakáthelyet. Londonban, Párizsban hasonlóan gyakran botlik a járóelő kulturális intézmények plakátjaiba.

A hagyományos (nyomtatott) hírlapi hirdetések is megritkultak, ezek helyett inkább tartalmat igyekeznek adni a színházak, például pr-cikkkel próbálkoznak. A megjelenéseket gyakran jegyekkel kompenzálják, vagy más barterekkel. Szinte minden színháznak vannak kiemelt médiapartnerei. A hirdetések zöme inkább az ingyenes programmagazinokba koncentrálódik, hiszen itt lehet leghatékonyabban elérni a célközönséget.



Jurányi. Fotó: Nagy György

Csak az anyagilag legjobban eleresztett nemzeti intézmények engedhetik meg maguknak saját, ingyenes programmagazin kiadását. A Műpa, az Operaház reprezentatív kiadványa nemcsak kiállításban, hanem tartalmában is elegáns. Akiknek telik ilyen drága ingyenes kiadványokra, esküsznek rá, hogy megéri, a látogatók is szeretik. Ráadásul kiváló lehetőség a barterek ellentételezésére. Az Opera Magazin második oldalán például a ház egyik kiemelt támogatójának, a BMW-nek a hirdetése szerepel. Az Opera egyébként sem szeret a bevételhozó jegyekkel „fizetni” felületekért, szponzorációért.

Kimentek a divatból az egyes előadásokról szóló „színeszagos”, nem ingyenesen kapható műsorfüzetek. Az emberek úgy gondolják, ha felvetődnek kérdéseik az előadással kapcsolatban, majd megnézik az interneten a szünetben vagy otthon, mondja egyik forrásunk. Az igényes színházakban azért kapunk az előadáshoz egy megtervezett, grafikával vagy fotóval díszített színlapot, amelyet emlékebe haza is vihetünk. Igaz, ezek a kiadványok ritkán válnak igazi marketingeszközzé, a színházak nem használják fel más előadásaik promotálására.

A legfontosabb kommunikációs felület természetesen az internet. Leginkább a honlap, a Facebook és a hírlevél. Alig van olyan, magára valamit is adó teátrum, amely a fotók mellé ne tenne fel néhány perces videót is az előadásról. Az ügyesebbek sztárjaik hivatalos Facebook-oldalát is képesek kontrollálni, és ezzel hatékonyan megsokszorozzák az adott produkció eléréseit. A felkerülő anyagok minősége gyakran hagy kívánnivalót maga után. A zenés színházak sokszor meglepészenek azzal, hogy beleforgatnak néhány másodpercet a népszerű slágerekbe, de egyre több helyen látni rövid riportokat.

Néhány színház honlapján és YouTube-csatornáján azonban megjelennek nem közvetlenül az előadásokat reklámozó, hanem a brandet építő videók is. A színházak e tekintetben könnyű helyzetben vannak, hiszen általában rendelkeznek a szükséges technikai feltételekkel, de főleg azért, mert „kéznél vannak” a szereplők is. Így egyszerre népszerűsítik sztárjaikat, és építik a színház imázsát. Az Örkény Színház egyfelől jelezve a kortárs magyar irodalom melletti elkötelezettségét, másfelől tisztelegve névadója kedvenc műfaja előtt „Élő írók társasága” címen „egyperceseket” rendelt kortárs íróktól. Ezek a videók hatalmasat mennek ma is a neten, gyakran a mainstream internetes média is átvész belőlük egy-egy darabot. Hasonló volt a virtuális adventi naptár is, ahol a karácsonyt megelőző 24 nap mindegyikén friss videó került fel a színház honlapjára. A Katona József Színház korábban GIF-eket készített színészeivel, amelyek ma is fel-felbukkannak a neten. Legutóbbi sorozatukat, a meglehetősen bulvárosra hangolt, karácsony előtti kisfilmeket a színház kávézója támogatta. Az egyik filmet Nagy Ervin és Borbély Alexandra karácsonyi vacsorájába pillanthattunk be. Ha ilyen mélységig nem is mindig engednek be a színészek a magánéletükbe, a próbákról, nyílt napokról szinte mindenütt láthatunk kisebb-nagyobb összeállításokat. Ezek nélkül az anyagok nélkül kongana a színházak Facebook-oldala. Az ugyanis ma már ökölszabály, hogy a Facebookon csak mozgóképekkel lehet boldogulni.

Szinte minden színház bevett gyakorlata a hírlevél. „Megnövekszik a foglалás, amikor kimennek a levelek” – mondja az egyik színházigazgató a közösségépítésben sem elhanyagolható eszköz hatékonyságáról. Bérletekkel ugyan már kevés helyen próbálkoznak, de minden színház tudja, hogy „úgy szerezhetünk közönséget, hogy közösséget építünk” – vallja szintén egy igazgató. Ehhez sokszor a bulváros eszközöktől sem riadnak vissza. Különösen a Vígszínházban dívik a „színészsímozgató” intézménye, a Vígnapokra a színészek még süteményt is sütnek, amelyet maguk árusítanak, a bevételt pedig jótékony célra ajánlják fel. Nem maradhat el a hasonló alkalmakkor a kulisszajárás, népszerű a nyílt próba is. A művészsínházak igyekeznek az irodalom minden ágát befogadni, a Trafóban állandó vendég a Libri, a Radnótiiban a Magvető. Mindezeket a műfajokat járhatja csúcsra a Színházak Éjszakája.

A Trafó volt az első, ahol a kongó színházi előcsarnokot és az unalmas büfét jópofa kávézóvá gyúrták össze. Még étteremmel is kísérleteztek. Máiig nagyon kevés színház aknázza ki a központi helyen fekvő, gyakran reprezentatív ingatlanja kínálta lehetőségeket. Egyelőre csak a Katona tette meg azt a lépést, hogy egy merész húzással leköltöztette a pincébe a bejárati szinten terpeszkedő ruhatárát, és helyette, szponzori pénzből, kávézót hozott létre. A K:antin nevű hely dizájnjá passzol is a színház kortárs arculatához, kínálata azonban nem teszi különlegessé. A térben nyugat-európai mintára ajándékbolt is nyílt, ami fehér holló idehaza, különösen prózai

színházakban. A Jurányi Ház udvarán és földszintjén pedig a hely szelleméhez tökéletesen passzoló romkocsmá működik.

A legtöbb nagyobb színháznak már van önálló arculata. Számos színházat megkérdezve azt tapasztaltuk, hogy szinte minden esetben az igazgató személyén múlik, hogy ez mennyire ízléses és koherens. Ugyanis ők mondják ki ebben is az utolsó szót. Az első egységes arculattal rendelkező intézmény talán a Művészetek Palotája volt. Marketingstratégiájában is más utat választott, mint a hagyományos színházak, hiszen új hely lévén be kellett vezetni a márkát a piacra. Ráadásul míg a színházak többségének akkor még inkább barkácsolással készültek a marketinganyagai, itt közbeszerzés útján szerződötetett ügynökséggel lehetett dolgozni. A Müpa, mivel befogadóhely, azon intézmények közé tartozik, amelyek kizárólag produkciókat reklámoznak, emellett brandet építenek. De néhány társulattal rendelkező színház, például a Madách marketingje is így működik. És ha már a zenés műfajnál tartunk, a Budapesti Operettszínház kicsit más stratégiát folytatott: ők a sztárjaikat építették fel.

Az egyik legerősebb brand a magyar színházi világban a Magyar Állami Operaházé, ám jócskán megkopott az ezredforduló után. Világos volt, hogy ha még évtizedekig fel akarják húzni a függőnyt esténként, meg kell nyerni a fiatalokat a műfajnak. Ez a folyamat Kovalik Balázs művészeti vezetése idején, jórészt saját intenciói alapján indult meg, szoros összhangban a repertoár megújításával. A korábban konzervatív Operaház nemcsak formabontó, sok esetben provokatív plakátjaival hívta fel a figyelmet magára, hanem igyekezett kivinni az előadásokat az Andrassy úti palotán kívülre is. Az *Anyegin* esetében például az Operaház lépcsői elé zöld gyepet varázsoltak, és az épületet fekete rózsákkal – Kovalik rendezésének központi szimbólumával – díszítették. Az Operaházat később átvevő és a 2010-es évek botrányai után ismét stabilizáló Ókovács Szilveszter főigazgató, valamint Turkovics Mónika marketingigazgató volt olyan bölcs, hogy ezen az úton ment tovább, persze jóval több pénzből gazdálkodva. Középpontba helyezték az Operaház középkorú és fiatal sztárjait, ami azért nem volt egyszerű, mert a közvélemény számára meglehetősen ismeretlenek voltak. Fotóik, plakátjaik, videóik, egyáltalán minden megjelenésük a fiatalságot, modernséget, lazaságot, dinamizmust sugallják. Ebben a szellemben építették fel az ismét megnyílt Erkel Színház arculatát is, a „Facebook-karzatra” például a leggyorsabban lájkolók nyerhetnek jegyeket. A jövő közönségét pedig a már több mint 200 ezer diákot elért „Operakaland” elnevezésű projektjükkel igyekeznek építeni. Gyakran rendeznek performanszokat egy-egy előadás népszerűsítésére, ingyenes évadnyitó szabadtéri előadást tartanak az Operaház előtt, sajtótájékoztatóik kisebb show-knak is beillenek.

A kovaliki vonalhoz hasonlóan trendi volt az Alföldi-féle Nemzeti Színház arculata és kommunikációja is. Igaz, az utolsó évekre nagyon kevés pénz volt effélére, de minden előadás kapott egy nagyon karakteres, mégis más színházéval össze nem keverhető plakátot. Az aulában megrendezett kiállításokkal egyrészt az épület esztétikai hiányosságait igyekezte orvosolni Alföldi, másrészt a társzművészeteknek nyújtott kezét. Utódja, Vidnyánszky Attila semmit nem őrzött meg ebből a hagyományból. Színes magazinnal, a nagyvonalú fenntartónak köszönhetően nemzetközi fesztivállal, valamint diákok számára ingyenes előadásokkal igyekszik promotálni a színházat. Ez utóbbi a foghíjas széksorok feltöltésére is jó módszernek bizonyul.

BÁLINT ORSOLYA

# REÁLIS ÉS VÁGYOTT ÉNKÉPEK

*Marketinghatások és -trükkök a magyar táncművészetben*

Miközben dübörög a tao-biznisz, egyes kulturális vállalkozások milliárdos állami támogatásokat (hiszen a tao közpénz), a közvetítők pedig égbekiáltó sikerdíjakat húznak be, nem az a magyar táncszcéna legnagyobb baja, milyen korszerűre dizájnolt képet mutat magáról a matuzsálemi szemléletű Magyar Nemzeti Balett, vagy miért mindig ugyanaz a négy-öt társulat vehet részt a Budapest Táncfesztiválon. Csakhogy a táncot nézők jó része számára ez az az univerzum, amelynek esztétikai és narratív határai között biztonsággal mozognak, a független kortársak felé szinte semmi kitekintésük, azzal az alterülettel nincs élő kapcsolatuk. És míg utóbbiak szükségképpen többnyire maguk reklámozzák-menedzselik produkcióikat, a jelentős kulturális közszolgáltatóknak (adófizetői) pénz, eszköz és emberi erőforrás is rendelkezésükre áll, hogy a nyilvánosság előtt magukról a legelőnyösebb portrét fessék, még ha ez csupán vágyott énkép is.

## Magyar Nemzeti Balett: modernből klasszikus?

„Az 1970-es években a Magyar Nemzeti Balett határozottan nyitott a modern amerikai és európai stílusok felé: a következő évtizedekben repertoárra kerültek Balanchine, Bójart, Ahston (*sic!*), van Manen, Ailey, Kylián és North kiemelkedő alkotásai” – írja magáról honlapján az MNB. Ma pontosan ugyanitt tartunk: az időközben további évtizedeket öregedett Balanchine-, van Manen- és Kylián-darabokat forgatják a műsoron, ami akkor is retró, ha itthon eddig még nem mutatták (volna) be őket. Hiába próbálják ezeket dinamikus plakátok és erőltetetten menőző címek mögé bújtatni, mint a netes szlengből vett LOL vagy a technopartikat idéző *Total Dance*, annyi a frissesség a repertoárjukban, mint a diszkókorszak slágerparádéiban. De Solymosi Tamás balettigazgató szerint a fenti koreográfusok darabjaiban „nagyszerűen működik az együttes”, mi több, a „legmodernebb oldaláról mutatkozik be” az MNB.<sup>1</sup>

Persze fontos a klasszikusokat időről-időre elővenni, hogy az új generációk is részt vehessenek a tánc történeti időutazáson, csakhogy „az ország egyetlen klasszikus balett-társulata” sosem érkezik meg a jelenbe. Noha a tavalyi *Bartók TáncTryptichonba* felkérték koreografálni a kortárs mester Frenák Pált, mellé egy ötvenéves (ugyan '96-os felvételtől re-

konstruált) Seregi-művet és egy úgynevezett kortárs néptáncot pakoltak. A megint csak címében hangzatos *TáncTrendek* programsorozattal évente egyszer, egyetlen estére nyitnak (?) az „alternatív táncosok és a független társulatok” irányába. Továbbá ott volt Venekei Marianna első egész estés koreográfiája, a júniusban bemutatott *A vágy villamosa* – fájó példája annak, amikor a kortárs és a közönségbarát fogalmak az emberek fejében összekeverednek a kommersz és a bulvár stílusjegyeivel. S ha már bulvár, emlékezzünk meg Czank Livia *A függöny mögött – A balett titkos világa* (Corvina, 2017) című könyvéről. Az időközben már saját írói kurzusát reklámozó szabadúszó újságíró/online női magazin főszerkesztő az Operaház segédletével tíz hónapot töltött az MNB társulatával, hogy élet- és veritékszagúan mutathassa be a próbatermi és kulisszák mögötti mágikus pillanatokat. A szerző bennfentesen hivatkozik a művészekre (Leblanc Gergely pl. csak per Geri fut), rácsodálkozik a habos tüttükre, sminktippeket szerez balerináktól, és olyan renitenskedéseket, kicsúszott káromkodásokat is beleszó a mesébe, amelyekkel kapcsolatban külön kérték, hogy csak meg ne írja. De megtette. Ettől lett csak igazán „őszinte” a kiadvány!

Az MNB közösségi és más médiamegjelenései jól láthatóan az Operaház fennhatósága alatt állnak, ezért aligha lehet rajtuk számon kérni, hogy a képregény-dizájnos *tanc.reblog.hu* oldalukon megjelenő Kozár Alexandra-interjúkat leszámítva (legutóbb pl. a valóban független kortárs Góbi Ritával) egyszerűen továbbosztják a főnökség által posztolt tartalmakat és szolgálati közleményeket. Saját közönségükkel közvetlen kapcsolatra egyáltalán nem törekszenek, a gyámság kényelmes védelmet és távolságot nyújt számukra minden visszajelzéstől és kritikától.

Megkezdődött az Operaház épületének korszerűsítése – vajon számíthatunk-e arra, hogy az új kezdet bármiféle megújulásra sarkallja a Nemzeti Balettet is? Nem kell messzi példák után kutatni, a Lengyel Nemzeti Balett a 26 évnyi nyugati tapasztalattal hazatérő Krzysztof Pastor irányítása alatt nemcsak függetlenné, az ottani Állami Operaházzal egyenrangú műintézménnyé tudott válni, de a klasszikus nemzetközi repertoár mellett kortárs lengyel koreográfusok munkáit (köztük nőket is) rendszeresen színpadra állítja. *Kreációk* nevű műhelyprogramjukban saját táncosaik első szárnybontogatásait támogatják, vendégkoreográfusnak pedig kiemelkedő kortársakat hívnak, Emanuel Gattól Wayne McGregorig

<sup>1</sup> *Fidelio*, 2017. január 23.

– nem a régi munkáikat betanítani, hanem újakat kreálni. Pastornak – aki kezdetben kőkemény ellenállásba ütközött víziójával, mostanra viszont fél évre előre teltház programot visz – a 90 fős társulat vezetése és saját koreográfiák készítése mellett arra is jut ideje, hogy tudásával művészeti vezetőként segítse a Litván Nemzeti Balettet.

## Nemzeti Táncszínház: friss, fiatalos?

A legszínesebb, legtetszesebb marketinganyagokra a Nemzeti Táncszínház költ, noha programfüzeteik példányszáma az utóbbi 4 évben a büszke 10 000-ról 5 000-re csökkent (és akkor a Várszínház épületének kormányzati einstandolása miatt még meg se szólaltak). Nem bagatell feladat egységes, harmonikus imázst kialakítani úgy, hogy abba beleférjen a néptánctól a mesejátékon át a kortárs balettig minden, és ezt különféle vizuális eszközökkel, művészi, gyakran fekete-fehér fotókkal és igényes grafikai megoldásokkal elég ügyesen sikerül megvalósítaniuk.

Pozitív, hogy nyomtatásban kétnyelvűek, nemcsak a hazai közönségre gondolnak; de míg a füzeteket lapozgatni élvezet, olvasni már aligha: ajánlóik didaktikusak, sablonosak, vagy épp komikusan semmitmondók. Az online kommunikációjuk már teljesen más hangot üt meg: tegeződnek és hashtagelnek, táncos vírusvideókat és bonmot-kat osztanak meg, jegyeket sorsolnak a lájkolók közt, szívecskéket dobálnak a kommentekre – pont úgy működnek, ahogy egy friss, fiatalos, egyszerre nyitott és befogadó, közszolgálatot ellátó kulturális intézmények kell. Épp ez az, ami sajnos távol áll a valóságtól, már ha csak azt nézzük, hogy a „nemzeti” esetükben azt jelenti, mindenizű, viszont egyáltalán nem inkluzív. Hosszú évek óta ugyanazok a társulatok, ugyanaz a szűk „elit” szerepelhet állandóan programjukon. Mellé évente megrendezik a Budapest Táncfesztivált, hogy legyen még egy ok megint meghívni a Győri, a Pécsi és a Szegedi Kortárs Balettet. Nem vitatva, hogy a vidéki társulatoknak jót tesz a fővárosi megmutatkozási lehetőség és a találkozás egy szélesebb-vegyesebb nézői bázissal, a folyamatnak épp az ellenkező irányba kellene működnie, a „vízfejű” budapesti táncszcénát utaztatva minél többet a kultúrára szomszédos vidéki városokba.

## Kevésből okosan

A jóval kisebb marketingbüdzséből gazdálkodó előadóhelyek közül a Trafó Kortárs Művészetek Háza a legprofesszionálisabb szereplő a közösségi médiában. Muszáj is nekik, hiszen a közönségük itt elérhető, ráadásul keresztléte promózzhatják programjaikat a visszatérő nézőknek. A premierek sajtóját heteken át építik, társadalmi-közéleti diskurzusba ágyazzák azokat, mint pl. a Tünet Együttes *Burok – A táguló idő összehúzódsai* című, a szabadon születés témájával is foglalkozó legutóbbi bemutatóját.

Számos kapcsolódó interjú, ajánló és kritika jelenik meg, nemcsak a Trafó *kapcsolj.be* blogján, hanem a „baráti” médiumokban is, de az egyre profibb trailereken kívül fájón kevés mozgóképes tartalommal operálnak, ebben még rejlik kiaknázatlan lehetőség. Vannak bejáratott brandjeik, mint a *200% tánc*, a *smART! XTRA* vagy a legújabb, a premiereket csak úgy ontó *Hazai pálya* sorozat. Az előadások után kiosztott képeslapok, kitűzők és egyéb regáliák, valamint a Trafó előcsarnokában és utcafrontján is folyamatosan sugározó képernyők már a következő előadásokra csábítják a nézőket, és rendszeresek a közönségtalálkozók, műhelybeszélgetések is – érkezéstől a távozásig fogják a kezünket. Legkomolyabb kihívásuk, hogy ritkán sikerül betörniük az országos/mainstream médiumokba, illetve eljutni szélesebb társadalmi rétegekhez – leginkább a Lábán-díjak vagy rangos külföldi előadások okán –, így pedig eléggé be vannak zárva a saját szubkultúrájukba, amelynek tagjaival már félszavakból értik egymást.

Kettővel (inkább tizenkettővel) szerényebb a marketingje és a kommunikációja a bemutatott alkotókat és a közönséget tekintve is a Trafóval jelentős átfedéseket mutató MU Színháznak, illetve az egyre stabilabb életjeleket mutató Bethlen Téri Színháznak. Épp a sok közös okán ők egymástól rengeteget tanulhatnak, különösen ami a nézőnevelést, közönségépítést és a legkisebb költségért a legnagyobb elérést biztosító közösségi média- és marketingeszközök alkalmazását illeti. Senkinek nem kell egyedül fújni a passzátszelet, csak több olyan széleskörű (sőt, még messzebbre érő) együttműködés kellene, mint ami a tavalyi DunaPart4 Kortárs Előadó-művészeti Platformon különösen a hazai táncszcéna közösségén belül működni tudott.

HIRDETÉS

## Előfizetés a Színház folyóíratra

Egy évre 4900 forint

SZÍNHÁZ

Előfizetés módja: banki utalással K&H Bank

**Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000**

Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóíratot postázzuk. 2018-ban 10 szám megjelentetését tervezzük.

szinhazalapitvany@gmail.com



TÖRÖK ÁKOS

# A REMÉNYTELENSÉG SZÍNHÁZA

*A kaukázusi krétakör és az „Ahogytetszik” Miskolcon*

Mióta világ a világ, lelakunk bizonyos szavakat, így lesz gyakran reklámszöveg és ordas közhely abból, ami egykor költészet volt, és hozunk létre olyan abszurd kifejezéseket, mint például a „békeharc”. A kultúra, és azon belül a színház esetén sincsen ez másképp. Így roncsolódott le az utóbbi években a nyertes (és vesztes) színházvezetői pályázatokban egyre sűrűbben – és nem ritkán egyszerre – megjelenő „minőségi szórakoztatás” szókapcsolat, illetve a „remény” szavunk is.

A valósággal való szembenézést és a gondolkodást is felajánló színházcsinálói elképzelés helyére több helyen a könnyen emészthető, elsősorban az érzelmekre ható, a remény opcióját kidomborító színházcsinálás került. Ha az így létrejött előadásokat nézzük, a gyakorlatban a „minőségi” szó gyakran a 'silány és felszínes' helyett áll, az „embereknek reményt kell adni” kifejezés pedig azt jelenti, hogy 'a valósággal való szembenézés helyett klasszikus és modern tündérmesékkel kell minőségien szórakoztatni'.

Sokfélék vagyunk. Vannak, akik egy romhalmaz tetején ülve, ha kapnak egy csipetnyi reményt, nagy elánnal vágnak bele a tennivalóba, mások ilyenkor kényelmesen elnyújtózkodnak, és korábbi tettvágyuk is elcsendesedik. Sokan, ha egy színházi előadásban a világ, és benne önmaguk leromlottságával találkoznak, erőt kapnak a változtatáshoz és a változáshoz, mások a Dunának mennek. Ezek után nem hiszem, hogy lenne biztos megoldás, ám ha mindenáron a reménnyel akarjuk összehozni a színházat, ami messze nem ördögtől való gondolat, annak nem *kell* reményt adnia, de elvennie sem *kell* azt.

## Zónaadagok

A Miskolci Nemzeti Színház egyik „Ahogytetszik” előadása utáni pódiumbeszélgetésen a rendező, Rusznyák Gábor finom iróniával azt mondta, hogy „hát, ez nem a remény színháza”. Pedig de, csak nem úgy.

Rusznyák Gábor a *Kivilágos kiviláradtig* tavalyi bemutatójával ritkán látható tettet hajtott végre: túl azon, hogy egy minden elemében pontos, erős és elgondolkodtató előadást rendezett Móricz Zsigmond kisregényéből, a miskolci téatrum színészeit társulatként hozta helyzetbe. Úgy tűnik, Miskolcon igazgatói szándék és rendezői kvalitás is van olyan produkciókra, amelyek nem egyes színészi alakításokban, hanem a szereposztás minden színészeiben gondolkodnak. Az „Ahogytetszik” is ilyen: hogy működjön, mindenkinek jónak kell lennie, ha csak ketten

gyengébbek vagy akár harsányabbak a többiekénél, az előadás megbicsaklik, félremegegy.

Rusznyák Gábor szokása szerint most sem csak simán színpadra állította Shakespeare vígjátékát. Az Ardeni-erdő ebben az esetben a Zóna, ahol a diktatórikus társadalomból kiebrudalt szabadabb szellemek élnek kisstílusú szabályok által lefojtott és kerítéssel határolt mindennapjaikat. Ide bárki bejöhet, enni és inni kap, még recepció is van, időnként agymosó szöveg hallatszik a hangszórókból, kimenni azonban nem lehet. Szólhatnak az előadás akár az elnyomottság elől menekülő szabadság- és szerelemvágyról, amely végül beteljesedik, lesz szerelem és szabadság is. Ez az előadás azonban nem erről szól.

