

JÁKFAI MAGDOLNA

Kettős beszéd — egyenes értés

A KÁDÁR-KORSZAK SZÍNHÁZÁRÓL

A Kádár-korszaknak, vagy a hetvenes éveknek szentelt PIM és JAK szervezte konferencia pandanja is lehetne akár a jó évtizede a University of London szervezésében zajlott konferenciának, mely a sztálini korszak kultúrájával foglalkozott. Az egyik kutató, Boris Groys a szocialista realista és az avantgárd beszédformák közös történetéről írt¹, s a mozgalmak karakterológiáját elemezve arra hívta fel figyelmünket, hogy az avantgárd klasszicizálódásának igen jellegzetes vonása a realizmusba érés. A kijelentés modalitásával sokan nem értettek egyet, mégis elindított egy párhuzamos gondolatsort a szocialista realista, újnaturalista és az avantgárd formanyelv elemzéséhez.

A magyarországi színházi formakánon kialakulásához, jelenlegi jellegzetes kelet-európai szerkezeti modelljének és ebből következő strukturális problémáinak megértéséhez érdemes a realista-újnaturalista-avantgárd paradigma fejlődéstörténeti kölcsönhatásainak vizsgálatát elvégezni. Egyrészt azért, mert a hetvenes évekről szóló magyarországi színháztörténetek dominánsan a szocialista realista formakánon intézményi kereteit rögzítik, az avantgárd megnyilvánulást, struktúrán kívüli léte miatt, a nyilvános dokumentálhatatlanság helyzete jellemzi. Ezért az írásbeliségbe sokáig be nem lépő avantgárd színházi gyakorlat a népművészet szájhagyományával terjedő, legendává nemesedő múltat tudhat magáénak.

A groysi, az érlelődést és az érést a művi alkotásokra is kiterjesztett természetes folyamatként kezelő gondolat programadó művészetfilozófiai háttérrel vázolhat a Kádár-korszak színházának lassan hagyománnyá, sőt legendává érő történetéről, ezért annak követését javasolnám, miként jelent meg és mit jelentett ez a realizmus-fogalom a hivatásos és az underground, vagyis az első és a második nyilvánosság színházában, és mindez mikor és főleg miként lép be a színháztörténet-írás dokumentációjába.

A magyar színháztörténetben 1961, az Universitas megalakulása az alternatív színjátszás dokumentált megjelenésének éve. Az Universitas Egyetemi Színpad az ELTE, mint közintézmény kulturális szerveként az intézményi struktúrán belül jö-(hete)tt létre, s jogi formációként stabilabb értelmezői-kutatói bázist kínált, mint a művészeti-gondolati radikalitásában harsányabb fordulatot jelző első magyar happening 1966-ban. Mégis arra mutatnánk rá, hogy az Universitas ugyan elindítója volt egy színháznyelvi paradigmaváltásnak, de a magyar színjátszás történetében, a klasszikus avantgárd korszak óta először 1966-ban Szentjóbý és Altörjay az *Ebéd*

című happeningjén jelent meg olyan művészi akarat, mely az alternativitást nem egyszerűen a formanyelvi másságban, hanem a létmód másságában látta. Az Universitas és a happeningkultúra tematikus, időbeli és interperszonális kapcsolatai és kölcsönhatásai a nagyrealista színházi közegben sajátos színházi formanyelvet és alkotói játékpozíciót hoztak létre. Ez a folyamat vizsgálatunk tárgya.

A nagyszínházi realista professzionalizmus különleges színházolvasói stratégiát fejlesztett ki a totalitárius rendszerekben. A nagyszínházak 1966-os évadtervei például a következő bemutatókat kínálták: a Nemzeti Színházban Major Tamás és Marton Endre rendezésében Arisztophanészt, O'Neillt, Shakespeare-eket, Illés Endrét, Vas Istvánt és Pavel Kohutot. A Vígszínházban Várkonyi Zoltán alatt Rómeó és Júliát, Mesterházi Lajost, Jevgenyij Svarcot, Thurzó Gábort, O'Neill és Molnár Ferencet néha Horvai István rendezésében, néha Eötvös Péter zenéjével. Az Operában Sztravinszkij és Sugár Rezső közé becsempészték Kozma József vígopéráját, az *Elektronikus szerelmet* Szinetár Miklós rendezésében. Nyilvánvaló, hogy ez a színházi közeg a cenzorális szorításban csak a darabválasztás és a játékrend, vagyis a textuális és a teátrális referenciák normától eltérő interferálásában kínálhatott szabad olvasatot.