Bármennyire is szimpatikusnak tűnhet eleinte a Zónalakók pezsgő és egymást elfogadó közössége a kinti zsarnoksággal szemben, a menekülő közösség szép lassan bagázssá erodálódik. Legtöbbször finom ecsettel maszatolódik a kép: a szabad szellem öregkori mélabúként, az elfogadás kényelmes lustaságként mutatja meg a fonákját, máskor elnagyoltabb eszközökhöz nyúlnak az alkotók: homofóbiával vagy nővéréssel sározzák be azokat, akiken nem találnak jobb fogást. Akárhogy is, ebben a Zónában senki nem akar semmit sem, itt a szerelem is legfeljebb jobb híján és/vagy hisztérikus módon születik. Ezek a figurák nem azért vannak itt, mert nem mehetnek ki, hanem mert jó nekik ez a kintiek által fenntartott és anyagilag is finanszírozott szanatóriumi semmittevés.

Az összjáték ebben az esetben is mérnöki pontosságú, mint ha egy láthatatlan karmester irányítaná az előadást, a színészek adják és veszik a labdákat, erősödnek fel a saját jeleneteikben, majd vonulnak vissza a Zóna háttéréül. Szinte mindenki megtalálja a magára szabott és a többiekhez illeszkedő figuráját. Az összhangzaton belül az egyik legerősebb szólamot Görög László viszi Jacques szerepében, játékaival a megélt tudás mélabús bölcsességét és a sakkasztalok önmaga által felkent filozófusát egyaránt megidézi. Fandl Ferenc szintén remekel ennek fonákjaként, egy csavaros eszű, élveteg szomorú bohócot kelt életre, akinek már-már hajlamosak vagyunk mindent megbocsátani, már csak azért is, mert talán mi magunk is szeretnénk ilyen könnyedek lenni a nehézkedésünkkel, mint amilyen ő a sajátjával. Mészöly Anna és a magát fiúnak kiadó, a szerelmét szerepjátékkal próbára tevő Rosalinda darabbeli figurája azonban nem találják meg egymást. Mivel Orlando iránti szerelmének és perlekedő szerelemjátékának nincsen meg a közös eredetpontja az alakításában, így mindkettő hamiskás lesz, utóbbi néha már-már ellenszenves, és összességében az egész próbatétel értelme homályos marad.

A szellemes szövegek és a nézőtéri nevetések ellenére valóban nem tűnik túlzottan reménykeltőnek a kép, amelyet az előadás mutat. Megismerve őket vélhetően sem rajtuk, sem a kinti világon nem sokat segít, amikor végül a szanatórium bentlakóinak csapata kiszabadul. Ráadásul nem is ez az előadás legdermesztőbb momentuma, hanem az, amikor az intézmény Somhegyi György által játszott fiatal és lelkiismeretes alkalmazottja, aki végül szerelmétől csúnyán átverve, vállán valós vagy talán csak odaképzelt horogkeresztes tetoválással, a lelkében sértettséggel kérdezi a Zónalakóktól: „Kik vagytok ti, és minek képzelitek magatokat?” Ő az egyetlen, akinek teljesen igaz van, legalábbis addig a pillanatig mindenképpen, amíg az előadás tart. Ezzel együtt nem szeretnénk ott lenni, amikor ezt az igazságot egyszer majd beváltja.

Az előadásban Jacques néha kinéz felénk, és azt mondja, valaki mintha figyelne minket, és még a játékon belül kiderül, hogy tényleg figyeljük őket. Ahogy ez a mindennapi életünkben sincs másképpen: az utcán, a közösségi oldalakon, a családjainkban, a barátainkkal figyeljük, nézzük, és jó esetben látjuk is egymást. És ameddig rá tudunk mosolyogni személyes és közös nyavalyáinkra, mint ahogy ezen az előadáson ezt megtudtuk tenni, addig nincs ok a kétségbeesésre.

## Mondj egy mesét!

Bertolt Brecht *A kaukázusi krétakör* című darabja eleve magában hordozza a reménykeltő feloldás lehetőségét. Egy szolgálólány a polgárháború kitörésekor magához veszi a kormányzó gyermekét, akit anyja saját javai és önmaga mentése közben magára hagy, és éhen-szomjan menekül a gyermeket megölni akaró üldözői elől. Amikor évek múltán béke lesz, megtalálják őket, és bíróság elé kerül az ügy. Az igazság (és a szerelem) végül győzedelmeskedik. Már Brecht sem happy ending sztorinak szánta, Szócs Artur rendezése után pedig végképp nem megkönnyebbülést viszünk haza, hanem valami sokkal súlyosabb örömet.

Kovács Dániel bízará látványvilága eleve megadja az előadás alaphangulatát. A töménytelen mennyiségű autógumi falként, sziklaszirtként, kapuként vagy éppen kádként egy posztapokaliptikus világ vízióját kelti. Egyszerre utal egy autóktól hemzsegő ipari társadalomra, és annak romjaira, ahogy a munkaruhaszerű jelmezek is az ezt a világot üzemeltetni igyekvő, de folyamatosan kudarcot valló robotosokra.

*A kaukázusi krétakör* nem társulati darab, két kulcsszereplője van, rajtuk áll vagy bukik az előadás. Persze egy igazán ütős produkcióhoz a többiekre is nagy szükség van, akik ebben az

**Mi?** „Ahogytetszik” William Shakespeare azonosnak tűnő műve alapján

**Hol?** Miskolci Nemzeti Színház, Kamaraszínház

**Kik?** Szatmári György, Görög László, Farkas Sándor, Papp Endre, Feczesin Kristóf, Simon Zoltán, Molnár Sándor Tamás, Fandl Ferenc, Varga Zoltán, Seres Ildikó, Kokics Péter, Somhegyi György, Mészöly Anna, Prohászka Fanni, Szirbik Bernadett, Horváth Alexandra, Kerekes Valéria, Nagy Nándor / Díszlet: Khell Zsolt / Jelmez: Ignjatovic Krisztina / Mozgás: Bányai Mirjam / Rendező: Rusznyák Gábor

**Mi?** Bertolt Brecht–Paul Dessau: A kaukázusi krétakör

**Hol?** Miskolci Nemzeti Színház, Játékszín

**Kik?** Láng Annamária, Harsányi Attila, Simon Zoltán, Szegedi Dezső, Tenki Dalma, Rózsa Krisztián, Papp Endre, Varga Andrea, Molnár Anna, Kokics Péter, Keresztes Sándor, Takács Mária, Márton B. András / Fordító: Eörsi István / Látvány: Kovács Dániel / Dramaturg: Slárku Anett / Rendező: Szócs Artur

esetben is hozzák a minőséget: megelevenítik a hol finomabban, hol abszurd módon elrajzolt, karakteres figurákat. A gumitenger mellett Láng Annamária Gruséja adja meg az előadás atmoszféráját. Víziszta játéka minden színészi műfogás nélkül teremt egy fokozatosan, ám végérvényesen anyává váló hajadont, aki ha kell, tesz, ha nincs mit tenni, tűr. Megejtő küzdelme és vesszőfutása olyan helyeken érinti meg a nézőtéri lelkeket, ahová ritkán jutnak el egy színházi előadás jelei. A második felvonás a polgárháborús helyzet belső logikátlansága folytán hatalomba került bíró, Acdak története. A budapesti Katona előadásában Kocsis Gergely remekbeszabott Acdakja elhasznált lelkű és mérhetetlenül unatkozó ember, ezzel szemben Harsányi Attila Miskolcon rebbenékeny idegrendszerű, vérrel és indulatokkal teli alakot formáz. Alakítása a játékos pojácától a borgőzös kocsmafőnökön keresztül a magánörület többféle színén robot át és vissza, ám ennek a sokféleségnek megvan az eredetpontja, amely összetartja. És ez egyszerre mélységesen emberi és réműletes.

A szerelmesek végül jogilag is egymáséi lesznek, a gyereket Gruse kapja meg, a jószág győzedelmeskedik, ám az a világ,



Simon Zoltán és Láng Annamária *A kaukázusi krétakör*ben. Fotó: Éder Vera

amit előtte majdnem három órán keresztül látunk, nem sok bizakodásra ad okot. Tetézve azzal, hogy a darab eleji előjáték a kaukázusi völgy tulajdonjogáért folyó vitáról az előadásban keretvé válik, a birtoklásról az előadás végén képzeletbeli szavazás dönt, amelynek a végeredménye, hogy (erősen szépítő megfogalmazással) senki semmit sem kap. Szócs Artur rendezése ezzel együtt nem nyomasztó, jó pillanatokban szellemes játékosság oldja a történések és az előadásbeli világ súlyosságát. Valamiféle fájdalmas szépséget viszünk haza, és talán azt a hitet is, hogy a világban mindig vannak Grusék és Acdakok, hogy a mi néha nagyon fárasztó mindennapjaink mögött is ott van egy

Gruse lehetősége, ahogy a saját életveg Acdakunk mélyéről is előhozható az emberségünk, amikor arra a legnagyobb szükség van. Innen pedig már csak egy lépés – igaz, ez a leghosszabb lépés – mindezt tényleg előhozni.

A jó színházban a remény mindig több egy érzelemgözös indulatnál, amely alig ér tovább a ruhatárnál. Lényege szerint hosszú (vagy végtelen) lejárátú, különben csak pillanatnyi önmagunkkal és a világgal való elégedettséget jelent. A miskolci színház ebben az értelemben is reménykeltő: hosszú és következetes munkával valóban létre lehet hozni minőséget és szórakoztatást is.

PETHŐ TIBOR

# TUDATKARNEVÁL

*Két Fekete Ádám-rendezésről*

Fekete Ádám (ha lehet ezt a sokszorosan elkoptatott kifejezést alkalmazni a helyzetre mindenfajta irónia nélkül) szinte „üstökösként tűnt fel” a hazai színházi életben színészként, íróként, dramaturgként vagy éppen rendezőként; első szerzői színházi előadásának szigorúan véve a 2015-ben bemutatott *Csoportkép oroszán nélkül* tekinthető. A legalább háromórás *Csoportkép* annak idején végletesen megosztotta közönségét, sokan – ami a hazai teátrumokban ritka – előadás közben távoztak a nézőtérrel. Reveláció és botrány – jellemezte tömören és találozva a darab hatását Török Ákos. 2017 ősze óta (Feketének a szerzői színház felé tett látványos – egyébként nagyon is várható – lépéseként értékelhető a tény) két általa írt és rendezett darabot játszanak Budapesten.

A *Reggeli dinoszauruszokkal* a Stúdió K-ban december közepe óta láthatja a közönség. Átlagos, mindennapi alkalom a kiindulópontja a kezdőszituációnak: a nő (Pallagi Melitta) és a férfi (Sipos György) egy amerikai vidéki „művelődési házban” koncertre várokozik. Ami az első pillanattól nyugtalanítóan szokatlan, hogy rajtuk kívül senki nem kíváncsi a produkcióra, holott az énekes, Horse Johnson (Spilák Lajos) hosszú esztendő óta nem lépett fel. A nő és a férfi meg-megszakadó dialógusából, el-elakadó gesztusaiból értetlenség, boldogtalanság, reménytelenség árad. Johnson a mikrofonhoz lép, ám nem énekel.

A színen örök alkony uralkodik, a hol derengő, hol erősebben bevilágított félhomályban, a bundába burkolt egyszerű bútorok között éppen csak elkezdődő „történet” lassú tempóban elenyészik, az ok-okozati viszonyok, kapcsok esetlegessé válnak. A kibontakozó, primer szinten többnyire összefüggéstelen szürreális álmokképek sorozatából álló előadás (ahogy egy ajánlóban szerepel: „Rövid, történetekkel egybekötött zenés performansz”) egyúttal új, szélesebb, kizárólagosan szimbolikus spektrum felé nyílik ki.

A kommunikáció kudarcot vall, a töredékes jelenetek emberi viszonyai elromlanak; ez, vagy pedig a már az eleve meg-

lévő „romlottság” manifesztálódik akár a közeli rokonokkal való, szokványos panelekből tetszőlegesen megépíthető, Juli (Nyakó Juli) által folytatott, helyenként tompán ingerült telefonbeszélgetésben, akár a fiú és őt meg nem ismerő anyja közötti dialógusban (Nyakó Juli és György Zoltán). A szövegek egyértelműen Ionesco abszurd színházát idézik, a háttérben pedig ott munkál Németh Gábor regényében, az *Egy mormota nyarában* találóan megfogalmazott alapvetés: „világok választják el azokat, akiket én három lépés távolságból már meg sem tudok különböztetni”. Önkényes önértelmezések esetlegesen elrendezett világába jutunk. Nyomában pedig megkezdődik – végeredményben egy posztdramatikusság színházi úton – az egy-egy drámai szituációt alátámasztó rendszer (esetenként óvatos) felszámolása.

A *Dinoszauruszokkal* töltött két óra viszont túl soknak és túl hosszúnak tűnik. Nemcsak önmagában nézve, hanem az előadás zárásának tükrében is. Ezen a ponton felsejlik a darabot átszövő elvagyódás célja: a gyerekkor. Tíz évig tartó mély álomból ébred fel Dani (Lovas Dániel), aki mintha az anyaméhéből szállna ki, úgy lép elénk a háttérben végig jelen lévő áttetsző sátorszerűségekből. Feltűnése és szavai, amelyekben az elvesztett idealisztikus létezés (a dinoszauruszokkal való reggelit, vagyis korlátlanágunk lehetőségét) állítja szembe a szürke, kiüresedett, illúzióktól mentesített felnőttkorral, mintha didaktikus „üzenetet” küldene felénk. A szituáció azonban az első benyomások után nemcsak bonyolultabbá, hanem sajnos zavarossá is válik. Hogy valóban a túl direkt konklúzió lenne-e a végpont, az nem derül ki pontosan. Elképzelhető ugyanis, hogy fájdalmas-ironikus fordulattal a menekülés célját jelentő idealizált gyerekkor a hanyatlás újabb állomásaként, a menekülés lehetetlenségeként jelenik meg. Hiszen az addig látottak alapján a gyermekségbe való visszavagyódás lehetne akár pszichológiai tünet: a szabadságról, és vele a felelősségről való lemondás. Ha úgy tetszik, egy bizarr osztársadalmi, gyermekséget szülő Alzheimer-



Nyakó Júlia a Reggeli dinoszauruszokkal (brontosauruszokkal főleg) című előadásban. Fotó: Pinter Leo

kör kibontakozása. A tisztázatlanság ebben az esetben a kiérleletlenségnek a jele; kifejezetten zavaró, súlytalanná teszi a zárást. (Kiemelkedő színészi játékról az előadás jellege miatt sem beszélhetünk, ám mindenképpen meg kell említeni Nyakó Júlia, Spilák Lajos, Sipos György alakítását.)

Klassziszokkal jobb, fontos előadás Fekete Ádám másik munkája, a nem sokkal korábban bemutatott *A Jeditanács összeül*. A fiatal főhős, az egyetlen valódi szereplő, aki bizonyos értelemben meg sem jelenik a színen, egy virágágyásban ébred fel egy átmulatott éjszaka után, valahol Pesten. A helyszín

**Mi?** Reggeli dinoszauruszokkal (brontosauruszokkal főleg)

**Hol?** Stúdió K Színház

**Kik?** Spilák Lajos, Homonnai Katalin, Sipos György, Pallagi Melitta, Lovas Dániel, Nyakó Júlia, György Zoltán Dávid mv., Songoro Laura mv. / Dízlet: Márkus Sándor / Jelmez: Szabados Luca / Fény: Szapu Márk / Hang: Bartha Márk / Rendezőasszisztens: Székely Rozi / Író-rendező: Fekete Ádám

**Mi?** A Jeditanács összeül

**Hol?** Trafóklub

**Kik?** Pallag Márton, Jankovics Péter, Kárpáti Pál, Stefanovics Angéla, Sipos Vera, Terhes Sándor, Laboda Kornél / Jelmez: Juhász Nóra / Világítás: Bredán Máté / Rendezőasszisztens: Kővári Szimonetta / Író-rendező: Fekete Ádám

ezzel együtt nehezen meghatározható: az a bizonyos ágyás, egyúttal egy hajó fedélzete; leginkább viszont az elme, a tudat és a lélek együttműködéséből keletkezett fiktív tér, amelyet az Ennek az ott kifejlődő különböző (olykor más létezőkre is emlékeztető) alakváltozatai népesítenek be. (Ez maga a „jeditanács”).

Az előadás végéhez közeledve az egyik szereplő egy tisztáson vagy tó mellett piknikezik társaival a nyári napsütésben, miközben Hamvas Béla *Karneválját* olvassa elheveredve. A regényhez kapcsolódó allúzió egyértelmű; (legalább részle- ges) kulcsot ad a Jeditanács titkainak felfejtéséhez.

Hamvas művének hőse, Bormester Mihály megkettőződik. Ennek történelmi vonásokban is gazdag oka van: az első világháborúban ugyanis „ez a dupla életmód és magatartás áttört és realizálódott. A két tudat itt mint két önálló egzisztencia lép fel. [...] Mert az emberi létezés a huszadik században oly mértékben felduzzadt (differenciálódott), hogy egyetlen emberi én (tudat) számára érthetetlen (integrálhatatlan) lett. Ezért a huszadik század emberének jellegzetes magatartása a szkizotímia. Szándékosan mondom így. Mert pathológiáról szó sincs. Abnormitásnak (betegségnek) felfogni hiba. [...] Aki ezek után abban, hogy ez itt körülöttünk és bennünk nem delírium, és ez a delírium nem valamely kulmináció előtt áll, kételkedik, a játékon kívül áll, s azt legjobb figyelmen kívül hagyni.”

Fekete Ádám Hamvashoz képest továbblép: a nagyjából a bulinegyedre vetített, a lélek, a szellem olykor erős gúnyal, a másnaposság veszteség-érzetével, melankóliájával átítatott belső csatáinak, öngyötréseinek, megbékéléseinek, mulatozásainak helyszínén a *Karnevál* megidézése részint ironikus, hiszen jelen esetben a változás az identitás végzetes elváltozásával, esetleges megszűnésével jár. Feketénél ebből kiindulva az identitászavarból imponáló rendszer épül; ezen a téren a (megsokszorozódott vagy, ahogy a színen elhangzik, szétszóródott) főhős viselkedése – másik irodalmi analógiát említve – Hajnóczy Péter bizonyos figuráinak attitűdjére emlékeztet, elsősorban *A halál kilovagolt Perzsiából*-beli alkoholista férfi-éra, a Parancs kém-századosára.

Az identitászavarból való építkezésre játszik rá a darab szerkezeti felépítése. Jelenet-töredék–megszakítás–újrakezdés, ismétlés–új elem megjelenése: ez az a forma, amin az előadás struktúrája alapul. A variációk sora, a szavak, töredékszituációk permutálódása különös szuggesztivitást ad az alapszövegnek.

Fontos szervezőelv a hiány. A hagyomány nagyjából megszünt, ami maradt belőle az képlékeny, kiüresedett vagy érthetetlen. Az ember a világ értelme ellen akar küzdeni – olvassa talán éppen a *Karneválban* Laboda Kornél – meg akarja azt fojtani, és „mert meg akarja fojtani, maga menthetetlen, az, aki megfullad”. Az előadást (a másnaposság hangulatában többnyire meghatározó) büntudattal elegyedő transzcendens szomjú-ság járja át. Mindez azonban nem bármiféle tételes vallásosságban, hanem a *Dinoszauruszokhoz* hasonlóan az elvágódásban manifesztálódik. Így jelenik meg melankolikus felütéssel az aranykor, a gyermekkori karácsonyok tűnő hangulata. Az előadás szellemi és szerkezeti középpontjában pedig az a pillanat áll, amikor felhangzik a Kaláka ismert száma, a *Tengerecki Pál*. Az összes zenei elem közül ez az egyetlen, ami elejétől a végéig, nem idézőjelesen, hangmontázs részeként, hanem önmagában, nosztalgikusan fájdalommal elhangzik.

A színészek a fenti életérzés fogaskerekei. A legerősebb „kerekek” Pallag Márton, Jankovics Péter, Kárpáti Pál és Terhes Sándor. A díszlet struktúráját, a tárgyak jelenlétét ugyan- ez a töredékesség, esetlegesség jellemzi.

FISCHER BOTOND

# A CSODÁK IDEJE

*Tony Kushner: Angyalok Amerikában – Kolozsvári Állami Magyar Színház*

Tony Kushner valamit nagyon elkapott 1991-ben, amikor megírta az *Angyalok Amerikában* című drámáját. A mű, amelynek magyarul csak ritkán feltüntetett műfaji megjelölése „A Gay Fantasia on National Themes”, egy, a nyolcvanas évek dekadens New Yorkjában játszódó történet arról, hogy milyen melegként élni az AIDS-korszak legsötétebb, kezdeti éveiben, Ronald Reagan Amerikájában. Kushner már akkor sem rejtette véka alá politikai meggyőződését, ahogy azt a nézetét sem, hogy apolitikus művészet nem létezik. Ez a társadalomtudatos vagy – ha úgy tetszik – elfogult attitűd ott van a szöveg minden sorában. (Most hirtelen eszembe jut az előadásból Alekszej Antedilluvjanovics Prelapszarjanovnak, a világ legöregebb élő bolsevikjának a beszéde, amely ironikus ugyan, de ha komolyan belegondolunk, hogy a forradalom honnan indult, és hova jutott, akkor is igaza van.) Ehhez képest az *Angyalok Amerikában* nagyon hamar bekerült a mainstream kánonba, az Egyesült Államokban és világszerte szívesen játszották a színházak, az HBO 2003-ban minisorozatot forgatott belőle Al Pacinóval (a forgatókönyvet Kushner írta), sőt még az iskolai tananyagban is helyet kapott. A tüntetések sem maradtak el általában, mikor egy-egy konzervatívabb közegben működő színház tűzte műsorára a darabot, de a lényeg, hogy ez a drámai szöveg, annak ellenére, hogy a progresszív ellenkultúrákból nőtt ki, gyorsan a fősodor része lett. Olyannyira, hogy magyar színpadokon is többször láthattuk, általában emlékezetes és sikeres előadásokban.

A magyarázat egyik része biztosan az, hogy ennek a szövegnek semmi köze a propagandához. Mert ugyan réteggkulturális a közeg, sőt, szerintem kijelenthetjük, hogy a nézőpont is, a felmutatott drámai helyzetek és tragédiák, az elmesélt történetek akár a tipikusig elmenően univerzálisak, de úgy, ahogyan egy megnyűzott emberi tetem is az. Vegyük például az alapszituációt: adott egy szerelmespár, évek óta együtt vannak, az egyikről kiderül, hogy halálos beteg, a másik nem tudja feldolgozni a haldoklás folyamatát, és elhagyja a haldoklót. Ez kemény és zseniális. És Kushner íróként végig tartja ezt a színvonalat.

A szöveg játékidéjét általában hét órára becsülik, ezt a szerző két részre osztotta; a két rész elvileg különálló színdarabként is működik, és egymás utáni estéken játszandó: *I. – Küszöbön az ezredforduló és II. – Peresztrojka*. Ezt a struktúrát megtartja a Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója is, így itt is két részre bontva, két estén, két külön is élvezhető előadásként lehet megismerni Victor Ioan Frunză színpadi vízióját. Frunză visszafogott, a szöveget és a színészi játékot érvényesülni engedő hozzáállással látszik dolgozni. Elsősorban reprezentálja Tony Kushner szövegét, de azt gon-

dolom, van annak jelentősége, hogy ez az előadás éppen itt és éppen most jött létre. Frunză ugyanis rendezőként nem kell semmit sem csinálnon ahhoz, hogy a néző ijesztően aktuálisnak érezze a nyolcvanas évek Amerikáját, a Reagan-korszak közhangulatát. Vagyis részéről a lehető legjobb döntés, hogy nagyon tudatosan nem aktualizál, mert az már szájbarágás lenne. Talán nem véletlen, hogy a Londoni Nemzeti Színház is éppen most vette elő a darabot.<sup>1</sup> Mint ahogy az sem véletlen, hogy Tony Kushner jelenleg éppen Donald Trumpról ír egy színpadi szöveget.<sup>2</sup>

A játéktér hasonlóan visszafogott. A Szamos-parti stúdió csupasz, meztelen falai közt, ebben a steril fekete térben csak egy-egy díszletelem, bútor jelzi a helyszínt, illetve cseles módon az, ami a színpadra kívülről belátszik. Adriana Grand díszlet- és jelmeztervező megoldása nagyon jól működik: a nyitva hagyott színpadi ajtókon, a terem saját bejáratain át belátunk az aktuális jelenet helyszíne melletti szomszédos helyiségbe, amelyet Grand óriásira nagyított fotókon jelenít meg. Például Pitték szobájából, amelyet csak egy ágy és néhány kellék jelez, Pitték előszobájába. A nyitott ajtón keresztül egy valós tér fényképét látjuk. Esztétikailag is erős, ahogyan a színpad csupasz feketéje kontrasztba kerül a fotórealitással. Az éppen zajló jelenet „díszletezését” segíti egy nagy digitális kijelző is, amelyen mindegyik jelenet elején megjelenik a helyszín leírása, a résztvevő szereplők neve, illetve egy-egy alcímszerű szó vagy szókapcsolat (*Baj van; In vitro; János bácsi a csatában* stb.), amely egyrészt szemantikájával elhelyezi az adott jelenetet a történet érzelmi struktúráján belül, másrészt önmagában is díszletelemmé válik.