A kritikai szaknyelvben ez a kettős beszéd technikája, s már a hatvanas évekre ez a sajátos kelet-európai beszédforma rakódott a színházi előadásokra. Ez a technika olyan beavatott olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó szöveget és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikusság igazságértékének potenciálja, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A hatvanas évek elején indult el ez az óvatos-finom nyelvi játék, mely nem ruházta a „dráma instrukciós bázisára egy süteményrecept illokúciós erejét”, hanem szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvárt. E színházolvasási paradigma kialakulásához, majd későbbi nagy mértékű dominanciájához szükség volt a konszolidált Magyarország stabil színházi normáira. Az ekkor már bő évtizede teljes körűen álmósított színházi rendszert „a színjátszó csoportokat, az irodalmi színpadokat is a fenntartójuk jellege szerint kategorizálták (városi, falusi, néphadseregbeli, középiszkolai, egyetemi, szakszervezeti,...)”³, ugyanakkor nyilvánvalóan a fenntartók politikai súlya és befolyása irányította a cenzúrát.

Ekkorra nyitott beszédtema, hogy a támogatott színházi kommunikáció kiterjedt infrastruktúrát igényel (tehát drága), viszont modellalkotó, társadalmi szerepértelmező, azonnali hatása van (tehát politikai szinten propagandafunkciót ölt magára). Nehéz rekonstruálni azokat a hatásmechanizmusokat, melyek eddig elvezettek, hiszen míg a történeti források csak a hagyományos intézményrendszer adatait csoportosították, a gyűjtőkörök tematikái is ezeket vették alapul, a kritikai dokumentáció pedig ebből dolgozott, addig az avantgárd alkotók az öndokumentálás precizitására kényszerültek. S a színházi recepciókutatást lassítja a kortárs kritika ellenőrzött, Ruszt József szóhasználatában „bábáskodó” karaktere, hiszen a szimpátiától rajongó szolidáris kritika éppúgy nem segítette a művészt önértékelésében, mint a nem értő kritika, s hogy az átpolitizált reflexió leginkább a párbeszéd hiányát jelentette.

A színház politikai reagensként működik, s ebbéli karakterét jelenidejű és interperszonális karakteréhez kötjük. A hatvanas években e politikai megnyilatkozásnak két eltérő formanyelvi karakterológiája alakult ki, mindkettő az alternatív mozgalmakban, s mindkettő a kettős színpadi beszéd kánont formáló gyakorlata ellenében a kimondás és a megjelenítés színházi nyelvvel kísérletezett. Az egyik lehetőség a Halász-Koós-Bálint-féle Kassák Klub, a másik a Fodor Tamás-féle Orfeo és a Paál István-féle Szegedi Egyetemi Színpad választotta út. Történetük rekonstruálásakor a társadalmi nyilvánosság és a színház élő viszonyát feltételezzük, tehát a beszédmódok alakzatait politikai megnyilatkozásokként értelmezzük.

Mindkét formálódó beszédmód a hatvanas évek elején megalakuló Universitasból indult, melynek emblematisz rendezője Ruszt József, befogadó közege a budapesti egyetemista értelmiség volt, akik „komolyan vették, hogy kompromisszum árán ugyan, de más világ van, lesz, mint volt. Hogy szakítottunk a személyi kultusszal, leszámoltunk a Rákosi-rendszerrel, a szocializmus sztálini torzulásaival. Így lett progresszív e nemzedék, és alapozta meg a — később hibásnak ítélt — kádári konszolidációt.”⁵ A rendezőként frissen végzett igen lelkes Ruszt mellett többen felismerték, hogy az egyetemen Köpeczi Béla rektorhelyettes támogatásával, az Egyetemi Kulturális Bizottság irányította és Pártos Géza vezette Egyetemi Színpad éveken át (a forradalom után!) ebben a legális marginalitásban szűk körű nyilvánosságot adhat Darvas Iván, Németh László, Illyés Gyula felolvasásainak. A szűk kör a játékosokra és a nézőkre egyaránt vonatkozott, s minden visszaemlékező fontosnak tartja megemlíteni, hogy ismerték egymást, jól tudták, kik jelentenek róluk. „Egyébként is az az igazság, hogy nemcsak minket figyeltek, tele voltunk »informátorokkal«, de mi is jól informáltak voltunk. Az »informátorok« egyébként jó barátaim voltak, s némelyikük még az a mai napig is.”⁶ „Az Universitasban együtt játszottam több olyan emberrel is, akik később beépültek az államapparátusba.”⁷

Ez az Egyetemi Színpad Euripidész *Alkésztiszével* kezdett, Majakovszkij *Gőzfürdőjével* elérte az első betiltást, majd 1965-ben Csokonai Karyónéjával olyan szériát akartak indítani, mely a magyar iskoladramák sorát kelti életre diákszínházi keretek között, dobogón, létrával, asztallal. A Színpad játékn nyelvét az a Dobai Vilmos formálta főrendezőként, aki a pécsi avantgárd törekvésekhez állt közel, s részt vett Magyarország akkor egyetlen nem realista-naturalista technikáját próbálgató társulatának, a Pécsi Balettnek a munkájában. A társulatban játszott már ekkor Halász Péter, Fodor Tamás, Bálint István, Jordán Tamás, s memoár-jellegű visszaemlékezéseikben mindannyian a helyzet másságában és nem választott formanyelvükben értelmezik avantgárdnak színházi múltjukat. „Elkezdtek az előadások igényesek, izgalmasak lenni. Egy új közönség érdeklődését is felkeltették. (...) Az avantgárd valóban a szónak a gárda előtt járó értelmét jelentette nekik.”⁸ Az *avantgárd* egyelőre a megnyilatkozások bátorságában, az egzisztenciális problémákkal vagy éppen poétikai kételyekkel küszködő legendás, 1956-ban magukat exponált alkotók beengedésében rejlett. Avantgárd törekvésnek nevezték a megfigyelt, s a Vígszínházban éppen nem játszó Latinovits versmondó estjét, a tiltott szerzők, mint például Albee és a *Nagyvilág* 1956-os sorozatának bemutatását. A színházi avantgárd tehát ebben az értelmezői körben nem a formanyelv, hanem a gesztus újdonságát jelentette.

A magyarországi alternatív színházi mozgalmakat egy 1965-ös wroclawi fesztivál döntő mértékben befolyásolta, mert az Universitas társulata itt találkozott váratlanul Grotowskival az *Állhatatos herceg* című előadásán, s a nemzetközi játéknyelvvel szembesülve megértették, milyen utak végigjárása eredményezhet igazi alternatívát. „Az egész társulat nekem esett — miért iskoláznak és népieskedünk mi otthon, amikor íme, itt a korszerű színház!?!...”⁹ — fogalmazott később Ruszt József.

Pedig az universitások hiányolta „korszerű színház” a képzőművészek színházi akcióiban már Magyarországon is jelen volt, de az intézményi formát kerülő illegális jelenlét és az ebből fakadó, elsőként radikalitásában értelmezhető játérend sokáig nem színházi formaként íródott a hagyományba. S így Grotowski szegényszínházi elvei és a hatvanas évek performanszai közötti áthallások, referenciák mind a szakrális tér értelmezésében, mind a reprezentáció viszonyrendjében kimutathatóak lennének, de az a happeningkultúra, melyet Altorjay és legfőképp Szentjóby indított, ekkor még közvetve sem hatott a magyar alternatív színházi folyamatokra¹⁰.