A darab közege a nyolcvanas évek közepének New Yorkja, a világ ekkor talán már legfontosabb kulturális központja, de egyik legveszélyesebb városa is, az összegraffitizett metrók, a szegénység és a kosz városa, egyben a világ legzseniálisabb művészeinek gyűjtőhelye, népszerűségtől függetlenül. A központi szereplők meleg férfiak, ebben a közösségben, ebben az időszakban pedig a központi probléma az új, könyörtelen betegség, az AIDS. Őt többé-kevésbé összefonódott sorssal találkozzunk. Prior Walter (Szűcs Ervin) elkapja a vírust, a társa, Louis Ironson (Bodolai Balázs) nem. Joseph Porter Pitt (Árus Péter) mormon, azaz erősen konzervatív közegben szocializálódott, saját melegségét tagadó ügyvéd, a felesége, Harper (Imre Éva) váliumfüggő, agorafóbiás, frusztrált, ebből az élethelyzetből kitörni vágyó, de nem tudó valaki. Roy Cohn (Bogdán Zsolt), a sikeres, konzervatív sztárügyvéd szintén el-

1 <https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/angels-in-america>

2 <https://www.thedailybeast.com/tony-kushner-why-im-writing-a-play-about-donald-trump>

Árus Péter. Fotó: Adriana Grand



kapja a vírust, pedig akkoriban mindenki úgy tudta, hogy a betegség csak a homoszexuális férfiakat sújtja.

A színészi munka egészen magas színvonalú. A Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata jó formában van. Nem lehet kiemelni senkit a csapatból, mert emlékezetes karaktert épít fel mindegyik színész, és láthatólag élvezi, amit csinál. Mindenki a teljes fizikumával alkotja meg az adott szereplőt, tikkével, hanghordozással, kiejtéssel, minden aprósággal együtt. És ez igaz a kisebb szerepekre is. Itt nem játszik le senki senkit a színpadról, mert a színészi teljesítmény mindenkinél egyformán elképesztő.

Az előadásban azonban van egy elég kényes elem is, amelyet baklövésnek érzek. Frunză ugyanis egy afroamerikai szereplőt fekete maszkirozással jelenít meg, ami semmilyen művészi intencióval nem magyarázható, ezért sértő. A jelenséget *blackface*-nek hívják, és a sztereotip ábrázolásmód tipikus példája. Lehetséges, hogy a *blackface* használatával a rendező éppen a rasszista sztereotipizálást akarja tematizálni, de erre utaló érdemi jelzést én nem találtam az előadásban.

Azt gondolom, hogy van tétje ennek az előadásnak most Kolozsváron. Pedig a szöveg nagyon is amerikai, nem ugyanazt jelenti Erdélyben, mint Londonban vagy az Egyesült Államokban, nem teleszik rá annyira az aktualitás súlya. Helyet hagy az univerzalitásnak, így helyet hagy a mélységnek, mi-

közben a társadalmi relevancia sem vész el. Általános emberi sorsok egy olyan közegben, amely kicsit ismerős a maga hisztérikus apokaliptikusságában, ugyanakkor kicsit más is, mert egy harminc évvel ezelőtti világ normalitása a Földnek ebben a szegletében ma is újszerűen hat.

Ez egy hagyományos előadás. Kiszámított dramaturgiájú szöveg, rendezői színház. Könnyen lehetne anakronisztikus is. De Victor Ioan Frunză megmutatja, hogy ez a „professzionális” formátum nagyon is tud működni. A kolozsvári *Angyalok Amerikában* nem iparosmunka, több annál. Mert minden társalkotója, a rendezőtől a színészekig (és tovább) mintha egy picit többet tett volna bele, mint a legjobb tudása. Mintha több lenne, mint a legminőségibb összetevők összessége, legalábbis azon az estén, amikor én láttam, volt benne valami titkos összetevő is.

.....  
*Mi?* Tony Kushner: *Angyalok Amerikában*  
*Hol?* Kolozsvári Állami Magyar Színház  
*Kik?* Bogdán Zsolt, Árus Péter, Imre Éva, Bodolai Balázs, Szűcs Ervin, Kató Emőke, Balla Szabolcs, Tordai Tekla / Dramaturg: Balázs Nóra / Díszlet- és jelmeztervező: Adriana Grand / Rendező: Victor Ioan Frunză  
 .....

PAPP TÍMEA

# SZELÍDEN BALJÓS ÁRNYAK

*A képzelt beteg és a Csárdáskirálynő a Kecskeméti Katona József Színházban*

A kecskeméti színház idei bemutatói közül a *Csárdáskirálynő* és *A képzelt beteg* is Mohácsiék köpönyegét hordja magán. A nézőteret azonban nem lengi be a levendulaszag, mert Béres Attila és Rusznyák Gábor újrafazonírozták az alapanyagokat. A végeredményt maradéktalanul élvezzi a szűz szemű közönség, és az pedig, aki a megátalkodott, sokat látott törpe minoritáshoz tartozik – a rendezői szabászolló meg a *comme il faut* elvarrás ellenére, sőt olykor épp azoknak köszönhetően – elégedett a látottakkal. Az egyik esetben nem titkolt meghattalossággal nézi, amit lát, a másikban pedig nem titkolt hálával, hogy az az olló sok vadhajtást lenyesett.

A *Csárdáskirálynő* az egyik eset. Egészen attól a pillanattól kezdve, hogy az ember ránéz a színlapra, és azt látja, hogy Cecília: Sáfár Mónika. Hiszen színháztörténelem a kaposvári *Csárdáskirálynő*, s benne ő – aki Molnár Piroska idecitált „Kvittek vagyunk”-jával duplán is folytonosságot képvisel. Ahogy azt is feljegyzti a színháztörténet, hogy Honthy Hanna

és Németh Marika után folytatódik a Szilviát és Cecíliát is eljátszó színésznők névsora. Nem is akárhogyan.

Cecília megérkezik az orfeumba, körbenéz, „Szervusz, te drága!”, mondja, és ebben az egy mondatban Sáfár Mónikának köszönhetően úgy tud benne lenni a valahai bolond-boldog fiatalság, a sok örült és felelőtlen éjszaka, seb és hiány, egy forró szerelemmel szeretett, de hideg fejjel otthagytott világ iránti vágy, hogy pontosan tudjuk, azt is végigfuttatja az agyán, hol tartana, ha itt maradt volna. Sírna az örömtől, de nem lepleződhet le, ezért befelé zokog, mint aki visszatalált az otthonba, de nem léphet ki az új életből. Cilike naiv és pragmatikus volt, Cecília kemény lett, de pragmatikus maradt. A lélek hazatérhet, de az agy irányít, és lecsillapítja a szívdobogást. Sáfár Mónika hiteles és stílusos mind az operettben, mind az előadásban. Egyszerre képviseli a műfajt, mutatja iskolapéldaként annak összes követelményét, és annak önreflexív visszaját. Miatta, az ő színpadi ereje miatt szól



Kocsis Pál *A képzelt betegben*. Fotó: Walter Péter

az előadás Cecíliáról, az ő hideg fejvel hozott döntéseiről, jó és rossz kompromisszumairól, a csúcsról és a bukásról, az áldozatokról, amelyek és akik kísérik útját.

Egy ilyen *Csárdáskirálynő*höz kell egy társulat és kell a staffázs. Kecskemét szerencsés, mert nem szenved egyikben sem hiányt. Miskaként Kőszegi Ákos fád és fanyar, paradox módon épp a visszafogottsággal viszi el a tejfölt. A Kerekes Ferkót játszó Egyházi Géza ennyire könnyednek és felszabadultnak még nem mutatta magát. Ellentétben Szemenyei Jánossal, akitől megszokhattuk az elképesztő energiát, de flegma szemtelensége és sziporkázó humora amolyan kordában tartott túlpörgetéssel szolgálja Bóni szerepét és a produkciót, ehhez Hajdú Melinda karakterben és hangban remek partner. Dobó Enikő Szilviája bármennyire is keménynek akar látszani, nem hideg fejvel, hanem dacból döntő, lélekben törekeny, sokkal inkább magaemésztő, mint céljai érdekében bármin és bárkin átgázoló karrierista fiatal nő. A tartás és az elegancia megvan a fiatal színésznőben, néhány hang azonban hiányzik. Orth Péter szenvedő és fojtottan szenvedélyes Edvinje prózában és énekeszében hitelesebb.

A közönségsikernek van még egy titka: ez egy szemet gyönyörködtető előadás. Pilinyi Márta jelmezei nem egyszerűen szépek, klasszikusak, de rafináltak – ahogy a piros-fehér-zöld az orfeumi hölgyek ruháin megjelenik! –, anyagban gazdagok, és nincs rajtuk egyetlen előnytelen varrás sem. Cziegler Balázs lépcsőjére meg vágyik föl az ember, arra, hogy állhasson a tetején, hogy levonulhasson rajta. A díszlet részletgazdag háttérként működik, nagyszabású és nagyvonalú, de nem tolakodó vagy magamutogató. Van benne valami vonzó, valami romantikus, miközben érezhető, hogy itt minden hamarosan a romlás virágaiba borul.

Szól még az előadás az orfeumok fülledt világáról, ahol a táncosnők magasra emelik a lábukat, ahol nem tilos sem a csók, sem az érintés, és arról, ami az orfeumon kívül van, az emberfejekkel könnyedén labdázó nagypolitikáról. Béres Attila korábbra hozza a cselekményt: Ferenc Ferdinánd vonatának indulására várunk. Az 1914-es végállomást pedig mi, kései utódok, pontosan ismerjük. A fináléban húzatnák kivilágos virradatig, de a láthatatlan fegyverek sortüzétől mindenki összeesik. Aztán újakezdi a zenekar, felpattannak a népek, s megint előről. Hullik a piros konfettihó, a szívben hajnalodik, de ismét puskaropogás tarolja le a komániát. Ám ahogy Vitéz László mindig legyőzi a Halált, az operett meg aztán pláne, a finálé – a rendező és dramaturgja pofátlanul elegáns balanszírozásának köszönhetően – nem válik haláltánccá, a *Csárdáskirálynő* (és most a musicalfényeket meg azt a néhány buta poént felejtjük el, különös tekintettel a „Jó estét, jó szurkolást!”-ra) nem fordul ki a sarkából, közmegeledésre vastapsos sikert arat.

Mint ahogy a Rusznyák Gábor rendezte *A képzelt beteg* sem billen ki a jellemvígjáték adta keretek közül, legföljebb sötétebbre van árnyalva. Ott van mindjárt a rendező tervezte díszlet, amely éjfélete-arany dominanciájával egy otthonnak berendezett ravatalozó képzetét kelti. (Van még benne akvárium is, feltételezem, Mohácsi-hommage, mert funkciója nincs. Bár lehet, hogy az ókeresztény katakombákban is feltűnő halszimbolikára utal. Hogyne, nyilván...) Aztán az arcok halálsápadtsága. Logikus is, hát hiszen a halálról van szó, ám szereplőink nemcsak arról fecsegnek rendkívüli bőbeszédűséggel. Mohácsiékát e tekintetben Rusznyák megzabolazza, amitől időben sűrűdött a történet, a végeredményt tekintve valahogy mégsem elég *first class*. Mintha a kordában tartástól – ami viszont nem szükségszerűen jelenti az ismétlések

**Hol?** Kecskeméti Katona József Színház

**Mi?** Leo Stein–Kálmán Imre: Csárdáskirálynő

**Kik?** Sáfár Mónika, Dobó Enikő, Orth Péter, Kőszegi Ákos, Szemenyei János, Aradi Imre, Hajdú Melinda, Egyházi Géza, Pál Attila, Sirkó László, Ferencz Bálint, Körtvélyessy Zsolt, Aradi Imre, Nagyhegyesi Zoltán, Koltai-Nagy Balázs e.h., Puszkás Gyula, Szegvári Juli, Fischer Lilian, valamint a táncosok és az énekar / zövegkönyv: Békeffi István, Kellér Dezső / Vers: Gábor Andor / Díszlet: Cziegler Balázs / Jelmez: Pilinyi Márta / Koreográfus: Barta Dóra / Zenei vezető: Károly Kati / Vezényel: Drucker Péter, Látó Richárd / Rendező: Béres Attila

**Mi?** Molière: A képzelt beteg.

**Kik?** Kocsis Pál, Magyar Éva, Decsi Edit, Illés Alexa, Adorjáni Bálint, Zayzon Zsolt, Farkas Ádám, Fazakas Géza, Hegedűs Zoltán, Szokolai Péter, Márcz Fruzsina, Csapó Virág / Díszlet: Rusznyák Gábor / Jelmez: Ignjatovic Kristina / Dramaturg: Tóth Kata / Rendező: Rusznyák Gábor

elhagyását – a líra prózára változott volna, a humorból pedig a vérfagyasztás tűnt volna el.

Van tehát Molière lét- vagy bármilyen filozófiát nyomokban sem tartalmazó, egy tulajdonságra építő vígjátéka, benne a rém egyszerű, alapvetően egy-ügyű és egydimenziós figurák, és a Molière után, helyett és egy kicsit neki is bonyolított és továbbírt viszonyrendszer és figurák. A hipo-chonder Arganból görcsösen élni akaró rigolyás családfő, apa, férj, testvér lett, aki épp ebben az életvágban mar el mindenkit magától. Kocsis Pál, ez az életerős, délceg, szép szál, mi több, gyönyörű ember úgy játssza Argant, hogy a világgal szemben egyre szkeptikusabb és egyre magányosabb lesz, szinte érthető, miért menekül az abszurdba, sőt bohózatba illően eszement doktorokhoz, akik – pénzért cserébe – megértik őt. Egyetlen valódi társa, sőt megváltója a beszélő nevű Angélique Re Noire – az egyetlen fehér ruhás a dominánsan fekete gyász- és veszmadarak közt –, aki egyszerre hívogató és félelmetesen titokzatos, akinek veszélyességét és végzetességét egy apró defekt, egy bagatell kockás füzet sorának icipici félreolvasása adja. És noha nem hangsúlyos Csapó Virág alakításában a nőiség, ez a vonzalom egyáltalán nem nemtelen.

Molière szobalányait mindig hús-vérre írta, Márcz Fruzsina Toinette-je hozza is a tűzről pattantságot és a józanságot, a problémamegoldó képességet, továbbá a hozzátett osztály- és női öntudatot és a társadalmi osztályba meg a jellembe valahogy kódolt lemondással vegyes szomorúságot. És bár „minden gyógyszerre van orvosság”, van, amin se *spin*, se *story doctorok* nem segítenek: a többiek biztonsággal és ízléssel hozzák az egytulajdonságú és alapvetően amorális családtagokat – érdekesség, hogy Zayzon Zsolt a szexualitást tekintve erősen fűtött, ugyanakkor képmutató pécsi Beralde után Kecskemétre Cléante-ba töketlenülül – és egyéb járulékos népeket.

Gurul a gyógyszer, a kék tablettá meg a fogamzásgátló, dugdosódnak a hamis számlák, a csalókat is csalják, a becsapottat tovább csapják. „Andersen meghalt, mese nincs, az élet megy tovább.” A díszlet óráján *real time* telik az idő.



KRICSFALUSI BEATRIX

# ÉVADKEZDÉS HÁROMSZÉKEN

*Sepsiszentgyörgyi miniévad*

Az utóbbi időben aggasztó hírek is érkeztek a többnyire – legalábbis a Magyarországon folyó bozótharchoz képest – békés kiegyensúlyozottságban működő erdélyi magyar színházi színtérről. Sokan már akkor látták a viharfelhőket gyülekezni, amikor megjelent az előadó-művészeti közintézményekben dolgozók 50%-os béremeléséről szóló kormányrendelet, amelyhez azonban a jogalkotó elmulasztott többletforrást rendelni. Félő volt, hogy amennyiben a fenntartók nem tudják önerőből előteremteni a jelentősen megnövekedett kiadások fedezetét, akár elbocsátásokra, profilszűkítésre vagy intézmény-összevonásokra is számítani lehet. A minisztériumi fenntartású intézményekhez képest (ezúttal is) nehezebb helyzetbe kerültek az önkormányzati finanszírozásúak, s közülük is a gazdaságilag hátrányosabb helyzetű régiók színházai. Azok, amelyek jórészt eddig is forráshiánnyal küszködtek, ahol eddig sem futotta rendezői sztárgázsira, ahol az évadtervezést a szigorúan vett művészeti szempontok (díjak és fesztiválmeghívások) mellett a leoptimálisabb anyagi ráfordítással a lehető legszeleesebb közönségréteg elérése motiválta. A két évtizede alapított Csíki Játékszín annak ellenére került bajba, hogy Parászka Miklós megfontolt gazdálkodással, szerény infrastruktúrával óvatos népszínházi programot vitt. Sepsiszentgyörgyön szerencsére nem érződnek a válság jelei: az évad öt bemutatója mellett májusban negyedszer is megrendezik a nemzetközi REFLEX fesztivált. Az őszi termésből 2017. december elején négynapos miniévad szerveződött, amely a többnyire esetlegesen szervezett vendégjátékok mellett a másik „mesterségesen természetes” alkalom arra, hogy a társulat az állandó közönségén kívüli kíváncsi szemeknek is megmutassa önmagát. Itt még a kritikus is szívesen látott, sőt invitált vendég, bár ez alighanem csak a hazai szakma ellenséges beidegződései felől tűnik meglepőnek.

Erős kezdésnek bizonyul az október elején bemutatott *Alice*, talán nem túlzás állítani, hogy a szezon superprodukcója. Ha az életműben némileg járatos néző előzetes ismeretek nélkül ülne be rá, aligha találná ki, hogy Boczárdi László rendezte. Klasszikusok alapos értelmezése, megfontolt szöveg munka, szikár vizualitás, egyszerre szenvedélyes és rideg minimalizmus – nagyjából ezekről ismerjük meg Boczárdi egyedi rendezői kézjegye. Mindennek nyoma sincs abban a százöt perces audiovizuális tripben, amelybe *Alice*-szel együtt zuhanunk bele a nyúlúregegen keresztül. A díszlet voltaképp egy hatalmas vetítőfelület (Barta József munkája), maga Csoda- és

Tükörország a színpadfenékre helyezett toloájtóval, amelyen keresztül egymás után bukkannak fel Lewis Carroll szürreális mesevilágának alakjai. A színpadon koncerthangosítással játszik – a szó minden értelmében, vagyis nem egyszerűen zenét szolgáltat – a Sempöl Offchestra (Albert-Nagy Örs, Boczárdi Magor, Ferencz Áron, Gáspár Álmos, Kónya-Útő Bence, Vi-

Korodi Janka és Rácz Endre az *Alice* című előadásban.  
Fotó: Barabás Zsolt



tályos Lehel), míg a címszereplő és képzeletvilágának különös teremtményei időnként a nézőteret is kalandozásaik színterévé teszik. Alice az identitását szavatoló nevétől megfosztva bolyong egy olyan világban, amely nem engedelmeskedik az ok-okozati viszonyokon alapuló logikának, s amelynek működését ezért egyáltalán nem érti.

A revü dramaturgiáját követve érkeznek a furábbnál furább növényi és állati eredetű lények, ilyen-olyan királynők – színházi szempontból megannyi nagybelépő, egymással versengő zenés-táncos magánszám, végül távozáskor mindenkitől egy nagyhalál. A szürreális univerzumhoz a lélektani realizmus szabályai nem kínálnak fogódzót sem a színészek, sem a nézők számára, már csak az arcokat takaró maszkok miatt sem. Csodaország lakóinak Kiss Zsuzsanna extravagáns, sokszor hétköznapi tárgyakat (kesztyűk, Barbie babák) felismerhetően újrahaznosító ruhakölteményeket, vagy ezek ellenpontjaként testhez simuló, az anatómiát (húst, csontot, ínakat) a bőrfelszínre rajzoló kezelábasokat tervezett. A színészi játék nem nyelv-, sokkal inkább testcentrikus: egy Nyúl, Őz, Rózsa, Hernyó, Álteknőc vagy Tűzliliom karaktere gesztusok és mozdulatok összességéből áll elő. Szinte az egész társulat a színpadon van; a nézőtérrel mindenki kiválaszthatja a maga számára emlékezetes alakításokat, bár az egyéni teljesítmények kiemelése már csak az azonosítás nehézségei miatt sem egyszerű. A Kandúr (Kolcsár József) kicsit a kései Elvis ízléstelenségére hajazó rocksztár, a Hernyó (Erdei Gábor) a merésznél is merészebb, Pál Ferenczi Györgyi Második királynője pedig ellenállhatatlan meggyőzőerővel vezet elő a futás irracionális tér-idő összefüggéseit.

Alice (Korodi Janka) az egyetlen, aki maszk nélkül, arcán gyermekien őszinte csodálkozással igyekszik megérteni az őt körülvevő idegen világot („Én csak meg akarom érteni ezt az egészet”), és benne önmagát („Ki vagyok?”), saját tükröződéseit és alakváltozásait is, amelyeket Benedek Ágnes és Mátray László testesítenek meg. Noha az előadás észlelési problémákból, vizuális torzulásokból kiindulva a megértés nehézségeit tematizálja, mégsem tudok szabadulni attól a benyomástól, hogy Alice-hez hasonlóan mi is akkor járunk a legjobban, ha az értelmezés görcsös kényszere helyett inkább a látottak befogadására törekszünk. Mondom mindezt annak tudatában, hogy nem tartozom a produkció elsődleges célcsoportjába, amennyiben az zenei és látványvilágával nem titkoltan kamaszokat hivatott a színház ügyének megnyerni. Ennyiben az *Alice* megoldási kísérlet arra az egyszínházaz városokban egyre égetőbb felmerülő strukturális problémára, hogy miként lehet összeegyeztetni a lehető legszélesebb közönségréteg igényeinek kiszolgálását (lásd még: zenés darab, fiatalok megszólítása stb.) a társulat művészeti törekvéseivel – mindközönségesen: a gazdasági és esztétikai szempontokat. Bocsárdi a dilemmához nem a hagyományos színházi műfajok, hanem sokkal inkább a vizuális művészet felől közelít. Nem operettben vagy a színházat szórakoztatóipari üzemmággá változtató musicalben gondolkodik, hanem a sZempöller és a vizuális effektekért felelős Rancz Andrással karöltve olyan kortárs zenés színházat csinál, amely lenyűgöző látványvilága ellenére sem üres spektakulum.

Valószínűleg, letaglózó érzéki élménynek bizonyult az ősz prózai bemutatója is, noha sajnos ellenkező előjellel. Gyakran az a benyomásom, hogy Erdélyben a színházak műsorát bátrabb kezek állítják össze; legalábbis az unásig játszott klasszikusok mellett mintha gyakrabban bukkannának fel kortárs szerzők vagy akár a közelmúlt kevésbé ismert darabjai is. Ez persze önmagában nem garancia semmire, éppúgy magában

rejti a kis nyelvek irodalmában rejlő nagy felfedezések lehetőségét, mint a repertoárképzés mifelénk tapasztalható esetlegességének hatványozódását. Michel de Ghelderode nem tartozik a magyar nyelvterületen gyakran játszott szerzők közé, és tartok tőle, nem Zakariás Zalán *Escorial*-rendezése fog meggyőzni minket arról, hogy e gyakorlaton föltétlen változtatni volna szükséges. A flamand avantgárd író „egy sosemvolt középkorban játszódó” drámája a halál – vagy a haldokló királyné? – árnyékában egymással viaskodó két férfi, király és bolondja bonyolult kapcsolatára koncentrál. Ghelderode írásművészetét szokás Hieronymus Bosch és Pieter Bruegel festészetének látomásos, egyszersmind nyomasztó érzékiségével kapcsolatba hozni, nem meglepő, hogy a műsorfüzet is a flamand mesterek és a szürrealizmus kontextusába helyezi.