A magyar neoavantgárd képzőművészet és az alternatív színház eseményrendjét a történelem számára csak az ügynökök hálózata és jelentésrendjük tartja kapcsolatban. 1968-ban, már két évvel Altorjay és Szentjóby happeningje után az ügynökjelentések a színházi megnyilatkozás lehetőségeként kezdik értékelni a történeteket, s veszélyként fogalmazzák meg a műfaj beszivárgását az intézményes formációkba. „A happening nyugaton polgárpukkasztó gesztus, unaloműző kedvtelésnek nevezhető. Magyarországon az aktív konstruktív tevékenységtől való elfordulás, mint ilyen a fellazítás politikájában beillő tevékenységként értékelhető.” „Javaslatok: 1. Az Egyetemi Színpad vezetőjével (Róza Zoltán igazgatóval) történt korábbi beszélgetés szerint, ő is elítéli a happeninget, véleménye alapján ennek nincs helye az Egyetemi Színpadon. Újból fel kell keresni Rózsa Zoltán igazgatót, és oda kell hatni, hogy elvi álláspontját a gyakorlatban is érvényesítse. (...) 4. Intézkedési tervet kell kidolgozni a happening mozgalmon belüli bomlasztásra.”¹¹

A happening a színházi formanyelvet nem a képzőművészetet, hanem a nyugat-európai neoavantgárd színházi folyamatokat (is) erőteljesen befolyásoló Grotowski előadásait követve alakította át Magyarországon. Ezeket a pszichofizikai cselekvés-sorokat véve alapul Halász Péter, Koós Anna, Bálint István és Vágó Péter, Ruszt József ihletésére megírták Pilinszky *KZ oratóriumából A pokol nyolcadik köre* című szövegkönyvet, s 1968-ra elkészítettek egy olyan előadást, mely átvette a már legendás lengyel színházi guru szegényszínházi technikáit. Az előadás, első kísérlet lévén, csak a formakánon látható elemeit kooptálta, „nem vette át teljesen Grotowski metafizikáját, nem vette át a lényegét”¹². Így mielőtt megérhetett volna a magyar alternatív színházi közegben is egy wroclawi Színházi Laboratóriumi kivonulás, vagyis a társadalmi formációkon kívüli, tehát nehezebben ellenőrizhető szellemi közeg létrehozásának gondolata, addigra az együtttest gyorsan feloszlatták. Erre az akkoriban szokásos állambiztonsági megoldásokat alkalmazták: magánéleti preferenciái miatt kompromittálták Rusztot, színészei pedig szolidaritásból kiléptek az egyetemi bázisú Universitásból.

Mindez rekonstruálhatatlanul bonyolult folyamatként zajlott, hiszen a hatvanas évek végén, a nyugodt felszínt mutató, hierarchiájában ellenőrizhető működés mögött olyan anomáliák is mutatkoztak, mint amikor mindezek után „a szóbeszéd szerint maga Aczél Elvtárs” által betiltott előadásukat (*A pokol nyolcadik köré*) „valamilyen évforduló megünneplésének céljából a Partizán Szövetség még megvette.”¹³

Az Universitásból kivált Halász Péter önálló színházat hozott létre Kassák Klub néven, s kezdetben úgy tűnt, ez az a „post-Grotowski”¹⁴ mozgalom, mely továbbviszi Magyarországon a független társadalmi formációként működő közösségek lehetséges gyakorlatát. De ezt az utat Paál István járta be a Szegedi Egyetemi Színpaddal, ahol nemcsak a 48-as forradalom besúgóhálózatát bemutató 1973-as *Petőfi Rockot* és Sarkadi *Kőműves Kelemenjét* állították színre, hanem már 1972-ben elkészítették és „ha nem is szamizdatként — hiszen semmilyen politikai vonatkozása nem volt —, de kézről kézre”¹⁵ terjesztették Grotowski elméleti munkáinak magyar nyelvű változatát.

Az Universitásból kivált Fodor Tamás a színházi jelenlétnek más útját követte: 1971-ben az Orfeo Bábegyüttesből megalapította Orfeo Stúdióját. Első bemutatójukkal, a betiltott Semprun *A háborúnak vége* című regényének átíratával a párt és a tömegek elvadását, az öncélú diktatúra kialakulását követték nyomon. Halász „Péterék szerint sokkal tisztábban kellene a művészetet felfogni, nem ennyi politikummal. Nekem azonban szükségem volt valamiféle kapaszkodóra.” — írja húsz évvel később Fodor Tamás. Az Orfeo politikai szerepfelfogása az élő-beszélő szamizdat működtetésében rejlett: „lehetetlen volt nem politikusan gondolkodni!”¹⁶, tehát ők a direkt megszólalás hagyományosan inkább utcaszínházi karakterét vállalták, vagy inkább vették magukra, hiszen a történetek különféle rekonstrukciójából az legalább egyértelmű, hogy az alternatív mozgalmaktól legtávolabb (financiális, strukturális perspektívák híján) épp a tudatos szervezetépítés, a kiegyensúlyozott társulatformálás állt. Fodor Tamás az a színházcsináló, aki igen világosan látta 1971 körül, s írta le évtizedekkel később, milyen partizánhelyzetbe került az alternatív színjátszás. Az a kulturális képződmény, az alternatív színház, melyet politikainak maga a hatalom deklarált, vagyis a befogadás hivatalos társadalmi mozanata politikai beszédhelyzetbe kényszerített, ebből a skatulyából csak politikai lépéseket tehetett. 1971-ben olyan előadással készültek, melynek nem volt megírt szövege. Etűdsor alakult egy vurstli élete körül (Molnár Ferenc *Lilioma* mint őshagyomány), hullámvasutasok, kikiáltók, mutatónyosok szervezetlen közösségében, ahol sokáig senki sem veszi észre, hogy csak egyikük, a bődétulajdonos jár jól munkájukkal. Ebben a színházi formában, a vásárok szabad kavalkádját megidéző szórt jelenetelési struktúrában erősen megmutatkozott a hatvannyolcas diákmozgalmak után szerte Európában fellépő inspiratív és interaktív teátrális nyelv hatása. A *Vurstli* olyan bemutató (lett volna), amely a magyarországi színházi beszédmódból, az európai kánonváltoztató gyakorlattal egy időben, a jelenidejűség mozzanatának kiemelésével a nézői paradigma helyett a résztvevőit erősítette volna. A készülő előadást „politikai parabolának tartották különböző fórumokon. A művek politikai vonatkozásait sohasem mi fogalmazzuk meg, hanem mindig

ránk „bizonyították”, vagyis ez szemléleti tagadása mindannak, amit szocializmusnak neveznek.”¹⁷