Az apró stúdióteret dominálja a középen piederasztalra helyezett forgatható trón és az oldalt felfüggesztett, a megfelelő drámai pillanatban a földhöz csapódó hatalmas kereszt. A cselekmény teljes egészében a király (Szakács László) teátrális tipródására és a bolonddal (Pálffy Tibor) folytatott dialógusaira redukálódik; néha megjelenik A szerzetes (Nagy Alfréd), egy fenyegetően termetes Hóhér (Erdei Gábor), végül A királyné (Szalma Hajnalka) is ödöng kicsit látomásosan a színen. Olyan az egész, mintha az *Alice*-hoz képest úgy száz évet mentünk volna vissza az időben. És nemcsak az irodalomtörténetben – lévén az *Escorial* 1927-ben íródott –, hanem ami a játékmódot illeti, a színház történetben is. Szakács László és Pálffy Tibor egyaránt nagy gesztusokkal, bőszen deklamálnak, ami szinte lehetetlenné teszi a drámában rejlő egyetlen valós színházi potenciál, a király és a bolond (egyébként nem túl invenciózus) szerepcseréjének, a hatalom jellemkorrumpáló voltának színészileg ténylegesen kimunkált színrevitelét. Így maradnak a jól bevált konvenciók: a bemondás, és az egyezményes jelek (korona és csörgősipka) megcserélése. Őszintén nem értem, Zakariás Zalánnak miért volt fontos Ghelderode, az egyórás játékidő után magamra maradok a kőszínházi repertoárképzés gyakorlatával szemben már-már kényszeresen adódó kérdéssel (úgy mint: Miért ezt? Miért itt? Miért most?).

Szokatlan választásnak tűnik Harold Pinter egyik utolsó darabjának, az *Évfordulónak* magyar nyelvű ősbemutatója is a tavalyi évad végén (a szöveget fordító-dramaturgként Czegő Csongor jegyzi). Az abszurd társalgási színmű egy elegáns londoni étteremben játszódik, ahová három pár érkezik vacsorázni. Mit érkezik, egyenesen bevonul, miután a pincér (Kónya-Útő Bence) szertartásosan megterítette az asztalokat, ügyelve a legapróbb részletekre (így a savanyúsággént bravúrosan feltálat uborkára is). Egyenesen az operából vagy a balettől jönnek (noha már maguk sem emlékeznek pontosan, melyikből, arra meg végképp nem, hogy mit láttak), angolosan modoros, üres fecsegésük minden mondatával a társadalmi státuszukat igyekeznek színre vinni. Az egyik, négyfős asztaltársaság – egyébiránt két testvérpár – házassági évfordulót ünnepel, s amint az ilyenkor lenni szokott, a fecsegő felszín alól váratlanul feltör a polgári elit által takargatott mély. A másik asztaltól kisvártatva csatlakozik hozzájuk a harmadik pár, Russel (Fekete Lovas Zsolt) és Suki (Benedek Ágnes), s csakhamar mindenki kellően őszintére issza magát, minek következtében mintha az udvariassági szabályoknak engedelmeskedő társalgás közben hirtelen azt is kimondanák, amit valóban gondolnak. A helyzetet csak súlyosbítják a szerepből kiesett pincér „közbevetései”, vagyis a kitaláltság jeleit egyre gátlástalanabban magukon viselő, a tér-idő koordinátákkal mit sem törődő történetei.



To\_R / Feast. Fotó: Barabás Zsolt

Abszurdot játszani nagyon nehéz, úgy egyensúlyozni realizmus és szürrealizmus határán, hogy közben mindez ne forduljon át habkönnyű vígjátékba. Benedek Ágnes bájosan csipogó hangjával tökéletesen eltalálja a társaság középpontjában többnyire részegen imbolygó Sukit. Pálffy Tibor mintha nem a szerepből hozná létre a figurát, hanem megcsinál egy figurát, és eljátszatja vele Mattet: mintha egyedül neki nem lenne szájmenése ebben a társaságban, ellenben feltűnő unalmában egy fopgpszikálóval a szájában nézelődik, kívülállóként. Pálffy minimalizmusával szemben Szakács László (Lambert), Gajzágó Zsuzsa (Julie) és D. Albu Annamária (Prue) inkább a túljátszás eszközével érzékeltetik az ilyen-olyan elfojtások alól eltörő vágyak és történetfoszlányok normasértő, ironikusan felforgató voltát. Markáns rendezői koncepciót nem vélek az előadáson felfedezni, az UNITER-díjas Alexandru Dabija mintha csak hagyná, hogy a színészek tegyék a dolgukat. Teszik is, ami azonban nem felelteti az előadás ritmusának kimunkálatlanságát, valamint a valós és szürreális síkok ütköztetésének elnagyoltságát. Bocszárdi hosszú évek kitartó munkájával olyan alkotóközösséget épített, amely nemcsak formálisan érdemli meg a társulat nevet. Örvedetes lenne, ha rajta kívül is akadnának formátumos rendezők, akik meglátnák az elmélyült munka lehetőségét e távoli vidéken.

Nagynevű rendező mellett sztárkoreográfus is megfordult Sepsiszentgyörgyön az évad elején: az M Studio és Frenák Pál saját társulatának közös produkciójaként szerepel a színház műsorán a *To\_R / Feast*. A Frenákot kicsit is ismerő néző már a látványtól is (fehér szőnyeg, fénycsíkokkal geometrikusan szabdalta tér, kék világítás) otthonosan érzi magát, ami a (Gryllus Ábris által jegyzett) zene megszólalása után csak fokozódik. Az esküvői ruhadarabokban (menyasszonyi ruha, völegényhez illő zakó) megjelenő női és férfi táncosok dinamikus mozgása ezúttal is egy domináns díszletelemhez, egy hatalmas felfújható úszómedencéhez viszonyul: nekiszaladnak, a falának ütdönek, visszapattannak róla, egyensúlyoznak és átvetődnek rajta, majd a körötte lévő keskeny színpadsávot is birtokba veszik. Az este előrehaladtával aztán egyre kevésbé tudok szabadulni a gondolattól, hogy egy önidézetekből összebarkácsolt brikollázst látok: fekete uniszex alsóneműk, térdvédők, lenge kombinék; kerekesszék és sötétben világító görkorcsolya; túsarkóban vonulás, botlás, megbicsaklás, esés;

a hagyományos nemi szerepek már-már hagyományos megbolygatásának váltakozása a testek fétisszerű közszemlére tételével; jelelés, éneklés – csupa olyan sablonos látványelem és mozgásszekvencia, amely Frenák számos opusában megfordult már. A különbség annyi, hogy mindezt most nem saját társulatának atlétikusan és technikailag kiválóan trenírozott táncosai adják elő (ők – Halász Gábor, Maurer Milán és Vasas Erika – a rendező munkatársaiként vannak feltüntetve a színlapon), hanem az M Studio mozgásművészi gyakorlattal, de többnyire színészi végzettséggel rendelkező tagjai (Deák Zoltán, Gáll Katalin, Nagy Eszter, Orbán Levente, Polgár Emília, Szekrényes László, Veres Nagy Attila).

Korántsem egyszerű eldönteni, hogy az ismétlés mint esztétikai gyakorlat mennyiben elengedhetetlen velejárója egy jól körülírható koreográfusi kézjegy, egy egyedi táncnyelv megteremtésének, és milyen mennyiségi és minőségi mutatók esetén tűnik sokkal inkább az újrahasonosítás ökonómiáját szolgálni. Ahogy arról is lehet vitatkozni, hogy a kortárs tánchoz vagy a klasszikus baletthez áll közelebb az a koreográfus, aki az invenciózus mozdulatkísérleteket maga mögött hagyva jórészt rögzült és kodifikált mozdulatokból, vizuális közhelyekből és kiüresedett dramaturgiai panelekből építkezik. Az ismétlés automatizmusa ráadásul újabb és újabb előadásokba emel be olyan problematikus mozzanatokat, mint a kerekesszék(es mozgás) esztétikai instrumentálása vagy a reflektálatlan erőszak-reprezentáció. Utóbbira példa az est zárásaként a medencében véresen vonagló nőalak, aki a tapsrend közben és után is folytatja a nyílt színen agóniáját, ami etikailag olyan patthelyzetbe hozza a nézőket, amelyet azoknak semmiképp sem áll módjukban feloldani.

Kívülállóként nehéz megítélni, hogy a szervezeti értelemben kétségtávol koprodukciónak számító *To\_R* egy olyan felfogás szerint is közös alkotásnak tekinthető-e, amely a koreográfia gyakorlatát a tér és a mozgás kísérletező kutatásának, és nem már meglévő mozdulatok begyakorlásának, „testreszabásának” tekinti. A tény, hogy a produkció feltűnő hasonlóságot mutat Frenák társulatának *Hymen* címmel játszott 2012-es előadásával, azt a benyomásomat erősíti, hogy az előadók testi adottságaihoz és előképzettségéhez nem kellő mértékben igazodó konzerv-koreográfiát látunk. Az átkeresztelésben akár azt a nevet is kaphatta volna, hogy Frenák Pál Háromszéken.

# SZERETEM MEGADNI MAGAM

Beszélgetés Berekméri Katalinnal

Az *ördög próbája* című marosvásárhelyi előadásban nyújtott alakításáért 2015-ben a legjobb női mellékszereplőnek járó díjat kapta a Román Színházi Szövetség (UNITER) gáláján. Berekméri Katalin egyszerre alapember és „csendestárs” a Tompa Miklós Társulatban: szakmai sikere nem olyan zajos, mint férfi kollégái esetében sokszor, de akár Adélt játssza *Az üvegcipőben*, akár mellékszereplő a *Retromadár...* harmincfős szereposztásában, alakítása meghatározza az előadást. Tizenöt éve tagja a marosvásárhelyi társulatnak. BOROS KINGA kérdezte.



Fotók: Rab Zoltán

– Ha valaki megnézi a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház honlapján Berekméri Katalin jelenlegi szerepeit, azt látja, hogy két Mohácsi- és három Afrim-előadásban játszol. Azért ez elég impozáns. Ugyanakkor az interjúfelkérésre azt mondtad, van időd, bármikor ráérsz.

– Ha nem próbál éppen, egy marosvásárhelyi színésznek elég sok a szabadideje. Úgy alakult, hogy ebben a hónapban (2017 novemberében; a szerk.) egyetlen este játszottam, és épp nem vagyok benne új próbafolyamatban.

– A Mohácsi rendezte *Az öreg hölgy látogatásáról* sokan lemaradtunk. Évad végén mutattátok be, és mindössze három vagy négy alkalommal játszottátok.

– Annak az előadásnak ősszel kellett volna igazán összeélnie. Kevés próbával hoztuk össze, óriási a szereposztás; úgy szoktam mondani, GPS-szel játszottam a bemutatót... Az ilyen típusú munka a harmadik előadástól kezd el összeérni, de ezúttal sajnos közbeszólt az élet. Kilyén László kollégám, aki Illt alakítja, 2017 nyarán balesetet szenvedett, és azóta nem tudtuk felújítani az előadást.

– Azt gondolná az ember, hogy ha valahol, akkor a vidéki kőszínházakban, a társulati létben a színészek nem szóródnak szét ezerfelé, nincs szinkron, nincs filmezés, adott a lehetőség hosszán próbálni.

– Én csak azt tudom, hogy színészként még közel sem tartok ott a bemutató napján, hogy frász nélkül álljak ki, hogy ne csak a túlélésre hajtsak.

– Nem elég a hathetes próbafolyamat?

– Hat hét elég lenne, de ritkán van meg tisztán. *Az öreg hölgy...* alatt turnéztam, volt egy csomó előadásom. Utólag azt mondja az ember, nem baj, így is megcsináltuk. Az a legrosszabb, ha bemutató után, amikor épp csak kezdenéd magadban helyükre tenni a folyamatokat, lekerül műsorról az előadás, és egyszerűen nem tudsz továbbdolgozni rajta.

– Vásárhelyen hogy dolgoztok, a bemutató után lemegy szériában az összes bérlet, vagy időszakosan kerül műsorra egy-egy produkció?

– Időszakosan. Ennek megvan a maga nehézsége. Például *Az üvegcipő* (Mohácsi János első marosvásárhelyi rendezése; a szerk.) elég sokáig ment telt házzal, ami remek, hiszen nagytermi produkcióról van szó. Előtte többnyire felújító próbát kellett tartanunk, és ez hatalmas energiát kívánt, mert Mohánál szinte az egész társulat játszik. A *nyugalomból* is havi két előadás volt mindig, amikor Bányai Kelemen Barna hazajött. De más az, ha harminc ember van színpadon, és más, ha tíz, akik közül igazából háromtól függ az előadás, és az a három vérprofi, bármelyiknek elég annyit mondani, hogy „vigyázz, mert ott egy picit halkabban beszélj”, és rögtön kijavítja magát a teljes előadásra.

– *Segítitek így egymást? Nincs sértődés, ha a színész kolléga megjegyzést tesz?*

– A *nyugalomban* ez különösen jól működött. Nyilván meg kell gondolni, kinek monddod, hogyan, hányszor, hogy ne érezze leiskolázva magát. Ha jól belegondolok, engem is fárasztott, amikor az idősebb kolléga minden próba után negyvenöt percig magyarázta, hogy kellene csinálnom. De most én is rajtakapom ezen magam, és rá kell szólnom saját magamra, hogy hagyjam a partnert, végezze a dolgát, várjam ki, amíg odaér. Nagyon gyakran kérek én is visszajelzést a kollégáktól. Például *Az öreg hölgy* alatt folyton faggattam az öltözőben a lányokat.

– *Jellemző az, hogy a színész elvész a próbafolyamat közben?*

– Nem feltétlen, de én szeretek elveszve lenni, azt hiszem, generálom is magamban. Az önbizalom nélküli állapot a pokol fenekére le tud vinni, és abból csomó energiám születik. Le kell mennem az aljára, hogy el tudjak rugaszkodni. Amúgy próbafolyamata válogatja. Afrimnál például az első próbán megvan a figura. Beleküld egy helyzetbe, és ha te beledobod magad, akkor rögtön kiderül, hogy működik, vagy másra van szükség. Amikor éreztem, hogy kínlódom, abban a pillanatban Radu már mondta is, hogy valami nem jó, nem működik a helyzet, és rögtön egész mást ajánlott. Afrimnál egyáltalán nem vagyok bizonytalanságban. Vagy legalábbis nem voltam az eddigi három munkánk során, aztán ki tudja, mit hoz a jövő. Bármilyen, amit mondok, csak most igaz, a következő előadásban lehet, hogy elvázom. Ez benne van ebben a szakmában. Úgy nagyon könnyű dolgozni, ha nincsenek kétségei az embernek, ilyenkor egy nagy szórakozás a próbafolyamat.

– *Ez egy jó találkozás volt akkor köztetek. A nyugalomban rendezőasszisztensként is dolgoztál mellette. Pedig Afrimról gyakran hallani, hogy kikészülnek nála a színészek.*

– Ez kémia, mi értjük egymást a munkánkban. Radunak nincs szüksége segítségre a rendezéshez, a magyar szöveg kialakításához kellettem, de aztán beváltam „villámhárítóként” is. Csomó dolog nem fontos számomra az ő munkatípusából, személyiségéből, el tudom engedni, ha például borzasztóan dühös próbán. Ellenben nagyon szeretem, hogy fantasztikusan kreatív, élvezet figyelni, hogy mit gondol egy-egy helyzetről, miket javasol a színésznek, milyen ötletei vannak. Egészen másképp működik az agya, mint amihez szokva van egy színész ebben a szakmai környezetben.

– *Szokás ilyenkor azt mondani, hogy a román rendezők agya másképp működik.*

– Nem hiszem, hogy a kulturális különbségen múlna. Egyszerűen halálpontosan tudja, mi él meg a színpadon. Ezt ő az első próbákon el tudja dönteni, és nem próbáltatja a színészt olyasmiben, amiről három hét után muszáj belátni, hogy nem működik. Hiába kéred tőlem, hogy több energiával piszmozgjak a színpadon, mert a piszmozgás úgysem fog megélni. Van

pár egyszerű színpadi törvény, amit muszáj tudnia a rendezőnek. Persze nemcsak ennyit tud Afrim, hanem nagyszerűen vezeti a színészt. Gianina Cărbunariu ilyen még számomra.

– *Mit jelent az, hogy nagyszerű színészvezető?*

– Próba közben sokszor iszonyat nehéz meghallgatni az instrukciót. Kínlódsz, a rendező meg kívülről dumál neked. Ilyenkor a színész persze ellenáll. Amikor Afrimmal (illetve Gianinával) dolgoztam, megfigyeltem, hogyan instruálja a kollégákat. Ültem ott húszas pulzussal, a kolléga bent kínlódott, és azt láttam, hogy az összes instrukció, amit mond neki, helyes, és ha a színész betartaná azokat, és nem állna ellen, akkor azonnal működne. Ilyenkor szoktam megbeszélni magammal, hogy majd amikor én kerülök sorra, akkor higgyek neki, bármennyire sok vagy nonszensznek tűnő instrukciót is ad, bármennyire idegessé is válok egy idő után, adjam meg magam neki. Például *A nyugalom* egyik utolsó jelenetében, amikor tündérnek vagyok öltözve mint Jordán Éva. Megkaptam a jelmezt a világító szemüveggel, nem láttam benne rendesen, emiatt nem is hallottam rendesen, annyira féltem, hogy keresztülesen a kollégán, a díszleten, belefutok a medencébe. Miközben bénáztam, Radu még odaszólt, hogy emeljem kicsit oldalra a lábam. És éreztem, hogy ettől a kis furcsaságtól olyan regiszterbe helyezte a figurát, ahol azonnal működik. Afrimnál, Gianinánál nem kell a semmiből kitalálnom az előadást, csak hozzá kell tennem magad ahhoz, amit ő felépít. Ugyanez igaz Mohácsira is.

– *Szerintem te egyébként is olyan színész vagy, aki megadja magát a rendezőnek akkor is, ha az nem tudja alátenni az előadást. Hálás típus, szófogadó, akivel könnyű dolgozni.*

– Nem biztos, hogy ilyen vagyok, de nagyon szeretem megadni magam a rendezőnek. Senkinek nem jó, ha nem adom meg magam.

– *A vásárhelyi színháznak volt pedig olyan időszaka, bő tíz évvel ezelőtt, amikor gyakran lehetett látni a színészeket az elhatárolódást az előadástól, amelyben éppen játszottak. Ennek ma már nyoma sincs.*

– Sokunkban tudatos döntés volt, hogy változtassunk. Bár nagyon sok tanulnivalóm volt, de amikor a színházhoz kerültem, nem éreztem, hogy van mihez szakmailag csatlakoznom.

– *2003-ban szerződöttél ide. A társulat életében az egy hosszú évekig tartó nagyon rossz periódus volt.*

– Egyfolytában játszottam, teljesen ötletszerűen kaptam a szerepeket. Előfordult, hogy elmondták, igazából ki akarták vágni azt a szerepet, de „mindegy, tessék, csinálj vele valamit”. Ez is lehet kihívás. És lehet kihívás az is, hogy öt nap alatt kell beugrani főszerepbe.

– *Volt ilyen?*

– A *Szomorú vasárnapba* kellett így beugranom, és egy előadás erejéig *Az ajtóba*. Bányai a *Karamazovokba* ugrott be főpróbahéten. Az a kérdés, hogy az ember hova kalibrálja magát. Olyan, mint a futásban: másképp készülsz rá, ha kétszer tizenöt percre mész ki, és másképp, ha elhatározod, hogy most egyben futsz öt kilométert. Diplomázáskor az volt a legnagyobb vágyam, hogy ismert színésznek legyek Vásárhelyen. Én ennyire kalibráltam magam. Sokszor beszélgetek a diákokkal arról, hogy amikor kezdtem a pályát, zárt világ volt, nem volt nagy átjárás, nem voltak nagy perspektívák. Kolozsvárig láttam el, de tudtam, hogy az nekem zárt város, oda nem lehet bekerülni. Ma viszont minden előttük van, bármelyik mai színist láthatjuk holnap a cannes-i vörös szőnyegen.

– *Nagy a világ, vásárhelyi színistől is lehet amerikai színész?*

– Simán. Volt évfolyamtársam, Péter Hilda Sepsiszentgyörgyről Kolozsváron át került Budapestre, majd Londonban is volt színész.

– *2001-ben végeztetek Kovács Levente osztályában, az évfolyamtársaid zöme jól szerződött, ki Sepsiszentgyörgyre, ki Marosvásárhelyre. Te a rádiónál kezdted dolgozni.*

– Vásárhelyi vagyok, nagyon szorosan kötődöm ehhez a városhoz, a szüleimhez. Ez talán hülyeség, de engem erősen ebbe az irányba vitt a sorsom.

– *Versenyzvígáztál a Tompa Miklós Társulathoz?*

– Dehogy.

– *Miért?*

– Tudtam, hogy nem fognak felvenni. Én nagyon sokszor az életben inkább ülök és sóvárgok, mintsem szóljak, hogy „helló, Sanyi, szeretlek!”. Meg azzal is tisztában voltam, hogy emberileg akkor még nem bírtam meg bizonyos helyzeteket. A pályakezdő színésszel nagyon sok mindent végig lehet csinálni, látod, a #metoo-ban is sokan a pályakezdés éveit idézik fel.

– *Mert akkor vagyunk a legkiszolgáltatottabbak, mindenáron be akarjuk bizonyítani, hogy jók vagyunk, érdemes velünk dolgozni.*

– Bizonyos színpadi tapasztalat birtokában már tudod, hogy meddig mehet el a másik fél. Mi az, amit már nem tehet meg. Szoktam mondani a diákoknak, hogy nem attól fogod hitelesebben elmondani a replikát, hogy a partner előtte erősebben keni le neked a pofont. Egyszer lehet, hogy összejön, de aztán ha agyonverted magad, sem fog menni. Higgadtan, pontosan kell megcsinálni egy verekedés-jelenetet is, aztán utána ráteheted a nagy érzéseket. Ne vadulj, mert kimegy a bokád, legurul a másik feje.

– *Segíts megérteni: szerettél volna a vásárhelyi színházhoz szerződni, de meg se próbáltad.*

– Nem hívtak, minek próbáltam volna?

– *Aztán két év múlva hívtak.*

– Az egyik vezetés nem látott bennem potenciált, két év múlva egy másik igen.

– *Közben Barabás Olga felfedezett mint színészt.*

– Amikor nem kaptam szerződést, azt mondtam magamnak, jó, hát nem leszek színész. Két hónap után éreztem, hogy meghasad az agyam. Akkor hívott fel Olgi, hogy kellek a *Példás történet*-be, amit az Ariel Színházban rendezett. Elsősorban neki köszönhetem, hogy visszakérültem a pályára.

– *Azt szeretném letapogatni, hogy ebből a bátortalan startból hogyan lesz a vásárhelyi színház UNITER-díjas művésze, hogyan lesz a „fuss ki, öblítsd ki” színészből alapember Mohácsi és Afrim előadásában. Te ebbe biztosan nem gondolsz így bele, de kívülről egy sikeres vezető színész látszik.*

– Feláll a szőr a hátamon, ha ilyeneket mondasz. Mi az, hogy vezető színész? Habár az igaz, hogy nekem például Bányai vezető színész volt. Nézd, nem tudom, mennyi szándékoság van abban a színházvezetés részéről, hogy én most mennyit és miben játszom, mindenestre nagyon hálás vagyok azért, hogy építenek rám, és azért is, hogy most éppen megszusszanhatok.

– *Mikor érezted először azt, hogy építenek rád?*

– *A Nő a múltból* című előadásban (az előadásról lapunk 2008. szeptemberi számában írtunk; a szerk.). Aztán volt egy olyan év, 2012, amikor párhuzamosan játszottam Caragiale Megtorlásának női főszerepét, a *Gézagyerek* Rózsika nénijét, *A makrancos hölgyet* és Anna Petrovnát a *Platonov*-ban. Bányával beszéltek, amikor elkezdte vinni a főszerepeket, hogy

egész más erőbedobással kell dolgozni főszerepben, nem tudsz kiengedni előadás közben, komoly az idegi terhelés. Érdekes módon ebben a periódusban kezdünk még kevésbé vigyázni magunkra. Még több pia, még több cigi. Ma már ezt nem biztos, hogy bírnám. Időközben negyvenéves lettem.

– *Férfi színészek szoktak ebben a korban befutni, színésznők inkább hamvas lányként kapnak esélyt, majd jó esetben az öregasszony-szerepekben van, lehet a másodvirágzásuk.*

– Rengeteget kellett tanulnom, el kellett érnem abba az állapotba, hogy akarjam ezt a pályát, mindennel együtt. Másfelől tizenöt évvel ezelőtt a vásárhelyi színházban olyan állapotok voltak, hogy tudtuk, ha nem kezdünk el magunkért dolgozni, megdőglünk.

– *Milyenek voltak az akkori állapotok?*

– Előfordult, hogy ültem az öltözőben, és zokogtam, hogy ki kell vinnem az arcom a színpadra egy olyan előadásban. El kellett telnie egy időnek, mire megértettem: vágatok pofákat a színpadon, szitkozódhatok állandóan, de mit érek vele?