Míg Fodor Tamás visszaemlékezéseiben az Orfeo történetét tágabb nemzetközi politikai folyamatok közegében helyezi el, s a hatvannyolcas mozgalmak ideológiáján átszűrve értelmezi akkori gondolataikat, addig a hetvenes években az amatőr társulatok hivatalos felügyeletét ellátó Népművelési Intézet jelentései szinte kizárólag a nem-értésből fakadó félelmet dokumentálják. Az Intézet munkatársa, Debreczeni Tibor munkajegyzetei szerint „elterjedt a hír, hogy baj van a színjátszó mozgalommal, mert az ellenzék oda fészkelte be magát. Máris el- és felhangzottak a kérdések. Mi van itt? Választ kérünk, feljegyzést kérünk, jelentést kérünk! S megindult a gyanakvás áradata. (...) A botrányok elszaporodása után a legfelsőbb irányítás magasabb szintre helyezte az avantgárd amatőr színjátszás értékelését, felügyeletének dolgát.”¹⁸ Az Orfeo a politikus gondolkodást az információk terjesztésében és a közönség-közönség megteremtésében gyakorolta akkor, amikor a színházi kettős beszéd intézményét a hatalmi diskurzus beteges rendje táplálta: „Tilos volt Mrozek, Beckett, Ionesco-drámákat országos találkozókra hívni. Ezt közölni kellett a rendezőkkel, mégpedig úgy, hogy nem mondhatták meg, azért nem jutsz el erre vagy arra a fesztiválra, mert az említett szerzők valamelyik darabjára támadt gusztusod. Hivatalosan, írásban rögzítetten ugyanis tiltott szerző nem létezett Magyarországon. Szóbeli információk alapján viszont igen.”¹⁹ A politikai beszéd kimondott és sejtetett modellje a színházi beszéd kimondott és mutatott karakterében formálta a kádári korszak hivatalos mindennapjait, s politikainak minősült az a társulat, mely a kettős beszéd türt játéka helyett az egyes beszéd technikáját választotta. A korabeli sajtódokumentumokból is egyértelmű, mennyire váratlanul érte az apparátust az egyszerre három csoportnál fellépő, így viszonylag szélesebb nyilvánossághoz elérő színházi nyelv. A Szegedi Egyetemi Színpad, az Orfeo és a Kassák Klub a hetvenes évek elején szinte egyszerre mutatott be olyan előadásokat, melyek kiléptek az engedett játéparadigmából²⁰. A felügyeleti szerv, a Népművelési Intézet munkatársai a *Magyar Ifjúság*-ban megjelent támadó cikkből tudták meg, hogy az általuk „puha-cenzorált” Orfeo *Vurstli*-előadásából úgy lett. Az Orfeo-ügy kronologicitásából levonható tanulságok messzire vezetnek, külön elemzést érdemelnek, a színházi megnyilatkozási formák karakterológiája szempontjából azonban következményei fontosak: 1973-ban politikai akarattal létrehozták az Országos Színjátszó Tanácsot, melybe meghívták Fodor Tamást és Paál Istvánt is, „pandúrt csinálunk a zsványokból — ez volt a gondolatmenet lényege —, így aztán majd befogják pörös szájukat.”²¹ Halász Péter azonban Koós Annával, Breznyik Péterrel a hivatalosan fenntartható fórumokról kiszorultak „világnézeti nihilizmus miatt”, így lakásukba visszavonulva dolgoztak.

A hivatalos és a türt, a profi és az amatőr, a kánonbeli és azt negligáló színházi szerephelyzetet bonyolítja, hogy 1964-ben Budapesten vendégszerepelt Peter Brook *Lear királyával*, majd a Helsinki Egyezmény hatására 1972-ben a *Szentiván-éji álommal*, s ezzel elindította az első színházi kritika-vitát, mely éveken át a színházi játéknelv normái ürügyén a hatalmi pozíciók rendíthetetlenségét kezdte volna ki. A vita folyamata maga is emblemikus, hiszen ebben az időben jöttek létre a Kassák Klub, az Orfeo legerősebb produkciói, s még a vita vége előtt politikai

határozattal tiltották be előadásait. A vitázók jórészt a magyar színházi szakma támogatott alkotói, kritikusai voltak, mégis pár év alatt konszenzusként fogalmazták meg, hogy az előadás nem tekinthető többé a szövegbeli jelek logikus és kronologikus következményének. A színházi paradigma önállóságának megfogalmazása az átpolitizált közbeszéd országaiban az anarchista, lázadó, már el nem tűrhető deformitás példája lett. A vita részletesen kirajzolja, bár természetesen sem Nagy Péter, sem Ungvári Tamás, persze Várkonyi Zoltán sem említette Halász Péter, sem Fodor Tamás, Koós Anna, Kollár Mariann, vagy Buchmüller Éva előadásait az alternatív színházak formálódó gyakorlataként (ez a *Kritika* hasábjain rendszer-váltó lett volna), de kimondták, hogy a szöveget és a színpadot egyazon időben észleljük, s emiatt lehetetlenné válik, hogy olyan kijelentést tegyünk, miszerint az egyik megelőzi vagy felülírja a másikat. A kritikai szaknyelv felismerni vélte, hogy ez az a pont, ahol az alternatívitás színháza megkerülhette a kanonikus színházi kommunikáció meneteit: a kimondott és a megmutatott hierarchikus és előfeltélezett viszonyából a jelenidő valós, valószerű koordinátáit hangsúlyozza.