– *Mi változtatta meg ezeket az állapotokat? Keresztes Attila 2012-ben jött a társulathoz.*

– Engem Kövesdy István hozott először helyzetbe. Művészeti vezetőként ő kezdett tudatosan gondolkodni bennem, de nem csak bennem. Kövesdy minőségi színházat akart csinálni, ahhoz azonban több idő kellett. Akkortájt ért be színészként Bányai, László Csabika. Valahogy kialakult egy erős társulati mag, akik nagyon keményen dolgoztunk azon, hogy a semmiből kivájjuk magunkat. A szakma abszolút nem tudott rólunk, a legnagyobb lehetőségünk annyi volt, hogy elmentünk Kisvárdára, és reménykedtünk, nem szidnak meg nagyon.

– *Lehet, hogy pont ezt jelenti ma vezető színésznek lenni: keményen húzol, és húzod magad után a társulatot. Bányai Kelemen Barna távozása Vásárhelyről ilyen szempontból nagy érvágás volt.*

– Amíg Barni itt volt, arról szólt az élet, hogy este együtt játszottunk vagy próbáltunk, majd leültünk beszélgetni. Ha épp nyár volt, akkor egész nap beszélgettünk. Átbeszélgettünk így néhány évet. Elveszítettem magam egy időre, amikor elment. Akkor éreztem még hasonlóan magam, amikor Zayzi és Mikold elmentek. (*Zayzon Zsolt és Darabont Mikold 2005-ben szerződött Marosvásárhelyről a Pécsi Nemzeti Színházhoz; a szerk.*) Most már megszoktam, hogy Barni nincs itt.

– *Mondj példát arra, amikor munka közben arra gondolsz, hogy most feltétlen itt kellene lennie!*

– Például valahányszor a fegyelem és a munkamorál a tét. Bányai nimbuszát társulaton belül nem nagyon vonta senki kétségbe. Ez nagyon fontos, amikor az a kérdés, hogy társulaton belül mi érvényesül. Én kevés vagyok ahhoz, hogy eldöntsek egy helyzetet. Az is lehet, hogy a világnak ezen a részén ehhez egy férfi kell.

– *Barni 2015-ben ment el Szombathelyre. Mostanra, kívülről úgy tűnik, kialakult egy új egyensúly, nagyon szép formában van a társulat.*

– Örülök, ha így látod, tényleg nem rossz itt lenni. Átrendeződöttünk, ez már egy másik történet.

– *Neked most épp miről szól? Mi vár rád ebben az évadban?*

– Nem tudom. Akkor tudom meg, mi a következő munkám, amikor kiteszik a szereposztást a próbatáblára. Évad elején a darabcímeket és a rendezők nevét ismertetik velünk. Nem szokásom külön tudakozódni. A játérendet a következő hónapra tudjuk, a próbarendet huszonnégy órára. Megszoktam, nálunk ez mindig így volt.



ALBERT MÁRIA

# NEM ELÉG EGYSZER ÖLNI

*Julius Caesar – Kolozsvári Állami Magyar Színház*

Silviu Purcărete *Julius Caesar*-rendezését a Kolozsvári Állami Magyar Színházban nagyon vártam, és a bemutatón láttam először, 2015. október 9-én. Az akkori élmény életem egyik legfájdalmasabb színházi csalódása volt. Akkor is kerestem, most is megpróbálom felidézni, mi vezethetett ahhoz a kiábrándultságérzéshez és ürességhez, amely eluralkodott rajtam. Túlzott elvárásaimra fogtam a dolgot: a *Julius Caesar* egyik kedvenc szövegem, rendkívül aktuális, annak idején lektoráltam és nagyra tartom Jánosházy György újrafordítását; Purcărete korunk egyik legizgalmasabb „színpadra fordító” mestere, nagyszerű olvasó, aki sok klasszikus szöveget hozott közel hozzánk a görögöktől Rabelais-ig és Goetheig; Dragoș Buhagiar dinamikus díszleteit mindig élvezettel nézem; Vasile Șirli zenéje általában elvarázsol; a kolozsvári szín-

ház társulata meg a hab a tortán. A Kolozsvári Állami Magyar színházban előzőleg látott *Pantagruel sógornője* és *Gianni Schicchi* számomra a színpadi eszközök használatának olyan koherenciáját mutatta, amely komplex és katartikus élményhez vezetett.<sup>1</sup> Erre vártam. De sehol semmi. Többnyire érthetetlen szövegmondás, számomra követhetetlen mozgás, az első felvonást lenyűgöző jelenlétével teljesen kisajátító kutya, elmosódó, kiszolgáltatott nőalakok, megjátszott, üres interak-

<sup>1</sup> *Pantagruel sógornője (Hommage à Rabelais)*, a Kolozsvári Állami Magyar Színház, a szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház és a lyoni Silviu Purcărete Társulat koprodukciója, bemutató: 2003. május 28. Giacomo Puccini: *Gianni Schicchi*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, rendező: Silviu Purcărete, bemutató: 2007. október 29.



tivítás a némaságra ítélt nézőkkel. Sok üresjárat. „Mi történik itt?” – morfondíroztam, és nem csak én, magamban, hiszen a bemutató után mások is hasonló érzéseket fogalmaztak meg.

És nagyon örülök, hogy több mint két évvel később a Marosvásárhelyi Nemzetközi Könyvvásár alkalmával újra megnéztem ezt az előadást.<sup>2</sup> A színházi előadás jelen idejűségének, szenzoriális meghatározottságának és az elemző, visszaemlékező állapot kettőségének köszönhetően igazán izgalmas és töltetkező, elgondolkodtató élményben volt részem. Így most nemcsak azt szeretném megosztani, hogy milyen változást észleltem a bemutató óta a kolozsvári *Julius Caesarban*, hanem hogy miért erősödött meg bennem az a meggyőződés, hogy érdemes rég látott előadásokat újranézni. Persze abban az esetben, ha ezek az előadások nem hagynak nyugton. Mert bizony hosszú ideig forgattam magamban pár kérdést, amelyekre, azt hiszem, a bemutatón azért nem kaptam választ, mert az alkotó színészek sem tudhatták pontosan, mit miért tesznek. Talán nem érett meg bennük a megértés, talán a próbafolyamat során nem sikerült tisztán megfogalmazni a szándékokat, talán csak olyan sok dologra kellett figyelniük, hogy nem sikerült jól összehangolni az előadás elemeit. A marosvásárhelyi vendég szereplésen viszont színházi jel lett a semmi és az üresség. Feltevés, hogy a társulatnak is kellett egy kis idő, amíg ez kialakult, és végül koherens folyamatba illeszkedett a hang, a szöveg, a mozgás, az érzés.

Először a kiszolgáltatottság érzése kezdett el működni. „Menjetek haza!” – ordítja nyitásként a közönségnek a nézőtér háttéréből érkező, fehér nadrágot és atlétatrikót viselő Cinna (Szűcs Ervin). És tényleg, magára vessen, aki marad:

itt mézárálás lesz, kínszatások, borzalmak, káosz, nagy emberek csúfos bukása. Mi, nézők azonban maradunk, megvettük a jegyünket, beültünk a helyünkre – én, bónuszként, ezen az estén a romániai politikai élet néhány jól ismert alakja közé –, velünk nem történhet semmi rossz, a színpad lesz a tragédia helyszíne. Mint ahogy a politikai csatározás is látszólag távol áll az átlagpolgártól, mint ahogy a politikai gyilkosság, a puccs vagy a háború sincs közel hozzánk. Nem vesszük észre, hogy közben római polgárokká alakultunk. És hiába a sok vészterhes jel, a mézároslegény/hivatásos színész/politikus szereplők figyelmeztetése: önként haladunk a tragikus végkifejlet felé, mi is haladunk, kívülállóságunk illúzióját dédelgetve magunkban. Becsületesek vagyunk, azok akarunk maradni, mint a gyilkosságot erkölcsi meggondolásból vállaló Brutus. És akárcsak ő, mi sem tanulunk a történelemből, az előzmények tapasztalatából, nehezen értjük meg a hatalom eszméletlenül erős korrumpáló erejét, aminek működéséhez nem elég a kiválóságok és törtetőök küzdelme – tömeg, irányítható csöccselék, szavazópolgár, háborúba hajtható közkatona, közönség kell hozzá. Shakespeare drámájának tömegjelenetei pontosan leírják a retorika eszközeinek működését: a hatásokkal számoló, tudatosan épített képmutató beszéd sokkal hatékonyabb, mint az elvekből eredő őszinteség. A zsarnokság térhódítását elkerülni képtelen társadalmi dinamikában a cselekmény látszólagos mozgatói is kiszolgáltatottak: Julius Caesar, Brutus, Cassius, Antonius és Octavius mind bábok saját játszmáikban, mézáros-áldozatok a politikai elvek és ellenfelek nagy csatájában, majd valóságosan, a háborúban is.

Az újranézés alkalmával oldódott fel bennem a főszereplők vélt elsikkadása miatti hiányérzetem. Brutus (Viola Gábor) figuráját mint az első komplex drámai hősök egyikét emlegeti az elemző szakirodalom, erkölcsi elvei és indítékai nem

<sup>2</sup> A Marosvásárhelyi Nemzetközi Könyvvásár programjában 2017. november 17-én játszották az előadást.



egyértelműek, vívódása ettől is nagyon emberi. Az előadás nagyon alaposan húzott szövege és a figura színpadi értelmezése azonban kevésbé emeli ki „nagyságát”, alkalmasságát a fontos politikai és történelmi szerepre: vezérsége fabrikáció, a Caesar elleni összeesküvés háttérben dolgozó alakjainak műve. Szövegsége Cassiusszal (Balla Szabolcs) rendkívül sérülékeny, a korrupció bomlasztó erejének és az elveket félretoló érdekszövetségek működésének láttelepe. Ez a kényszerpálya rajzolódott ki világosan Viola Gábor és Balla Szabolcs páros jeleneteiben az újranézéskor. Ilyen szempontból az Octavius–Antonius szövetség már a bemutató alkalmával világosabb volt. Az Octaviust játszó Bodolai Balázst a Caesaréval párhuzamosan felállított sminkasztal és a pontos, érthető szövegmondás is segítette. Antonius beszéde Caesar ravatalánál pedig a retorika művészetének példája, amelyet Bács Miklósnak a bemutatón és – a marosvásárhelyi hangtechnikai hiányosságok ellenére – az újranézéskor is sikerült eljuttatni a nézőkhöz, akik a gyilkos halálát ünneplő tömegből gyászoló, majd lázadó polgárokká válnak. De hiába gondoljuk, hogy Octavius és Antonius a politikai csata győztesei. Képmutatón demokratikus triumvirátusuk, amelyben bábként szeretnék működtetni az egyszerű gondolkodású Lepidust (Platz János), hamarosan szétesik a hatalmi harcban. Az előadás zárójelenetében abszurd felhangot kap az eredeti helyéről ide szerkesztett és hátborzongatóan aktuális vita (dramaturg: Visky András): most ki álljon jobbra és ki álljon balra, de főleg ki mondja meg kinek, hogy hova álljon?

A kiszolgáltatottság témájához kapcsolódik a mellékszereplők értelmezése is, ami szintén az újranézés alkalmával teljedett ki számomra. A Caesar mellől Antonius ágyába jutó Calpurnia (Kató Emőke) látomása és féltése mintha nem kimondottan érzelmi eredetű lenne. Ragaszkodása Caesarhoz a hatalomhoz való ragaszkodás egyik formája, látomása pedig egyszerű megértése annak, hogy milyen irányba haladnak a dolgok, hová vezethet az út a csúcsról. Mi is a fatalitás? – kérdezhetjük Calpurniával együtt. Az, hogy a látható jeleket félremagyarázva a sors eszközei és segítői leszünk, simogatva mossuk a kivégzésre induló áldozatot. A Jacques-Louis David *Marat halála* című festményét idéző beállítás az önfeláldo-

**Hol?** William Shakespeare: Julius Caesar

**Hol?** Kolozsvári Állami Magyar Színház

**Kik?** Bogdán Zsolt, Bács Miklós, Viola Gábor, Balla Szabolcs, Kató Emőke, Györgyjakab Enikő, Albert Csilla, Bodolai Balázs, Dimény Áron, Váta Lóránd, Kántor Melinda, Farkas Lóránd, Fogarasi Alpár, Keresztes Sándor, Laczkó Vass Róbert, Szűcs Ervin, Platz János / Dramaturg: Visky András / Díszlet- és jelmeztervező: Dragoș Buhagiar / Zene: Vasile Șirli / Rendező: Silviu Purcărete

zást sugallja, Caesart halála a politikából a történelembe és a halhatatlanságba emeli. Elmosódó női szereplőket érzékeltem a bemutatón, de aztán kiderült, hogy inkább szándékosan elmosottak: háttal állnak vagy ülnek, háttérben alszanak vagy dorbézolnak-szeretkeznek, és ha meg is szólalnak, nem hallgatják meg őket. Figyelmeztetésük épp annyira hiábavaló, mint a prologusban elhangzó felszólítás. A férfiak nem hallják őket, nem állnak félre a politika és a történelem bulldózerei előtt. Brutus felesége, Portia (Györgyjakab Enikő) haláltusája is néma, száján ragtapasz, viselős testében pedig, ahogy később megtudjuk, a „bánatában” lenyelt parázs.

Ugyanennyire süket mindenki a Jós (Albert Csilla) figyelmeztetéseire és a természet jelzéseire. A politikai bukás előfeltétele a politikai siker – foglалhatnánk össze röviden az örökösen ignorált igazságot. A kisemberi létből kiemelkedő, hatalmat megtapasztaló egyén előbb-utóbb erkölcsi próbatétel elé kerül, és abban vagy az elvei semmisülnek meg, vagy önmaga vesztődik el. Erre utal számomra a szintén másodszori találkozásra helyére kerülő dobozlakó szolga, Lucius (Kántor Melinda) színpadi értelmezése. Az ő kiszolgáltatottsága látszólag a legnagyobb: például alvás közben is éneket kér tőle a gazdája, Brutus, de a természet erősebb, az álom elnyomja a parancsot. A *Julius Caesar*ban nincs olyan bolond, mint a hatalom működésével szintén foglalkozó *Lear király*ban. Lucius megszólalásai sokkal komorabbak, megjelenése az előadásban pedig a szájalom felkeltésére lenne alkalmas,

..... H I R D E T É S

jelenkor

# Papp Sándor Zsigmond

gyűjtemény

Nem könnyű  
a családi múltat faggatni,  
ha már nincs kitől kérdezni.



ha lenne idő és hajlandóság számalomra. De nincs. Az előadásban nem kap olyan hangsúlyos helyet Brutus öngyilkossága, mint a szövegben, ahol Lucius segít a végrehajtásban. A dramaturgiai átszerkesztés célja talán az is, hogy Brutus kiszolgáltatottsága is olyan nagy legyen, mint a nyomorult, félmeztelen Luciusé. Nincs olyan nagyság, amit a hatalom nem tud kikezdeni, meséli nekünk Shakespeare segítségével Purcárete, és mi mindannyian cinkosak vagyunk a hatalom rontó erőinek működésében. Nem kell ahhoz leszúrunk Caesar, mint Brutus, vagy megtartanunk az öngyilkos kardot, mint Lucius, elég, ha irányítható tömegként működünk.

És hogy működött második alkalommal a bemutatón olyan nagyszerű, természetességével a színészeket a színpadról lejátszó, de éppen ezért egyben zavaró kutya? Nem egyszerűen csak beilleszkedett, hanem a megértés kulcsa lett. Nem első alkalommal láttam élő állatot Purcárete-rendezésben. A 2012-ben Nagyszébenben bemutatott *Gulliver utazásaiban* pompás, hatalmas méretű ló sétál be a színpadra.<sup>3</sup> Első nézésre attól sem voltam elragadtatva, bár Swift szatírjában fontos jelentése van az emberek fölött álló, felsőbbrendű lovaknak. Shakespeare szövegében jóslásra használt áldozati állat szerepel, akinek mellkasában nem találnak szívet. Ez az egyik a sok vészjósló jel közül, amelyet az előadás azáltal emel ki, hogy az áldozati állat Caesar kedvence („civilben” a főszerepet játszó Bogdán Zsolt kutya), aki ösztönösen, zsigeri szinten, „természetesen” reagál mindenre, aki érzi a veszélyt. Hallgat a parancsszóra, követi a gazdáját, hűsége tántoríthatatlan, mondhatnánk azt is, hogy emberfeletti. Pedig állati. És akkor elgondolkozhatunk azon is, hogy mi az emberfeletti. Létezik-e emberfeletti nagyság, elv vagy cél? Olyan, amiért ölni kell? És van megállás, elég-e, lehet-e egyszer ölni? Lehet-e – mint Brutus hiszi – jó szívvel, nyugodt lelkiismerettel gyilkolni? A közjő érdekében? Szövetségest, akár barátot is?

3 *Gulliver utazásai*. Jonathan Swift életműve ihlette színpadi gyakorlatok. Szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház, „koordinátor”: Silviu Purcárete, bemutató: 2012. május 26.

Ez a kérdés, ilyen kérdések töltötték be számomra az állandó mozgásban levő színpadi teret: a két oldalon (jobb-bal) párhuzamosan megjelenő tükrös sminkasztaloknál Caesar, majd Octavius készülnek szerepükre, Portia és Calpurnia ágyát az összeesküvők mozgatják, a Szenátus hatalmas kivetítőjén az óriás Caesar közelképe elevenedik meg, közben villámlik, mennydörög, és zuhog a rengeteg vért lemosni képtelen eső. Ugyanazon az asztalon haldoklik Portia, ahol majd a hadviselő Brutus, Cassius és társaik vacsoráznak, majd a háború jelenetében birkózik – homogén masszává válva – mindenki mindenkiel. Minden játék, a Jós által vederből szétöntött vér paradicsomlé-illata betölti a nézőteret, de ez itt nem derűs, hanem a kezdő figyelmeztetést beigazoló, véresen komoly játék, amely megállíthatatlanul halad a tragikus vég felé. Azaz mégis van benne egy megállás, és mintha nem is lenne vége.

Lucius, a szolga nem énekel semmit, a kolozsvári színészek annál inkább. A gyilkosságot követően még a halott Caesar is csatlakozik a hirtelen összeálló kórushoz, amely a szabadságról, a zsarnok haláláról és az áldozatról szól.<sup>4</sup> Az éneklés még inkább kiszakad a történet valóságából és logikájából, azt kizökentve reflektál rá, hogy aztán a színészek viszatérjenek a szerepükhöz, és az előadásban többször is használt vasfüggöny a legyilkolt ellenfelek fölött zajló végtelen „jobbra-balra” vitára ereszkedjen le. A vasfüggönyt, a késői Ceaușescu-korszak színházának egyik eszközét rég nem láttam már. De most átértelmezve ideidézem Jankó Szép Yvette szavait, akinek kritikája a *Julius Caesarról* a bemutatóhoz közeli időpontban jelent meg: „Nem elég egyszer látni!”<sup>5</sup>

Ha játsszák még, újranézem a *Gulliver utazásait* is, hátha helyére kerül a ló.

4 A marosvásárhelyi előadáson készült rövid videó erről a jelenetről megnézhető itt: <https://www.facebook.com/Teatrul.Maghiar.de.Stat.Cluj/videos/1582420738504690/>

5 Jankó Szép Yvette: „Caesar, a Jós és az Übermarionett”, in *Játéktér*, 2016. tél.

FÁY MIKLÓS

# HÜLYÉN HALNAK MEG

*Hamlet – Örkény Színház*

Hú, de rossz most Polgár Csaba. Nem úgy rossz, hogy mit is művel, hanem ahogy kiment az előadás alól a világ, a friss hatás, a tét meg az izgalom, ki ne mondd, a politika, ő mintha megakadt volna a levegőben. Azt játssza, hogy hogyan is játszotta, amikor mindez még friss volt, amikor elismerően bólintott az érzékeny néző: erről van szó. Ez a mi világunk, ahol valami büzlik (bocs, ez az Arany-fordítás, de hát az jut folyton az eszembe). Nem tudni pontosan, miért büzlik, mi az ősbűn, ki ölte meg a testvérét, ki a vérnősző barom (bocs, ez

is Arany), de büzlik. Nincsen hazátok, norvég cigányok. A mi dán hazánk meg büzlik. Az sem jó.

Polgár Csabára visszatérve: nagyon tetszik, hogy ilyen tehetetlen. Megszakad Hamletért, fut, robog, jelen van, égnék áll a haja, megőrül és kijózanodik, összeomlik és talpra áll, és egy szó sem igaz az egészből. Sok, nagyon sok, és nem úgy sok, hogy jaj, de tehetségesen játssza el, hogy egy ilyen búzaszemtől az egész udvar feneke visket, valahogy el kell távolítani, hanem ezen felül is sok.



Az összes néző nevében nem beszélhetek, de én biztosan fészkelődöm miatta.

A fészkelődés meg lehet éppenséggel valami hamleti minimum, nem azt nézzük, hogy szegény miféle csapdáiban vergődik, mennyi mindennek és mindenkinek kellene megfelelnie, hanem a tökéletes terroristát látjuk. Neki már nincs kiút, nincs megoldás, egy emberként lökdösi a halál felé a sok ember, papa, mama, nagybácsi, Ophelia, Laertes és Polonius. Talán csak a szegény Yorick tartaná vissza, az üres koponya – az sem valami vonzó megoldás. Mindenesetre: ha nincs mit veszíteni, akkor könnyebben jár el az ember keze, és mire legördül a függöny, mégis van öt férfi, aki Hamlet kezétől halt meg. Plusz Ophelia.

Alapvetően nagyon hálás vagyok Polgár Csaba túl-Hamletjének, mert segít tisztázni egy félreértést, ami lassan negyven éve kísért. Nem mi vagyunk Hamlet. Nem én vagyok Hamlet. Hiába szeretnénk magunkra ismerni ebben a sokoldalú szomorúságban, aki azért fejből mondja a verset, úgy vív, hogy csak úgy fröcsög a vér szegény Laertesből, olyan a lelke, hogy emelkedettebbet nem is találhatnánk egy kis temetői sétához. Jó volna, de sajnos nem mi vagyunk. Mi azok vagyunk, akiket idegesít ez a radikális rossz közérzet.

Állampolgári közérzet? Áthozatal a Kádár-rendszerből? Furcsa, de ennyi idő után mintha ez is gyengült volna, mármint az előadás politikai üzenete. Igen, stadionban játszódik az első rész, idétlen futbalszurkolók között, ahol a vezérszurkoló az ország vezetője. A meglátásból közhely lett az elmúlt idő során, ahogy közhely lett az eredetileg még jó poénnak tűnő mobiltelefonból is a színészkirály szavalata alatt. Akkor sem volt nagyon friss tréfa, de Csujja csodálatosan tudta mondani, hogy „most nem tudok beszélni, színházban vagyok”. Most is jól mondja, csak most már szakálla van a viccnek is. Az előadás azonban kétségkívül depolitizálódott, nem üzen „bizonyos” hatalomnak, csak úgy általában mindenkinek, aki a nyakunkon ül. A bizonyos hatalom most azt tette, ami a leg-

okosabb volt: nem vett tudomást az előadásról. Nem róluk szól, nincs mit nyilatkozniuk a témában, és lám, igazuk van, elsősorban nem róluk szól, túlságosan is tartós a matéria ahhoz, hogy ez éltesse, az üzenetét. Meg aztán láttuk is, amit láttunk, a körüti ünneplőket, a görögtüzet és a füstbombákat. Ha a fél országot boldoggá lehet tenni néhány góllal, akkor az is politikusi kötelesség, góllövőket pénzelni.

Nem Hamlet vagyunk, de akkor ki? Mert vér nem tapad a kezünkhöz, még jó. Ellopott pénzek sem minket találnak meg, nem mi vagyunk a szürke öltönyös tányérnyalók. Polonius? Nem mondom, hogy nincs valami vonzereje, annyira jól játssza Csujja a hülyét, a bölcs hülyét, aki löki a javaslatait, beszél és beszél, hogy ne legyen csend, hogy ott legyen, ahol nincs semmi dolga, de elhullik. Hülyén hal meg, a szó mindenféle értelmében. Akkor kik vagyunk az előadásban?

Sajnos így van. Statisztálunk a saját sorstragédiánkban. Én vagyok az a piros trikós a rendezői jobb szélén, viking sisakban, aki épp meg volt fázva, így akaratlanul is beleköhögött a csöndes részekbe. Te, ha akarsz, lehetsz az indián fejdíszes a baloldalon, aki püföli a dobot.

**Mi?** William Shakespeare: Hamlet

**Hol?** Örkény István Színház

**Kik?** Znamenák István, Für Anikó, Polgár Csaba, Gálffi László, Csujja Imre, Patkós Márton, Kókai Tünde, Novkov Máté, Vajda Milán, Ficza István, Pogány Judit, Dóra Béla / Fordító: Nádasdy Ádám / Díszlet: Bagossy Levente / Jelmez: Ignjatovic Kristina / Dramaturg: Gáspár Ildikó / Zenei vezető: Kákonyi Árpád / Rendező: Bagossy László

SZÚCS RÉKA

# KÉPEK KOREOGRÁFIÁJA

*A kortárs táncfilm nagy európai műhelyei, fókuszban Thierry De Mey filmrendezői munkásságával*

Iztok Kovač Vertigo Bird című koreográfiája Sašo Podgoršek rendezésében. Fotó: Žiga Koritnik



Sokféle módon közelíthetünk a koreografikus mozgóképekhez. Tekinthejük a filmtörténeti kánon részeként műfaji filmnek. Vagy állíthatjuk, hogy a film története egyúttal a táncfilm<sup>1</sup> története is (Erin Brannigan). Gondolhatjuk valamiféle „hangoltságnak” vagy „karakterjegynek”, ami a mozgókép médiumának kommerciális és artistikus területén is tetten érhető, a reklámoktól a videojátékokon át az experimentális filmig vagy a mozgóképet felhasználó táncszínházi előadásig (Klaudia Kappenberg). Átvehetünk, kisajátíthatunk kifejezéseket, vagy létrehozhatunk autonóm fogalmakat, amelyekkel kifejezetten a mozgókép médiumára, médiumának vagy médiuma által létrehozott koreográfiát nevezzük meg.<sup>2</sup>

Cikkemben a kortárs táncfilm négy nagy európai műhelye közül a hollandot, a britet, a szlovént – hely hiányában – épp

1 Értsd: dance film, cine-dance, film dance, video dance, camera dance, screen dance, dance on screen stb.

2 Moving-Picture Dance (Noël Carroll); screendance (Douglas Rosenberg).

csak érintem, a belgát viszont, középpontban a számos ismert koreográfussal, köztük Anne Teresa de Keersmaeckerrel (Rosas) és Wim Vandekeybusszal (Ultima Vez) együttműködő Thierry De Mey filmográfiájával, részletesebben tárgyalom. Ez a rendszerezés – természetesen – egyfajta lehetséges modell. Az értekezés írójának közel tízéves kutatása eredményeként megismert számos táncfilm alapján alakult ki.

## Négy modell, négyféle megközelítés

A holland táncfilmek jelentős szelete nem hisz a táncoló, mozgó test dialógus, történetmesélés nélküli ábrázolásának létjogosultságában. Ezekben a művekben csak akkor táncolnak a szereplők, ha ezt a hétköznapi valóságban, civil emberként is megtehetnék. Vagy úgy, hogy a mozgókép tere színházi kullisszaként működik, benne az előadó deklaráltan szerepet játszik. Vagy a táncos és nem táncos (prózai) jelenetek más-más realitássíkra kerülnek a mozgóképi fikcióban: a tánc az álom,

a „másvilág”, „felsőbb szellemi dimenziók”, a mese, a fantázia világának lakója. Ezekben az alkotásokban az ember csak bizonyos határhelyzetekben fejezi ki magát tánccal beszéd helyett. A holland filmek eszerint speciális kisjátékfilmek. Amelyek így nagyobb közönségre számíthatnak. Befogadjuknak ugyanis nem kell megbirkóznia a test koreográfiájának olvasásával. A holland trend nem kimozdítja, hanem kiszolgálja nézőjét. De ezt professzionális módon teszi.

A brit modell ettől némiképp eltérő. A brit televíziós gyártás a kilencvenes évektől szisztematikus lépéseket tett annak érdekében, hogy koreográfusok, táncművészek és filmkészítők közösen gondolkodjanak, kísérletezzenek olyan művek létrehozásán, amelyekben dialógus helyett jelenhet meg a koreografikus test. A közös kísérletek során a táncosok a mozgókép, a filmkészítők a tánc működésének sajátosságaihoz, azok megértéséhez kerülhettek közelebb. A brit művek általánosságban elmozdulnak a tánc megmutatásának kényszerétől, s inkább a test mozgóképi medializálásának lehetőségei felé fordulnak. A mozgó test nemegyszer „ürügy”, ad hoc téma a videotechnika által lehetővé tett játékosabb felvételekhez. A képen rögzített test és a mozgókép gyakran párbeszédbe lép egymással, viszonyuk valamelyest dinamizálódik. Művenként más-más mértékben, arányban és hierarchiában, de közelítenek egymáshoz. Egyes alkotók át tudják fordítani a képen megjelenő tánc karakterjegyeit, strukturális elemeit a mozgókép eszköztárára, és fordítva. A tér vagy továbbra is teatrális, vagy a valóság esszenciájaként jelenítődik meg, jelzi, hogy a test nincs leválasztva a világról, annak része, csak ezt a test-tér viszonyt a mozgóképi eszközök nem fogják be és adják vissza a befogadó számára.

A szlovén modell a kísérleti táncfilmkészítés egyik csúcsa. A kilencvenes években létrejött szlovén videóművészet egyik alapmatériája volt a szintén éppen akkor formálódó kortárs tánc, élen az Iztok Kovač alapította En-Knap társulattal.<sup>3</sup> A két irányzat együtt, egymással folyamatos, aktív, dinamikus dialógusban kockázatvállaló, kis költségvetésű mozgóképkísérletek sorát eredményezte. Csupa olyan művet, amelyben eleve, kizárólag és abszolút joggal volt jelen a koreografikus test. A szlovén kortárs tánc a színpad vagy a balett, a szlovén kísérleti videóművészet a narratív játékfilm hagyományától teljes mértékben elkülönülve vett részt ezekben az együttműködésekben. Ezek a filmes munkák többnyire felszámolják a test és a kép hierarchiáját. A test a múlt teréhez igyekszik közel férközni, próbálja megnyitni azt, próbál behatolási lehetőséget biztosítani az optika, így a nézői tekintet számára. A mozgás a rítusig felfokozott. A tér azonban, amelybe a nézői tekintet behatolni képes, amelybe a kép belekerül, amellyel eggyé válik, konkrét földrajzi, társadalmi, politikai helyszín. A test azáltal képes megnyitni, hogy kötődik hozzá, viszonya van vele.

## Táncok és terek

A jelentős belga kortárástánc-műhelyek mindegyikében a kezdetektől kísérleteztek a mozgókép lehetőségeivel. Ezeknek a műveknek mindegyike evidenciaként számol azzal, hogy

3 Iztok Kovač a DV8 megalakulása után hét évvel, 1993-ban, a belgiumi Leuvenben, a Klapstuk Festival ideje alatt alapította nemzetközi társulatát, az En-Knapot. Életrajza szerint a semmiből építette fel a szlovén kortárs táncot, s ismertette meg azt Európában és világszerte. Az En-Knap 1993-tól folyamatosan jelentkezett táncfilmekkel, 2014-ig mintegy tizennygy címet tartalmaz filmográfiájuk.

a befogadó képes a koreografikus test olvasására. A kísérletek széles skálán mozognak, és az alkotók megkülönböztetés nélkül, habitusukhoz, lehetőségeikhez, az adott projekt koncepciójához mértén használják a rendelkezésükre álló eszköztárat: a kézi kamerás, táncstúdiós felvételektől a hatalmas technikai apparátust mozgó, extrém helyszíneken forgatott szuperprodukciónak minden előfordul. Van, aki koreográfusként, van, aki antropológusként, más komponistaként kezd el a táncfilmmel is foglalkozni.

A belga, eredendően experimentális zeneszerző Thierry De Mey filmalkotóként szabadon és otthonosan mozog a különböző művészeti ágak – zene, képzőművészet, film – között. Teljes eddigi életművével markánsan képviseli, hogy a koreografikus mozgókép e művészeti ágak és persze a tánc közös metszetében létezik. De Mey nem koreográfus, nem hoz létre saját színpadi műveket,<sup>4</sup> hanem adaptál: Anne Teresa De Keersmaeker (*Prélude à la mer, Fase, Counter Phrases, Tippeke*) és a Rosas (*Barbe bleue*), Michèle Anne De Mey (*21 études à danser, Love Sonnets*), William Forsythe (*One Flat Thing, reproduced*), Thomas Hauert (*La Valse*) és Iztok Kovač (*Dom Svobode*) koreográfiáit részben vagy jórészt egészében felhasználva, vagy – mint „atipikus táncfilmjeiben” – a zenesz előadók (*Musique de tables*<sup>5</sup>) vagy hétköznapi emberek (*Floreal*,<sup>6</sup> *Kinshasa, city on the go*<sup>7</sup>) szükségszerű mozdulatait „értelmezve” táncként.

Adaptációi azonban igen sajátosak. De Meyt mondhatni megihletti a valamilyen formában már létező koreográfia, s annak igyekszik megtalálni mozgóképi transzformációját. Vagyis nem kiszolgálja, „ügyesen feldolgozza”, „felplánozza azt” egy „mutató” helyszínen, és nem is formálja a maga képére. Hanem mindazokat a koreografikus karakterjegyeket, amelyeket észrevesz benne, s fontosnak ítél, próbálja meg hangsúlyossá tenni. Ebben a transzformációban elsődleges a megfelelő karakterű helyszín megtalálása. Ahogy De Mey egy interjúban<sup>8</sup> fogalmaz, soha nem fog hozzá úgy egy film elkészítéséhez, hogy ne találna ki – pontosabban meg – előtte egészen konkrétan a forgatási helyszínt. Olykor az első benyomás nem több annál, mint például hogy nem akar zöld természeti tájban forgatni, valami „ásványi textúrájú” terepet keres – ahogy a *Love Sonnets* esetében volt, amelynek például egy katalóniai bányavidék lett a helyszíne.

4 Bár legújabb projektjének, a *SIMPLEXITY la beauté du geste*-nek, amelynek premierje 2016. november 25-én volt a brüsszeli Kunstenfestivalon, koncepcióját, zenéjét és koreográfiáját is maga jegyzi. Asszisztense Rózsavölgyi Zsuzsa táncos-koreográfus volt, aki a *Maya* című magyar táncfilm előadójaként is ismert.

5 Thierry DE MEY: *Musique de tables* (8', 1987/1998) A film egy részlete: [http://numeridanse.tv/fr/video/1234\\_musique-de-tables](http://numeridanse.tv/fr/video/1234_musique-de-tables) (utolsó letöltés: 2016.07.26.).

6 Thierry DE MEY: *Floreal* (25', 1983/1985). Az IMDb-n 1985, a Numeridanse TV-n 1983 szerepel a megjelenés dátumaként. [http://www.imdb.com/title/tt0271508/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_9](http://www.imdb.com/title/tt0271508/?ref_=nm_film_dr_9) (utolsó letöltés: 2016.07.26.). Részlet a filmből: [http://www.numeridanse.tv/en/video/1235\\_floreal](http://www.numeridanse.tv/en/video/1235_floreal) (utolsó letöltés: 2016.07.26.).

7 Thierry DE MEY: *Kinshasa, city on the go* (91', 2007) <http://www.argosarts.org/work.jsp?workid=46c0dccc3151a4b86a22fd81b1222aca7> (utolsó letöltés: 2016.07.26.).

8 Dick TOMASOVIC, „Thierry De Mey”, in Jacqueline AUBENAS (ed.), *Filmer la Danse* (Brüsszel: La Renaissance du livre, 2007), 230. Idézi Sophie WALON, „Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Screen dances: Open Corporealities, Responsive Spaces, and Embodied Experiences”, in Claudia KAPPENBERG – Douglas ROSENBERG (eds.), *The International Journal of Screenance*, Vol. 4 (2014): *Practice (into) Theory*, (Madison: Parallel Press, 2014), 29.



De Mey térhasználatát a szlovén Kovač és a szintén belga Wim Vandekeybus gyakorlata között helyezhető el: a választott helyszínek (Brüsszel környéki erdő, Aral-tó sivataga, Bauhaus stílusú leánykollégium, katalóniai, szlovén bányavidék, frankfurti pályaudvar stb.) jórészt a „bombasztikusságig” különlegesen, többségében szépen és hatásosan vannak fotografálva, és mindig a projekthez idomulnak, akár csak Vandekeybusnál. Ugyanakkor a tér és a testek viszonya, a testek térbe ágyazottsága kiemelkedő fontosságú nála. Ezért szükséges megtalálnia a koreográfiához pontosan illeszkedő helyszínt. Kovač testének beágyazottságát – i. szlovén modell – a mindig azonos alaptematika teremti meg. Vagyis a bányászváros urbánus, kiszigerelt természeti környezete és a vad, érintetlen vagy visszafogalt táj közt feszülő ellentét, ami egyben úgy jelenik meg mint a poszt szocialista identitás szimbóluma. A testek ebbe a „poszttraumatikus” tájba törekszenek. Kovač identitásának origójába. A megkésétt, lemaradt, eltemetett, felfüggesztett szubjektum pozíciójába. De Meynél a testek egyszerűen „jelen vannak”, „autentikusan működnek” a mozgásukhoz szükséges térben. Azért, mert a rendező olyan teret keres a számukra, amelyben őszintén képesek erre a működésre, jelenletre. Amelyben mozgásuk indokoltá válik. Nyilvánvalóan nem egyetlen helyszín képes ezt a funkciót betölteni egy-egy koreográfia esetében, de értelemszerűen nem végtelen számú a lehetőség, s bizonyára vannak kevésbé és inkább megfelelő helyszínek. Kovačot nem érdekli a tér esztétikai minősége. Mivel egészen más, személyes viszonya van vele, kötődik hozzá, elfogult irányában. Valójában mint a mozgókép vizuális összetevőjével egyáltalán nem foglalkozik vele, helyesebben annak egy állandójaként kezeli: a tér az, ami adott. Ha úgy tetszik, a meghatározottság manifesztációja. Nem azért helyezi előadóit éppen abba a térbe, mert azt

gondolja, mozgásuk működni fog benne. Hanem azért, hogy az előadók behatoljanak, törekedjenek, azaz működjének abban a térben. És kizárólag abban. Nincs választásuk. A jelenlét hitelességét épp az teremti meg, hogy egy olyan valós térben történik, amely adott. Úgy, ahogy van. Amely egyúttal Kovač életének személyes tere. Amely valóban „poszttraumatikus” táj. Nem olyannak mutatkozik. Nem arra emlékeztet. Hanem az. A tér állandó, a koreográfia valamelyest változhat, a törekvés ismétlődik. Kovač filmjei így nyernek egyfajta rituális dimenziót. Vandekeybus játéktérként értelmezi tereit. Számol azok szükségszerűségével, bizonyos mértékű esetlegességével, de legfőképpen a szándékoltság, a megszerkesztettség, a hatáskelés lehetőségével. Terei dekoratívak. Testei játszanak a térben – történetet mesélnek el. Egyúttal egy-egy jól megszerkesztett kép részei. A testek hiteles jelenlétét, amikor és amennyiben hitelesek, játékaik őszintesége és mozgásuk intenzitása biztosítja. Vagyis nem a térben, hanem szerepükben és mozgásanyagukban teljesednek ki. Ezekben a pillanatokban a néző figyelme a karakterre, illetve a testre összpontosít.

De Mey úgy tekint a térre, mint a koreográfiára vagy a zenére (hangra). Vagyis egyszerre tartja absztraktnak és fizikai materiának. Tere nem helyszín vagy környezet, hanem szerkezet és anyag. Filmjei többé-kevésbé a test, a mozgás, a tér és a hang szerkezeteinek összehangolt, felépített együttese, ezek anyagi megvalósulásai. Többé vagy kevésbé, azaz vannak komplexebb, komponáltabb mozgóképei, és vannak egyszerűbbek. Továbbá van „túlkomponált” opusa. Úgy értem, olyan, amelyben az alkotói gesztusok a tartalom elé tolakszanak. De legalábbis nem feltétlenül indokoltak, nem a projekt autonóm felvételeiből származnak. Amelyben a forma meg-  
eszi az anyagot. (Ennyiben Vandekeybus irányába mutat.)

## Érzéki szekvenciák

De Mey egyik izgalmas installációs munkája, a *Top Shot* kiemelés *Fase* című filmjének *Violin Fase* tételéből. A 15 perc 18 másodperces egységből kizárólag a felső kameraállásból rögzített felvételt metszi ki, és emeli át galériatérbe. A Brüsszel melletti Tervuren arborétumban forgatott jelenetben egy fehér homokkal fedett kültéri dobogót állítottak fel Anne Teresa De Keersmaeker szőlőjához. A felső kamera az előadó spirális mozgásán túl így megmutatta azokat a geometrikus nyomokat is, amelyeket a repetitív mozgás az anyagban hagyott. (Az anyag pedig alighanem azért volt szükséges, hogy megmutassa a mozgás által leírt formákat.) Az installációban a felvételt fehér homokkal hintett padlóra vetíti felülről, vagyis a projektor pozíciója azonos a kameráéval, a felvételen rögzített homok képe a kiállítótérbe helyezett homok felületére vetül, De Keersmaeker felülnézeti alakjával együtt. A befogadás aktusa abban áll, hogy a néző a térbe belépve fizikai kontaktusba kerül a vetítőfelületül szolgáló homokkal, miközben testével felveszi ugyanazt a pozíciót, amelyet De Keersmaeker vetített alakja. A vetített alakot és a mozgása által hagyott nyomokat követve a néző maga is nyomokat hagy. Az élő és a vetített test, a fizikailag jelenlevő és a vetített homok, a befogadás közben keletkező és a mozgókép idejébe zárt nyomok diskurzusba kerülnek egymással.

A *Prélude à la mer* Cytinhia Loemij és Mark Lorimer szólóit és duettjeit tartalmazza, amelyeket De Keersmaeker koreográfiai vezetése alatt a két táncos és a kamera mögött álló David Hernandez közösen hozott létre. Míg például a *Counter Phrases*ben már a duettek is tömegszerű sokszorozásban voltak érzékelhetőek, addig itt De Mey a szólók magányosságát terjeszti ki a két figurára. Mégpedig úgy, hogy közben feszesen megtartja azt a közvetlen érzéki testközelséget, amely a lineáris montázsstruktúrában végig jelen van. Egészen különös érzéki tapasztalatot nyújtanak a *többszlatú* szekvenciák. Azáltal, hogy ki-be ugrálunk a végtelen horizont (az Aral-tó fehér sósivatagának) „óriási *totalja*” és a finoman mozgó testrészek között, folyamatosan föl-le kapcsolódunk, egyrészt a testre, majd arról a tágas tájban létezésre, oda-vissza. A kettő – bár látszólag redundanciának tűnik – nem azonos: a „tájban levésre” saját nézői testünkkel kapcsolódunk föl. A táncos testére úgy, mintha részünkkel válna, de legalábbis megismételnénk pozícióit, mozdulatait. (A film nagy részében mindkét táncos félmeztelen, hasonló, merev anyagú, vastag vászonnadrágot visel, míg teste fedetlen többi részét a szél, a nap és a sós homok égeti, dörzsöli pirosra. A közelikben szinte halljuk és látjuk, ahogy ezek az elemek felsértik a táncosok csupasz bőrét.) S ez az „ugrálás” a melléhelyező montázs révén nemcsak időbeli szerkesztése, de a kvázi szabadon mozgó tekintet által, egyéni összpontosítással akár olyan intenzitást érhet el, hogy a befogadó szinte szimultán érzékeli a kettőt.

Meggyőződésem, hogy a *Prélude à la mer* a koreográfikus mozgóképkészítés egyik remekműve. Pontosan a képen megjelenő test és tér érzéki befogadását lehetővé tevő filmalkotói eljárások kikísérletezése és magas szintű, következetes használata miatt. Külön hangsúlyozandó, hogy „hagyományos” mozgóképi eljárásokról van szó. Rendkívül fontos ugyanis, hogy a film úgy képes a zsigereinkre ilyen mértékben hatni, hogy közben nem lép ki a két dimenzióból, továbbra is megkomponált „síkképek” sorozatát használja.

*Az írás a szerző Koreográfikus mozgóképekről című doktori disszertációjának egy részlete, annak rövidített, szerkesztett, újrastrukturált változata.*

H I R D E T É S

# VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

## Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg kedvezményesen a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Részletek: [www.magyarnarancs.hu/elofizetes](http://www.magyarnarancs.hu/elofizetes)

## Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt: Tranzit Art Café

7% kedvezményt nyújt: Lira Könyvesboltok



[magyarnarancs.hu/elofizetes](http://magyarnarancs.hu/elofizetes)

MAGYARNARANCs

FUCHS LÍVIA

# AHOL A MAGÁNÉLET SEM TABU

*Táncosnőportrék filmen*

Az utóbbi évek filmfesztiváljain, műfaji vagy akár nemzeti válogatásokon rendre feltűnnek tánc tárgyú filmek. Nem táncfilmek, hiszen bármilyen tágon értelmezzük is e kategóriát, a táncfilm elsősorban olyan mozgóképes alkotás, amelyben egy tánceseményt vagy koreográfiát rögzít a kamera. Ha ellenben a rendező a mozgó testek helyett táncosok vagy társulatok életének egy szakaszát mutatja be, akkor – hacsak nem fikcióval van dolgunk – ez dokumentumfilm, amelynek középpontjában ilyenkor az előadó személyisége vagy egy táncalkotás megszületése áll. Ezek a dokumentumfilmek azonban nálunk szinte sosem kerülnek be a filmforgalmazásba (ritka kivétel volt két évvel ezelőtt *Az utolsó tangó*nk vagy még régebben az *Álomtánc*), pár évtizede pedig a tévéképernyőig sem jutnak el, így megőrik ugyan egy-egy jeles személyiség portréját vagy munkáját, ám az előadók vagy táncalkotások szélesebb ismertségéhez aligha járulnak hozzá.

Az idei IV. Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál különböző szekcióiban is helyet kaptak táncosokhoz kötődő filmek, és ismerve a hazai forgalmazói gyakorlatot, most sem hiszem, hogy ezek bármelyike később is elérhető lenne a nagyközönség számára. Vagyis olyan filmekről lesz most szó, amelyek a fesztivál lezárultával örökre eltűnnek az érdeklődők elől – hacsak nem jár valaki február végén Londonban, ahol egy háromnapos flamencofesztivál keretében vetítik Lucija Stojević filmjét, míg Elvira Lind alkotása folyamatosan „turnézik” Amerika-szerte.

E két egész estés dokumentumfilm egy-egy művészi életút rögzítésére törekedett. Ám a két kiválasztott művész életkora és művészi múltja között óriási a különbség: Bobbi Jene Smith harminc-, Antonia Santiago Amador viszont közel hetvenéves a forgatás idején. Így a két rendezőnek megközelítése is eltérő: a dán Lind munkája elsősorban a jelenre koncentrál, s egy professzionális táncosi életút fordulópontjának dokumentálását vállalja. A horvát Stojević ellenben egy élet teljességének felidézésére törekszik, így a múltat ugyanolyan súllyal és terjedelemben idézi fel, mint a jelent. S mindkét rendező a szakmai pálya mellett a művészek magánéletét sem kezeli tabuként, sőt, miután táncosnőkről van szó, életüknek ez az aspektusa is kimondottan fontos összetevője e portréknak.

A *Bobbi Jene* (2017) nem győzött meg arról, miért is született meg ez a film éppen arról a táncosnőről, aki egy évtizednyi sikeres táncos karrier után úgy döntött, hogy a maga útját szeretné járni, így búcsút vesz az izraeli Batsheva Társulattól.

E döntés vizsgálata persze összetett szakmai kérdéseket vetne fel, mert ez a korántsem egyedi helyzet – gondoljunk csak a Forstye mellől távozott Cristal Pite-ra vagy az ugyancsak a Batshevából önállósodott Sharon Eyalra –, és nem kevesebbről szól, mint arról, mit is ér/kezd egy táncos társulat, vagyis saját művészi közege és az azt megalkotó koreográfus-kreátor nélkül. Mi az a művészi cél, amiért elhagyja azt a műhelyt, amelyik felnevelte, mit gondol másként, mint addigi mestere, vannak-e művészi eszközei e másság megfogalmazására. Vagyis hogyan boldogul önállóan, egyáltalán alkalmas-e a saját művészi útra, tud-e táncosból koreográfussá válni. A film rendezője azonban nem kutatja Bobbi múltját, táncosi pályája sikereit és kudarcait, a társulaton belüli létét, szakmai és emberi viszonyulását a társulat legendás vezetőjéhez, Ohad Naharinhoz, egyáltalán: e nagy súlyú döntés hátterét. Megelégszik Bobbi ingadozó magabiztosságot mutató kijelentéseivel, s másokat sem von bele e döntés mélyrétegeinek feltárásába és ábrázolásába, hanem megmarad annál, hogy a kamera állandó jelenlétével – és ha kell, jelenetek újrajátszásával – követi hősnője szakmai és magánéletének jelenkori pillanatait. Ez a jelen pedig a búcsú egykori szerelmétől, a láthatóan most is bálványozott mestertől, Naharintól, elszakadás új párjától és Izraeltől, visszatérés hazájába, az Egyesült Államokba, a családjához – akik sosem látták őt táncolni! –, és ahhoz a szakmai közeghez, ahonnan tíz éve eljött, s amelyet valójában sosem ismert. A korábbi kötelek azonban fogva tartják a táncosnőt: tíz évvel fiatalabb izraeli társa – bár vágyik arra, hogy színészmesterséget tanulhasson akár Amerikában – nem akarja elhagyni a hazáját; Bobbi tanárként azt a Gagát tanítja, ami a Batsheva műhelyében kristályosodott ki Naharin irányításával, és új szólójának bemutatója is Jeruzsálemben lesz – a régi táncos társak és Naharin jelenlétében. Van tehát ok öröme és bőgésre ebben a csupa bizonytalanságból összeálló jelenben, csak ahogy a múlt, úgy valahogy a jövő megérzékítése is mellékes a rendező szempontjából. Nem tudja ugyanis meggyőzően ábrázolni a táncosnő önállóságának erejét, igazságát. Mutatja magányosan próba közben, alkotótársakkal, családjával, tanácsadóival és távszerelmével, s eközben alig derül ki valami művészi szándékairól, koreográfusi tehetségéről. Viszont a szólójának, majd duettjének bemutatójáról készült képi szekvenciák sokkal izgalmasabbak, mint a korábban láttatott és kommentált próbafázisok, ami azt bizonyítja, hogy a rendezőt Bobbi valójában nem is



La Chana, Lucija Stojević táncdokumentumfilmje. Fotó: BIDF – Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál



művészként, hanem mint egy önállóságát tétován, talán csak a függetlenségért magáért kereső nő érdekelte.

A *La Chana* című film (2016) sikere feltehetően már akkor eldőlt, amikor a fiatal rendezőnő, Lucija Stojević rátalált a valaha legendás flamenco táncosnőre, aki egyszerre zabolázatlan és hiú díva, köznapi, a tévé előtt heverésző idős asszonyosság, a cukorbetegségével alig törődő falánk nagymama, szelíd és csendes második férjével zsörtölődő feleség. Olyan varázslatosan önazonos és elementáris személyiség, hogy elnézzük neki még a szavaiból időnként túlcsonduló pátoszt is, mert a következő pillanatát már huncutság vagy önirónia járja át. Azt hihetnénk, egy 68 éves nőnek csak múltja van. Annak az emléke, hogy már 15 évesen színpadra lépett El Chano, gitáros és énekes nagybátyja mellett – akitől aztán művésznevét is kapta –, bár sosem tanult táncolni, csak magába szívta környezete zenei és tánc kultúráját. Ám született östehetség, így 19 évesen már egy barcelonai *tablaó*,<sup>1</sup> a Los Tarantos sztárja lett – ahová saját emlékei szerint Dalí is gyakran betért félelmetes párduca kíséretében. Ekkorra már férjnél volt, s megszületett a lánya is. Aztán 1967-ben fellépett a Barcelonában játszódó *The Bobo* című filmben, aminek nyomán Peter Sellers a filmzés világába invitálta. Ám La Chana nemhogy kilépett a *tablaók* közegeből, hanem váratlanul a színpadtól is visszavonult, s közel 18 éven át azt az életet élte, amelyet féltékeny és brutálisan bántalmazó – tudjuk meg a lányától – első férje kényszerített rá. Mi mászt tehetett volna, teszi fel ma is a kérdést az idős művésznő, hiszen a cigány hagyomány, a családi tradíció megköveteli a tulajdonnak

tartott asszonyok feltétlen engedelmességét. A férje aztán elhagyta őket, s ekkor a negyvenes éveinek elején járó La Chana egy évtizedre még visszatért örök és egyetlen szerelméhez, a tánchoz, a pokolból a paradicsomba – állítja. Több mint húsz éve természetesen már nem táncol, de az elnehezült test, a menéshez is fájdalmas térdek csak a mindennapok látszatát jelentik, mert ha úgy adódik, és a film forgatása alatt még ez is megtörtént, akár ismét színpadra lép. Próbálnia is alig kell, mert ő mindig is improvizált – „el is felejteném, ha be kellene valamit tanulnom”, mondja őszinte felháborodással –, így csak a *compasok*, a jellegzetes ritmusképleteket és a szinte követhetetlenül gyors tempókat egyeztetni a zenészekkel. Aztán – miután ketten is támogatják őt királynői bevonulásában – szorongását méltósággal palástolva elhelyezkedik a színpad közepére helyezett széken, és elkezdi a táncát: a lábával hihetetlen sebességű és káprázatosan bonyolult ritmusokat ver ki, felsőtteste, feje és karja pedig gazdag ornamentikával keretezi az ülő testet. Szeme csukva, arca, egész lénye befelé figyel, hiszen a flamenco nála tényleg a benső megnyilatkozása, s ez a képsor szépen rímel a filmbe bevágott ötven évvel korábbi szekvenciára, amelyen szinte elenyészik a fájdalomtól és a gyönyörtől a tánc eksztázisába belefeledkezett, ám minden porcikáját mégis kontrolláló fiatal női test. La Chana valami olyat tudott, s tud ma is, amiről Lorca írt megrendülve a *duende* jelenlétéről, s ami egyre ritkábban bukkan fel abban a flamenco tradícióban, amelyet mára rég csillogó turistalátványossággá tett a tömeges idegenforgalom. Ezért is páratlan ez a dokumentumfilm, amelynek létezik egy rövidebb, fesze- sebb, s eleve tévés sugárzásra szánt változata is – közszolgálati és kulturális csatornák akár műsorukra is tűzhetnék.

1 Flamenco esteket bemutató klub vagy bár.

ALBERT DOROTTYA

# TÁGÍTANI A KERETEKET

*A magyar táncfilmkészítés, illetve -forgalmazás tapasztalatairól*

A kortárs tánc az elmúlt évtizedekben új, autonóm médiumra talált a mozgóképben, ami oda-vissza hat mind a tánc-, mind a filmművészet jelenére. A ma készülő táncfilmek nagy többsége már nem meglévő táncelőadások filmes adaptációját jelenti, hanem olyan koreografikus mozgóképet takar, amelynek nincs és nem is volt színpadi változata.

Nemzetközi táncfilmfesztiválok tömege jelzi külföldön a táncfilmkészítés felfutását, a tánc és film találkozásában rejlik hatalmas potenciált. A műfaj határtalan szabadsága egyszerre vonzza bűvkörébe a bűgőcsiga táncát, a hagyományosabb képi és mozgásnyelvi megközelítéseket és a tág értelemben vett kísérletezést. A táncfilmkészítés Magyarországon azonban még periférikus műfajnak számít, támogatás hiányában kevés az elhivatott alkotó. Valaki koreográfusként kezd el táncfilmet készíteni, mint Szabó Réka, a Tünet Együttes vezetője, más az irodalom felől érkezve lesz táncfilmrendező, mint Szűcs Réka. Megint más a kevés itthon megszülető filmes kísérletet próbálja megismertetni külföldön, mint Pintér Gábor, a volt EDIT, jelenleg Szerpentin Táncfilm Fesztivál szervezője.

Arról, hogy mi a táncfilm, és mi mindent nevezhetünk táncfilmnek, radikálisan eltérő vélemények vannak – nemcsak külföldön, itthon is. Ahogyan arról is, hogy ki áll a táncfilmkészítés középpontjában, a rendező, a koreográfus vagy az operatőr. Abban viszont teljes az egyetértés az általunk megszólaltatott két alkotó, Szabó Réka és Szűcs Réka<sup>1</sup>

között, hogy – Szabót idézve – „a táncfilmkészítéshez nagyon erős belső motiváció kell, mert hiába jut el a film fesztiválokra, nem fog nagy port kavarni”. A táncfilmnek ugyanis nincs moziforgalma idehaza, és anyagi támogatottsága is igencsak alacsony. Pintér Gábor szavaival: „A táncfilmkészítés luxus. Csak az engedheti meg magának, akinek van stabil támogatása.” Azaz egy-egy produkcióból vagy önmagában csak akkor készül táncfilm, ha a koreográfus a társulat pénzéből erre is áldoz.

Az első hazai táncfilmfesztivál, az EDIT ötlete 2005-ben született a Műhely Alapítvány jóvoltából, ahol akkor Pintér is dolgozott. Az első impulzus kvázi véletlenszerűen jött: „Szóltak az MTV-től, hogy meghívták őket Brightonba egy nagy táncfilmes seregszemlére, a háromévente megrendezett Dance Screenre, de nem tudnak elmenni, és hogy minket érdekel-e. Engem érdekelt, kimentem, és több száz filmet meg-

*ránya (2013), Wild Horses (2013–2016), Naked Eye (2017–2018).* „A gyakran keskenyfilm-szalagot is felhasználó rövidfilmjeim dialógus nélküli, a narratívát szisztematikusan lebontó koreografikus művek. Ha úgy tetszik, táncfilmek. E főként improvizáció alapú mozgóképmunkákban az ún. »látó látás« fenntartására törekszem, amely nem értelmez, nem interpretál, hanem a plánozással, a montázzsal, a hangtextúrával pusztán megnyitja a képtérben éppen megtörténteket.”

<sup>1</sup> Szűcs Réka Pécsen született, jelenleg Budapesten élő filmkészítő, táncfilmkutató, kurátor. Több kísérleti táncfilm rendezője, amelyekkel nemzetközi díjakat is nyert. Főbb munkái: *HANDKE* (2011), *Isten bá-*

néztem.” Ezt követően javasolta Pintér Talló Gergelynek, az Alapítvány vezetőjének, hogy egy fesztivál keretében mutassanak be táncfilmeket itthon. A hazai friss termés bemutatására először az EDIT révén került sor, aminek kétségkívül lökést adott, hogy az NKA is kiírt pályázatot táncfilmek készítésére. „Nem kell nagy összegekre gondolni, de mindenképpen ösztönzőleg hatott a filmkészítésre. Évente körülbelül öt-hét táncfilm készült, ami a korábbi évekhez viszonyítva jónak mondható. Ezekből be is mutattunk párat a fesztiválon, a *Friss muNKA* kategóriában.”

Az EDIT 2011-ben megszűnt, majd hat év után, 2017-ben Szerpentin néven éledt újjá; időközben Pintér elkezdte kiépíteni a nemzetközi kapcsolatait. „Megkerestek külföldi kurátorok, akik érdeklődtek a magyar táncfilmek iránt. Összeállítottam egy hazai anyagot, és kijáánlottam külföldi táncfilmfesztiváloknak. A 2000 és 2010 között készült, általam jónak ítélt magyar filmekből összeraktam egy egyórás válogatást. A célom az volt, hogy a magyar táncfilmek jobban bekerüljenek a nemzetközi vérkeringésbe, nagyobb figyelmet kapjanak külföldön. Amszterdamból, Hongkongból, Párizsból, Helsinkiből, szerte a világból érdeklődtek.”

A „magyar blokk” január végén a párizsi Ciné-Corps fesztiválon, márciusban az amszterdami Cinedans – Dance on Screenen szerepel, kisebb-nagyobb változtatásokkal. Az érdeklődés nagy, mert „minden ország jelentősebb városában van táncfilm fesztivál, és mindegyiknek más a karaktere, más ízlést képvisel. Aki táncfilmmel foglalkozik, rá tud érezni, hogy hova érdemes neveznie a filmjeivel. Például spanyol nyelvterületen az érzelmesebb filmeket szeretik, a németek a kísérleti, strukturális alkotásokat” – foglalja össze Szűcs Réka. A Pintér által összeállított csomagot persze mindig a saját profiljukhoz igazítják a külföldi kurátorok. Pintér szerint az amszterdami egy „nagyon hektikus” válogatás lett: „Bekeült egy rendszerváltás előtti táncösszesen is, egy részlet a *Csudapestből*, de Iványi Marcell cannes-i nagydíjas *Szél* című munkája is, mert a hollandok más filmeket is kértek. Rájuk bízom, hiszen ők jobban átlátják a helyi viszonyokat. Az is lehet, hogy ami itthon újdonságnak számít, az a Cinedanson lerágott csont. Nyáron három német városban lesz magyar táncfilmekből vetítés, ami előkészület alatt áll.”

Régebben a legtöbb táncfilm a kortárs tánc irányából jött, főleg koreográfusok döntöttek úgy, hogy filmeket készítenek. Ma már azonban elmosódni látszanak ezek a műfaji keretek. A tavalyi Szerpentin Táncfilm Fesztivál előtt Pintér – Kárpáti Lili asszisztenssel – alaposan feltérképezte azokat az alkotásokat, amelyek például a divatfilm, a zenei videó vagy a videóművészet területéhez tartoznak, de a táncfilm kategóriájába is besorolhatóak. Felvette a kapcsolatot az SZFE-vel, a Metropolitan Egyetemen és a MOME-val, ahol meglepő módon táncfilmek vagy táncfilmként (is) értelmezhető filmek is születnek. Így került be például a fesztiválválogatásba Nagy Rozália (MOME) videóművész *Bűgőcsiga* című munkája. „Ennél a filmnél például a mozgás, az úgynevezett koreográfia igencsak hangsúlyos, bár hagyományos értelemben vett tánc nincs benne. De miért ne lehetne táncfilm, ahogyan a bűgőcsigák föl-alá pörögnek, ráadásul mindez nagyon erős képi világgal megjelenítve? A *Homunculus* rendezője, Damokos Attila sem gondolta, hogy táncfilmet készített volna. A pár perces mozgóképben a visszafogott hétköznapi mozdulatok és a jól komponált kameramozgás képezik a koreográfiát.” Ahogy a tánc, úgy a táncfilm fogalmi keretei is folyamatosan változnak, szélesednek, és akkor még nem beszéltünk azokról

a dokumentumfilmekről, színpadi adaptációkról,<sup>2</sup> installációs és interaktív munkákról vagy VR (Virtual Reality) kísérletekről, amelyek szintén a tánc felől közelítenek. „Szeretném a továbbiakban is ezt az irányt követni – mondja Pintér –, azaz a táncfilmnek egy tágabb értelmezését nyújtani. A Szerpentin vetített külföldi filmek jelentős része sem táncosok vagy koreográfus által készített film volt. Ebben látom a jövőt, a kategóriák kitágításában, valamint a munkák alternatív, nem mozikörülmények közötti bemutatásában.”

A táncfilmkészítés belső motivációja nagyon széles skálán mozog. Amellett, hogy minden alkotónál más és más, az egyes filmek esetében is igen eltérő. Szabó Rékát a 2010-ben bemutatott *Árnyékfilm*ben a fekete ruhába burkolt, fehér táncszőnyegen táncoló test felülről látszó képi világa érdekelte: „Úgy kellett bevilágítani a teret, hogy a táncosoknak minél kevésbé legyen árnyéka. Szinte olyan volt, mint egy animációs film. Az érdekelt, hogy ha az embert megfosztod minden emberi sajátosságától, az arcától, a bőr texturájától, akkor felülről nézve fekete kontúrként, pacaként jelenik meg. De a mozgás által mégis előtérbe kerül valami emberi, amit az animáció nem tud visszaadni.” A 2014-es *Gyászfilm* forgatása során ennél sokkal inkább a film médiumának legalapvetőbb sajátosságát igyekezett kihasználni, azt, hogy az előadás pillanatnyiságával szemben a film időtálló. „Miután a *Gyász* című előadásunk lekerült a Katona repertoárjáról, úgy éreztem, hogy a téma, amit felvetettünk, nagyon aktuális, ezért szerettem volna megörökíteni. Magában az előadásban visszanyúltunk a performansz-hagyományokhoz, és sok vizuálisan erős jelenet született, amely a művészet temetését mint életérzést sűrítette képekbe. Úgy éreztem, ez alkalmas anyag arra, hogy filmet készítsünk belőle.” A Laokoón Filmcsoportnak köszönhetően létrejött egy professzionálisan kivitelezett táncfilm, amelyben Szabó Réka teljes filmes stábbal dolgozott együtt. Ez már nem egy egyszemélyes koreográfusi munka volt. „Maga a felvétel egy munkafázis, ami után ott a nyersanyag, amit vágni kell. A vágó szinte olyan, mint egy rendezőtárs. Politzer Péterrel dolgoztam együtt a *Gyászfilmen*, és bár nagyon jól ment az együttműködés, új volt számomra, hogy hogyan instruálok, és hogyan hatunk oda-vissza egymásra.” A Tünet Együttes a Vigszínház Házi Színpadán évek óta nagy sikerrel futó *Sóvirág* apropóján jelenleg is dolgozik egy egész estés dokumentumfilmen, amelyet *Sírással nem megyünk semmire* címmel várhatóan tavasszal mutatnak be.

„Örök dilemma, örök kérdés, hogy ki áll a táncfilm élén. Nagyon sok táncos állítja, hogy nincs szükség rendezőre, mert a koreográfus egyúttal rendez is. Ez alkotói döntés kérdése” – mondja Szűcs Réka, aki állítása szerint outsider mind a film, mind a tánc terén, és csak bátorságának, vakmerőségének, illetve a véletleneknek köszönhetően kezdett el táncfilmkészítéssel foglalkozni. Nála megdőlni látszik az a hierarchikus viszonyrendszer, amelyben a koreográfus vagy a rendező áll a munkavégzési piramis csúcán. Elmondása szerint a rendező feladata körvonalazni az adott mű felvételét, és ennek függvényében helyzetbe hozni az alkotótársakat: „A rendező, koreográfus, előadó, vágó, hangmérnök egy közös *kondicionálás* révén tud együttműködni. A rendező dolga segíteni az alkotókat abban, hogy mindenkinek megtalálja a struktúráját. Ötleteket ad, kérdez. Körvonalazni kell a helyzetet, és akkor ott valóban improvizáció jön létre, de úgy,

2 2017 decemberében mutatták be a MU Színházban a *Bankett* című táncfilmet, a TranzDanz azonos című színpadi produkciójának filmes adaptációját Petrucz Krstan rendezésében.

hogy a végeredményben azt fogod látni, amit szeretnél volna.” 8 mm-es amatőr kézi kamera használata során például „az operatőr együtt táncol a táncossal, és magára van hagyva ebben a helyzetben. Ő hozza meg a döntéseket pillanatról pillanatra a kameramozgással kapcsolatban. Maga a felvétel az, ami improvizatív módon működik”.

Szűcs folyamatosan kísérletezik. Kutatja a filmesek és táncosok együttműködésének lehetőségeit, keresi a képzőművészet és a film kölcsönhatásait, az irodalom és a tánc párbeszédét, mindeközben pedig galériákban vagy civil terekben létrehozott performanszokon, installációkon keresztül társadalmilag érzékeny kérdések felvetésére is törekszik (*Broken Projekt*). A filmkészítési folyamat kiindulópontja lehet akár egy irodalmi szöveg, egy struktúra, egy érzés, mint például a kafei idegenség, de „van úgy, hogy egyszerűen a tér generálja a filmet”. Szűcs szerint maga a *felvétel* a kísérleti táncfilm tárgya. „Kísérlet az anyaggal, ami lehet a test, a tér, a mozgás, az irodalmi szöveg, a filmes nyersanyag, a digitális kép, vagy éppenséggel a hang, a zörejek.” A *HANDKE* című filmben például egy irodalmi szöveg szerkezete inspirálta: „Miután elolvastam Peter Handke *Önbecsmérlés* című művét, éreztem, hogy ebből táncfilmet kéne csinálni, amiben a táncosok úgy mozognak, hogy az maga a szöveg. És itt nem az értelmére gondolok, hanem arra, ahogyan az strukturálisan felépül, az ismétlésekre, a föl-leépülésre, ciklikusságra.”

Az egyik legfrissebb, 2017-ben készült izlandi–olasz–magyar koprodukció, a *Naked Eye* esetében az izlandi táj jelentette a kiindulópontot. Mindenki él valamilyen kép Izlandról, mágikus erejű tájairól, de hogy „hogyan ragadható meg

az izlandi táj érintetlensége, vadsága, az emberi létezésről, a tekintettől való teljes függetlensége”, az igazi kihívást jelentett. Nem véletlen, hogy az alkotófolyamat, a forgatás időzítése végig a természet hatalmában állt: „Skype-on és Vimeón készítettük elő a projektet: minimál, absztrakt mozgásokat szerettem volna a vad természeti tájban látni, gyakorlatilag a táncos testén keresztül szerettem volna érzékelni a természeti erőket. Hetekig végeztek gyakorlatokat, csináltak kis szólókat, duetteket, csoportos mozgásokat a próbateremben, amiket az operatőr felvett, majd a visszajelzéseim alapján átdolgozták, továbbgyúrták őket. Amikor kiutaztam, ha az időjárás engedte, hogy elhagyjuk Reykjavíkot, egy-két táncossal azonnal kimentünk a helyszínre, és rögtön forgattunk is valamit. A hangszerkezet koncepciója, hogy kizárólag természeti hangokból építkezik, a repedő jégdarabok, a szél hangjából és artikulálatlan emberi kiáltásokból.”

A kísérleti táncfilmek háttérében kétségtől nagyon erős összmunka rejlik. Akaratlanul felmerül azonban az emberben a kérdés, hogy hogyan tud a táncfilm a befogadóra hatni, hiszen a film nem alapozhat a néző jelenlétére – ellentétben a színpadi táncsal. „Azon kezdtem el dolgozni, hogy hogyan lehet a testet érzékelni a mozgóképen keresztül – árulja el Szűcs. – A kamerának olyan pozíciót kell felvennie, és olyan képarányokat, képkivágásokat kell alkalmaznia, amelyekkel elérheti, hogy a befogadó ezt a térben létező mozgó testet a saját testével érzékelje. Ahogyan a táncnak, úgy a táncfilmnek is van egy szellemi felvetése. Viszont az, hogy hogyan kerül a befogadó elé, nagyon zsigeri. Ez a kettő, jó esetben, egyszerre működik.”



Szűcs Dóra Ida és Bordás Emil a Szűcs Réka rendezte *Isten bárányában*. Fotó: Rumann Gábor

# NÁNAY ISTVÁN KÖSZÖNTÉSE

2018 februárjában ünnepeltük lapunk egykori főszerkesztő-helyettesének, a Színház Alapítvány kuratóriuma elnökének, kedves tanárunknak és kollégánknak a 80. születésnapját. FODOR TAMÁS színházrendező és NÁNAY ISTVÁN színikritikus 2012. március 29-én vette át a Független Előadó-művészek Szövetségének életműdíját. Ebből az alkalomból ANGELUS IVÁN beszélgetett velük egy készülő kötet számára. Ebből közlünk részletet.

**Angelus Iván:** Tamás és István sorsa, színházi pályájuk kezdetől hol összekapcsolódik, hol párhuzamosan fut. Én szorosabban 1971–79 között – az orfeós/Stúdió „K”-s éveimben – kapcsolódtam hozzájuk. Tamás volt az első rendezőm, István említett előszőr kritikában.

A „jutalomüdülés” szüneteiben egy „keresztinterjú” terveztem: elsősorban ők kérdezik egymást, ha szükséges, továbblendítem a beszélgetést.

**Nánay István:** Engem borzalmasan jó memóriával vert meg az Isten. Mindent elő tudok hívni belőle, legalábbis többé-kevésbé mindent. Igazából nem nagyon elemzem az előadásokat. Ha nagyon izgat valami, persze kénytelen vagyok vele foglalkozni. Vagy ha meg kell írnom, akkor szintén. Valamit nyilván megfogalmaz magában az ember hazafelé menet az autóban, de nincs előre lefektetett módszerem.

A minap fedeztem fel magamban, hogy bármennyire utáltam a mérnökséget, az öt év alatt magamba szívtam egyfajta rendszerező képességet.

**Fodor Tamás:** Hol volt ez az iskola?

**N. I.:** A Műszaki Egyetemen. Nekünk nem volt külön épületünk. Az első két évet a Szerb utcában töltöttük, aztán a „K” épületbe kerültünk, de a vegyi tanulmányokat a Kémiai Tanszéken végeztük... Gyengeáramú mérnöknek tanultam. S a Villamoskar az „R” épületben volt, ahol az „R” Klub is működött.

**F. T.:** Azért kérdezem, mert az a környezet, amelyben az ember tanul, általában nagy hatással lehet rá. Az a fajta építészeti konstrukció, azok a terek, azok az ajtók, a kert, a századforduló világa... valóban másfajta gondolkodást ad. Rendszerezettséget, struktúrát. Az a benyomásom – noha struktúra és benyomás épp ellentétben áll egymással –, hogy ez szükséges ahhoz, hogy struktúraltan nézzél.

**N. I.:** Igen. Tapasztalom, hogy a kollégáimhoz képest én inkább látom meg a színházban a szerkezetet, amelybe a különböző dolgok beleilleszkednek. A kollégáim ezzel szemben főleg benyomásokat rögzítenek.

**F. T.:** Igen, de Koltai például, noha egy benyomásból indul ki...

**N. I.:** Igen, persze. Ő is azok közé tartozik, akik nem feltétlenül impresszionisztikus, benyomásokra alapozó kritikát írnak, hanem annál mélyebbre ásnak.

**F. T.:** Igen, de mégis más nézőpont a tiéd. Én úgy gondolom, hogy a benyomás alapján az ember megfogalmazhat valami lényegit, aztán elkezdheti fölrakni hozzá a többi gondolatot. A fűrt

szőlőket a kocsányhoz. Vagyis a kocsány a benyomás. Ez abszolút szerkezet. Én így látok másokat is. Nem tudom, baj-e, vagy sem, ha egy kritikában a kritikától azáltal hajlunk el az interpretáció irányába, hogy egy „lát-ványt”, egy „hall-ványt” kívülről kezdünk el strukturálni. Ha alkotó vagy, akkor nem baj. Ha te abban a szerepben tetszelegsz, hogy be akarsz számolni valamiről, akkor sem biztos, hogy baj, mert nagyon érdekes lehet egy szubjektív beszámoló. De ha te azzal hízelelsz magadnak, hogy megpróbálsz objektív lenni, miközben már eleve kizárod ennek a lehetőségét azzal, hogy valamilyen alapvetéssel indulsz, hogy ismersz dolgokat, akkor...

Én például nem tudok elmondani egy történetet, amit látok. Sőt, odáig megyek, hogy nem tudom megnézni. Miközben nézem, már egy másik előadást csinállok. Van olyan előadás, amit úgy tudok nézni, hogy ámulatba ejt – nyilván azért, mert kvadrál azzal, amit éppen gondolok. És ezért tetszik nekem. Na most, benned, aki statisztikailag sok dolgot csinálsz, a működések „anatómiákká” válnak. Kis hullák vannak az agyadban. Érted, színházi előadások hullái. Múmiák. Nekem volt egy osztálytársam, baromi jó memóriája volt, fogadásból megtanulta a logaritmustáblát. S nem bírta elfelejteni. Ez dermesztő. Hogy tudsz élni ennyi hullával a fejedben...?

**N. I.:** A hullák előjönnek, ha szükség van rájuk. Ha most pl. egy *Hamlet*-előadásról kellene írnom, előjönne az *Hamlet*-előadás hullák. De nem csak *Hamlet*-előadás hullák. Lehet, hogy az asszociáció pont egy *Csongor és Tünde*-előadást hívna elő.

[...] Minden egyes esetben azzal az illúzióval megyek színházba, hogy itt most valami jó dolog fog történni. Nem nagyon tudom elképzelni, hogy valami mást is csinálhatnék. Vagyis sok mindent csinálhattam volna. Az elektromérnökség menekülés volt. A középiskolában a színház, a szereplés beszippantott. El szoktam mondani azt a nagyon furcsa élményemet, ami meghatározta a színházhoz való viszonyomat. Általános iskolásként (1950–52) sokszor az órák helyett egy brigáddal jobb munkára agitáltuk a XI. kerületi üzemek dolgozóit. Én voltam a szavaló, a lányiskolából jött a kórus.

**A. I.:** Emlékszel valamilyen szövegre?

**N. I.:** A legemlékezetesebb szöveg, ami megmaradt bennem, a *Terv*. [...]

Meghatározó emlékem, hogy a gimnáziumban *A fősvényt* próbáltuk 53 nyarán. Mentem végig a Nagyboldogasszony útján (Ménési út), és minden ablakban harsogott a Nagy Imre-beszéd. Bennem ez a kettő teljesen összecúsúszik... Igazából nem értettem a

helyzetet. Apám mondott néhány dolgot, amitől valamelyest közelebb kerültünk a történetekhez. Meg arra emlékszem, hogy bementem a próbára, és az öregek, az utolsó évek csak arról beszéltek, hogy mi van. Nekem többszörösen érdekes, hogy megéltem azt, hogy csasztuskázom egy üzemsarnokban, ahol leáll miattunk a munka (és nem a terv teljesítésével törődnek), és aztán azt, hogy bekerülök az Ifjúsági Színházba, egy igazi színházba, de velünk, a diákstúdió tagjaival végül is nem törődtek. A legemlékezetesebb az volt, hogy *A kőszívű ember fiaiban* statisztálhattunk.

Én olyan katolikus családban nőttem fel, amelyben gyakorolták a vallást. Ez az 50-es években nem volt egyértelműen üdvös cselekedet. A gimnáziumi történelemtanárnom például végigjárta a templomokat, hol botlik gyerekekbe. Mire a XI. kerületi vallásos családok fogták magukat, és eljártak Újpestre. A Ménesi úton egy nagyon szép villa alagsorát alakították át kápolnává még a bombázások idején. Én ott hosszú éveken keresztül ministráltam. A ministrálás, az egész mise egy nagy rituális színház. Volt ott egy pap, aki nagyon jól beszélt. Aztán egyszer csak eltűnt. Kiderült, hogy elvitték. Helyébe jött egy másik, aki nem beszélt jól, viszont 12 perc alatt lement a mise. Úgy is hívtuk, hogy Sztahanov. Annak nagyon jó volt ministrálni, mert csak végszavazni kellett. Akkor már az ember látta, hogyan működik egy vallás.

Erősen jelen volt az életemben a kettős nevelés. Kiscserkész voltam, mikor a mozgalom a föld alá került. A heti összejöveteleink megmaradtak, de lakásokba szorultak. Közben el-eltűntek emberek. 15-16 éves korunkban már mi is tanítottunk, bár nem szervezett körülmények között. Tehát sok szempontból tényleg Fodortól eltérően éltem meg a politikai változásokat. Apám mezőgazdász volt, a háborúban hadtápos lett, s mikor közeledett a szovjet front, ők a magyar csapatokkal Bécs felé hátráltak. Bécsben hadifogságba kerültem a szüleimmel, ezért minket a felszabadulás is Bécsben ért utol, akárcsak az az érzés, hogy az oroszoktól félni kell. A 6-7 éves gyerek ebből azt észleli, hogy jókat lehet játszani, miközben ég mellette a bécsi Opera; aztán az apádat elviszik... Később találkoztunk a hadifogolytáborban. Apámat továbbvitték Szibéria felé, de sikeresen lelécelt. Borzalmasan érdekes volt, hogy miközben a táborban anyám-apám fél, nem volt olyan orosz katonára, aki ne lett volna kedves hozzánk, gyerekekhez. Mondjuk az beégett az emlékezetembe, ahogy a víztározókból kihalászták a vízbe lőtt emberek hulláját. [...]

Egy rendezőhallgatónak – ha a megnézett előadása meg a következő között van egy kis idő – azt tudom elmondani, hogy itt ez oké, de ehhez képest ezt meg ezt próbáld másként megcsinálni. Van, amit a rendező-tanárnak kell elmondania. Én elsősorban a dramaturgiához szólok hozzá, mert azt tanítom. Ha kell, leülünk és elemzünk. Mi az, ami sikerült, mi az, ami nem.

Nagyon sokszor a maguk írta etűdök rosszak. Ez már kiderülhet a megírás pillanatában, ha megkeresnek vele. Ha nem, akkor csak a próbafolyamat alatt.

**F. T.:** És ha papírforma szerint nem, működésben pedig mégiscsak bejön egy megoldás?

**N. I.:** Nem vagyok dogmatikus, a lényeg, hogy a gyakorlatban működjön az elképzelés. Sokszor ott megy félre a koncepció, hogy a rendező nem szeretné, ha minden didaktikusan ki lenne mondva.

**F. T.:** Miért retteg mindenki a didaxistól...? Ez tulajdonképpen nem a didaxistól való rettegés, hanem hogy a világot okságok láncolatában lássuk. Azt mondja, nem, nincsenek okok. Dekonstruálja a valóságot...

**N. I.:** Igen, természetesen ilyen értelemben mi teljesen konzervatívak, maradiak és nem tudom, még mik vagyunk, mert ugye a korszerű esztétika, például a posztmodern egyértelműen kimondja: nincs okság.

**F. T.:** És akkor hogy merészelsz dramaturgként bármit is számon kérni? Azt mondod, hogy gyerekek, ez nem fog menni, mert

akkor a harmadik jelenetnek nem lesz értelme? Vagy ne játsszátok el a harmadik jelenetet, csak az első játsszátok el, s akkor rendben van minden? Hogy mondod meg ezt, ha kiderül, hogy neki ilyen a világlátása?

**N. I.:** Én azt próbálom megértetni, hogy először az okságok láncolatával kell tisztában lenni, és utána lehet azt eldobni. Az elemzést nem lehet megúszni.

**F. T.:** Ja, értem, tehát nem kell követnie, de tudnia kell.

**N. I.:** Pontosan tudnia kell, minek mi a következménye, és csak ezután mondhatja: ez számomra nem érdekes, nem illik bele abba a képbe, amit akarok.

**A. I.:** Magyarul, pedagógusi funkcióban vagy itt jelen. Rákérdezel a diáknál: „Tisztában vagy azzal (színész, rendező), hogy ez azt jelenti? Mert ha igen, akkor az a te dolgod, nem az én darabom...” Ugye?

**N. I.:** Igen. És megmondom, hogy ha koherens dolgot akar csinálni, akkor a részekből, az önmagukban érvényes részekből – akár konzervativizmus ez, akár nem – mégis csak egy koherens struktúrát kell létrehozni. Lehetnek a részek szétartók, de az egésznek összetartónak kell lennie.

**A. I.:** Egy szerethető tanár kicsit mindig pátyolgat. Nem?

**N. I.:** Nem. Nagy és tanulságos élmény volt, amikor vidékre kezdem járni. Akkor már írtam, már tudták, hogy vagyok és létezem. Ilyenkor általában leültetik az embert, s elkezdünk dumálni egy kis pia mellett. Úgy könnyebb. Én ezt sokkal jobban szerettem – most is jobban szeretem –, mint írni valamiről. Megtanultam, hogy bemutató után el kell tennie egy kis időnek, hogy valamit mondani lehessen. Mert annak, ugye, semmi értelme, hogy "jaj, de jó voltál". Valamit négy szemközti kell elmondani, van, amit nyilvánosan. A most kimenő bábrendező osztállyal például az első évfolyamban még lehetett csoportban beszélni, de a második évtől ezt már nem viselték el. Kétségtelen, hogy tőlem sokan sok mindent elfogadnak. A negatívumot is.

Tulajdonképpen Kazincbarcikán, 72-ben kezdtem tanulni, mit hogyan lehet elmondani. De a tanulás még hosszú ideig tartott, s nemcsak az amatőr színházi fesztiválok zsűrizésén. Mélykúti Ilona például egyszer behívott a rádióba, hogy beszéljek egy előadásról, de utána öt évig nem. Utólag mondta el, hogy ilyen kinkeserves, vérveritéken munkája nem volt, mint hogy az általam mondottakból 3 perces anyagot csináljon. Nem fejeztem be a mondatokat, ő-ztem. Jó, hát ezt is meg kellett tanulni.

**A. I.:** Van hatása a kritikai munkának hosszú távon?

**N. I.:** A kritikanak semmiféle érzékelhető hatása nincs, vagy legalábbis hozzám nem jut el. [...]

61-ben végeztem mint mérnök. Elkezdtem dolgozni a Gamma Művekben, és akkor a Népművelődési Intézet hirdetett egy két-éves, B kategóriás, amatőr rendezői tanfolyamot (1963–65). Keleti István és Mezei vezette. Két osztály indult, én Keleti osztályába kerültem, de Mezei is tanított, meg többek között Fehér Miklós, Montágh Imre, Kőszegi János, Polcz Alaine, Dévényi Róbert, Czímer József. Heti három alkalommal volt óránk. Aztán 65–66-ban kezdtem az ELTE-n a magyar-népművelés szakot. Mezei tanította a népművelőknek a Színházi nevelés című tárgyat. Kértem, ne kelljen járnom. Mondta, jó, de nincs kedve eljönni hozzám asszisztensnek? Dehogynem, mondtam.

[...] *A Karinthy-est*. A nagyok közül Hetényi *Cirkuszára* ma is emlékszem. Aztán Mezei Évának minden darabjában én voltam az asszisztens. Gyöngyössi Imre *Barokk passiójában* is. A prédikátorokról szóló darabja arról szólt, hogy az ellenreformáció győzelme után összefogdosták a prédikátorokat, s gályarabságra vetették őket. A történet arra volt kihegyezve, hogy elárulják-e a hitüket, vagy sem, hiszen megvolt a lehetőségük a szabadulásra. Borzalmas rossz darab volt. Úgy voltam kiírva, mint dramaturg, de igazából nem sok dramaturgi lehetőségem adódott, mert alig volt benne szituáció, csak szöveg.



**A. I.:** És mit csináltál, amikor Halászhoz átmentél? *Sárkányoztál?*

**N. I.:** Nem, arról már írtam. A *Színházban* megjelent első kritikám a *Sárkányról* született. A *Testvérballadák* idején mentem át. Azt Vágó írta, és elvben én voltam a dramaturgja meg az asszisztense. Sok mindennel foglalkoztam akkor, Halász azonban nagyon kategorikus volt. Azt mondta, döntenem kell, hogy vagy őt teljes egészében, vagy valami mást. Nem őt választottam.

Eszem ágában sem volt színházkritikussá lenni. Dolgoztam mint üzemi színház vezető, úgy mentem el arra a kétéves rendezői tanfolyamra. Amikor bekerültem az Egyetemi Színhadra, egyértelművé vált számomra, hogy olyan, mint ti, soha az életben nem leszek. Mérnök maradok, és kész. 1965-ben befejeztem a tanfolyamot, még csináltam 2 évig a Gamma színjátszó csoportját. Tudtam, hogy a színjátszó csoport-vezetőség nem pálya. A mérnökséget utáltam, így az sem pálya. Belekezdtem a második egyetembe, gondoltam, na, abból még lehet valami...

**F. T.:** Miből éltél?

**N. I.:** Dolgoztam a Gamma Műveknél. Hivatalosan technológus mérnök voltam. Ami a munkámat illeti, a szovjet hadseregnek gyártottunk nukleáris mérőkészülékeket.

**F. T.:** Milyen típusú átvilágításod volt?

**N. I.:** Semmilyen.

**A. I.:** S te pontosan mit csináltál? Terveztél?

**N. I.:** Nem. Ültem a szakszervezeti könyvtárban, s az éppen sokat betegeskedő könyvtáros nőt helyettesítettem. Nagyjából tudtam, hogy mit gyártunk. Nekem a gyártási technológia kialakítása volt a feladatom. És az átvételé. És gyorsan rájöttem, hogy a készáru átvételéhez átverésre is szükség van.

**A. I.:** Használhatatlan alkatrészek készültek?

**N. I.:** Ilyen kategorikusan nem állítanám.

**F. T.:** Azért is kérdeztem az átvilágítást, mert anyám arról beszélt, hogy a kohászatnál sohasem tapasztaltak árumozgást, mégis mindent lepapíroztak. Azóta sem értem, hogy történhetett ez 30 éven keresztül...

**A. I.:** A Gammában ültél... S a kritikáírás hogy kezdődött?

**N. I.:** Valaki fölhívta a figyelmem 69 táján, hogy van a MŰ-OSZ-nak egy egyéves kurzusa. Arra jelentkeztem, fölvettek. Ber-

náth Laci (*Esti Hírlap*) és Szalontai Mihály (*Népszava*) vezették. Mikor elvégeztem, úgy gondoltam, hogy kiugrom a mérnökségből, és újságíró leszek. A Gammából való kilépés elég nehéz ügy volt. Csak úgy lehetett megcsinálni, hogy a Hírlapkiadó Vállalatnál kerestek megbízható kádereket, akik az üzemi újságírást erősítik. Így engem sikerült kiemelni, s azonnal betettek a *Csepel Újsághoz*. Hat és fél évig ott dolgoztam. Még mindig nem volt szó arról, hogy kritikus leszek. Viszont a szakdolgozatom az Egyetemi Színpadról szólt. A témavezetőm Kocsis Rózsa volt, akinek *Igen és nem* címen jelent meg kötete a két világháború közötti magyar avantgárd színházról (Palasovszky Ödön, Zöld Szamár...). Ő elküldte a szakdolgozatomat Csabainé Török Máriának, a *Színház* című folyóirat főszerkesztő-helyettesének, aki pedig odahívott 1971-ben.

**A. I.:** Beszéljünk a kurátorságról. Szinte mindenütt voltál. A fővárosnál, Sorosnál...

**N. I.:** Éppen Kecskeméten zsúriztem a Bábszínházi Találkózón, amikor felhívott Kiss Csaba azzal, hogy van egy ötlete. Ha már a Soros eszközzel és ösztöndíjakkal színházi együtteseket és alkotókat is támogat, mi lenne, ha ezt rendszeressé tenné, s produkciós támogatást is nyújtana. Vásárhelyi Miklós, az alapítvány elnöke már rábólintott. Elvállalnám-e a program vezetését? Elvállaltam. A szétosztható összeg jó darabig nőtt. 100 millió körüli forintról volt szó évente. Később a támogatási kör bővült, lehetett lámpaparkra, könyvkiadásra pályázni.

A Sorosnak az volt a kikötése, hogy olyan eszközöket támogat, amiket több együttes is használhat. Nem tudtunk mást kitalálni, mint hogy az eszközparkot egyetlen együtteshez telepítjük. Különböző megfontolásokból Goda Gábor mellett döntöttünk.

Időnként változott a kuratóriumok összetétele, a programvezetők személye. Úgy volt, hogy engem is vált valaki, de végül én vittem végig a programot. Sokan megfordultak körülöttem: Fuchs Livia, Szeredás András, Forgách András...

**F. T.:** Minden évben CD-n jelentették meg, kik és miért kaptak díjat.

**N. I.:** Igen, ezt később ellenőrizni lehetett. Aztán azt találtuk ki, hogy egy fesztivál keretében mutatkozzanak be a legjobb pályázók, és közülük egynek jelentősebb pénzdíjat adjunk. Ez a Soros Alapítványnak is hírverést jelentett... Vásárhelyiek csak azt kér-

ték, hogy ne szakmai zsűri döntsön, hanem az ő kuratóriumaik tagjai közül kerüljön ki az öt kurátor. Az ember eligazította őket az első előadás előtt. Érdekes volt nyomon követni a színház estéről estére növekvő behúzó erejét, azt, hogy mennyire elkap mindenkit a napról napra látott produkciók együttes hatása. S érdekes volt részt venni a döntést megelőző beszélgetéseken, s látni, milyen szempontok alapján dönt az orvos, az esztéta, a szociológus. Mert amikor ránk hatott, mondjuk, egy Maladype-előadás, akkor nagyon sokféle dolog tetszett nekik is, de ami egyértelműen tetszett, az az előadást végigkannázó fiú volt. Aztán nagyon sok kudarc is ért. A minisztériumi kurátorkodás totál kudarc, mert nem lehetett alapvető strukturális változásokig eljutni. A fővárosban a Kulturális Bizottság mellett működő szakmai bizottság működését szintén kudarcok kísérték a Budapest Bábszínház, a budapesti gyerekszínház igazgatóváltásától kezdve a Művész, illetve a Thália Színházban történt váltásokig. Jó korán megéltem, hogy a politika miként rúg fel minden szakmai érvet.

**A. I.:** Te miért vállalod el a kurátorságot, és mi a jó eljárás?

**N. I.:** Ez egyéni döntés, egyéni habitus kérdése. Szokták mondani, hogy azért lép be valaki egy pártba, mert azt belülről meg lehet reformálni. A *Csepel Újsághoz* való kerülésem azt jelentette, hogy ugyanolyan politikai munkatárs lettem, mint a csepeli pártbizottság nem tudom kije. Akkor merült fel először ez a dilemma bennem. Én soha nem voltam párttag, megúsztam az összes szervezési kísérletet, de kétségtelen, hogy ha én ezt a helyzetet elvállalom, akkor ott leszek tűzközelben. Amikor elmentem újságírónak, ezt még nem tudtam fölmérni, csak amikor már benne voltam. Olyan pályára visszamenni, amit egyébként utálok – arról nem beszélve, hogy időközben a szakmám elképesztően megváltozott –, nem lehetséges. Elmegetek tanítani, elmegetek művelődési házba... Vagy csinálhatom ezt. És azt láttam, én ott, abban a közegben elég hamar el tudok intézni mindent. Elég hamar átvetem a kulturális rovat szerkesztését, és nem volt mindegy, hogy írunk-e Tóth Menyhért festészetéről, vagy sem (le volt tiltva). A Csepel Galériában – amely elég furcsa hely volt, és ahol a Csepel szó fedezékében sokféle dolgot meg lehetett csinálni – állították ki először Tóth Menyhértet. S arról érdemben lehetett írni, hogy miért érdekes és jó. Vagy Ortutay Tamás József Attila-szobor teréről, amit mindenki le akart söpörni, mondván, hol van benne József Attila. (Betűkből állt össze a szobor). Magyarán, én akkor

már elfogadtam ezt az attitűdöt, és végigkísért, hogy a dolgokat valamilyen formában befolyásolni lehet. A kurátori tevékenységet is ezért vállaltam el.

**A. I.:** De csak annyiban lehet, amennyire leszavaznak... vagy szavazati alkukat kötsz...

**N. I.:** Nem. Kurátorként megvan az a lehetőség, hogy érveléssel a bizonytalanokat a magad oldalára állítsd. S van még egy szempont, amiért engem sokfelé hívtak: hogy viszonylag függetlennek tűnök. Vidnyánszkyknál ez úgy szokott megjelenni, hogy „nem óhajtom a kritikuskokat látni, még a Nánayt sem”.

**F. T.:** Ez dicséret.

**N. I.:** Semmilyen irányban nincs elkötelezettségem. Ami a mélyben természetesen nem igaz, de valamilyen távolságot próbálok tartani minden irányba.

**A. I.:** Miért csinálod?

**N. I.:** Mert ez a legjobb. Engem Gabnai Kati dobott be a tanításba, a Népművelési Intézet amatőrrendező-képző tanfolyamain. Aztán megjelent néhány könyvem, amely a tanítással volt kapcsolatos. Nagy büszkeségem, hogy *A színésznevelés breviáriuma* első kiadása után Major is felhívott, s azzal gratulált, hogy végre elkészült az első használható tankönyv, amelyet kötelező irodalomnak fog előírni az osztályában.

Aztán 1990 után Mátyás Irén – aki Bicskei Gáborral (öt szintén a Népművelési Intézetből ismertem) elindította a Zsámbéki Szombatok nyári színházi sorozatát – egy más területet nyitott ki előttem. Amikor megnyílt a határ, meghívta a határon túli amatőr színjátszók képviselőit. Ezen az összejövetelen kiderült, hogy egyik régióban sincs elég és képzett rendező. Több évre szóló projekt vette ezzel kezdetét. Irén szervezésében éveken keresztül jártam Erdélybe, Felvidékre, a Vajdaságba, s leghűségesebb társammal, Lengyel Palival tartottunk kurzusokat. Zsámbékon pedig nyaranta bentlakásos tanfolyam működött a legjobb hallgatók számára. Nagyon sok embert indítottunk el a pályán (pl. Czajlik Józsefet, Ollé Eriket, Szorcsik Krisztát, Mezei Kingát, Puskás Zoltánt, Nagypál Gabit, Balázs Áront). Voltak, akik elvéreztek, mások viszont ma is meghatározó szereplői a határon túli színjátszásnak. Néhány pedagógus annyira megfertőződött a színházzal, hogy továbbítte a tanultakat a tanári gyakorlatába. A képzésbe pl. Bocsárdi Lacit is bekapcsoltuk. Most megyek Zentára. Ez a program változatlanul működik.

## E számunk szerzői

- Albert Dorottya (1992) műfordító, kritikus, egyetemi hallgató, Budapesten él  
 Albert Mária (1968) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem adjunktusa, fordító  
 Angelus Iván (1953) színházi ember, táncos, rendező, pedagógus, a Budapest KortársTánc Főiskola alapító rektora, Pilisszentkereszten él  
 Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él  
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él  
 Fáy Miklós (1964) kritikus, újságíró, Budapesten él  
 Fischer Botond (1982) író, Kolozsváron és Nagykárolyban él  
 Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él  
 Hamvai Péter (1970) újságíró, Budapesten él  
 Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él  
 Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa  
 Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él  
 Pethő Tibor (1973) kritikus, újságíró, Budapesten él  
 Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él  
 Szűcs Réka (1981) filmkészítő, táncfilmkutató, kurátor, Budapesten él  
 Török Ákos (1969) újságíró, a színház.hu szerkesztője, Budapesten él