A vitából egyértelmű, hogy az alternatív színházi kommunikáció esztétikai karaktere ugyan beléphetett (volna) a szakmai értelmezői közösségbe, de politikai hozománya már nem. A Halász Péterék szobaszínházáról szóló kritikák²² és ügynökjelentések²³ képesek értelmezni a színházi test megváltozott jelfogalmát, de (és/vagy éppen ezért) a kettős olvasat helyett az egyenes értelmezési kapcsolatokat javasló színházi nyelvet elutasítják. Elutasítják, amikor a formakánon elemei közül a fizikalitás lép előtérbe, mert eltűnik a szerep, mely a színházolvasatokban legelőször az értelmezés távolságát kínálja fel. A játsszó test saját jeleként áll, az irodalmi (létező, cenzúrázható) szöveg helyett a rendre alkalmazott szereptelenségre reflektáló mez-telenség és az improvizációtechnika is a játék elvetését, a Grotowski közvetítette artaud-i kegyetlen színház direkt élménygenerálását használja. Pécsi Zoltán fedőnevű ügynök (színháztörténetünk sokat köszönhet alapos deskriptációs szenvedélyének) a „Horgászok” fedőnevű csoportot például szűk körű, mert művészetén kívüli tevékenységként próbálja bemutatni: „Az 1972. év végén, 1973. elején a darabokban nagyszámú, a színháztól teljesen független, »külvilágtól» behozott elem jelent meg. Színháznak minősítették a lepedőben, jelentéktelen magánkérdésekben folytatott négy szemközti beszélgetést is.”²⁴

Az Universitasból kivált csoportok mellett többen, például Erdély Miklós, a magyar alternatív színházi kommunikációt is jelentősen átíró, Kassák szervező szerepével felruházott művész nagyon hamar látta, hogy „A hatalmi apparátusok még idejében észrevették, hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, amik a képzelet működését veszélyesen felerősíthetik és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethetnek. Ezért információzárlatot vezettek be.”²⁵ Az információzárlat egy színházi paradigma működésekor nem egyszerűen a színházról, mint társulatról, hanem a színháztól, mint beszélőtől induló források szűrését is jelentette. Azokat az előadásokat lehet szűrni, melyek a kanonikus kettős olvasási rendet használják. Amikor tehát az aczéli kultúrpolitika (kedvelt, még a nyolcvanas években is használt technikaként) az alternatív, avantgárd, de biztosan féllegális keretek között élő előadások szövegbázisát, a drámát, azonnal kőszínházi, ellenőrzött keretek közé vitette, a feltételezett kettős olvasat radi-

kalitását szándékozott negligálni. Például Mrozek *Rendőrsége* így került Jeles András Monteverdi Birkózóköre után a pesti Színház repertoárjába, hiszen ez az előadás (miként Jeles egész színházi pályája) az olvasatok kettőssége ellenében, az egyenes beszéddel dolgozott.

Az Erdély emlegette kiszámítható társadalmi mozgások stimulálására (és a kiszámíthatatlanok törlésére) az intézményes formákat is nyitni kellett. Így lett például 1972-ben Székely Gábor a szolnoki Szigligeti Színház, 1975-ben Zsámbéki Gábor a kaposvári Csiky Gergely Színház igazgató-főrendezője, s e távoli vidékekre helyezett, kicsit támogatott, nagyon túrt szakmai helyzet az ellenőrizhető színházbeszédet, a kettős beszéd olvasási rendjét erősítette.

Ebből már Erdély levezetésében is az következett, hogy az alternativitásban alkotó művészet feladatának nem valami ismert tény cizellált előadását tekintették, hanem a bonyolult összefüggések tiszta és gyors felmutatását. 1972 decemberében a *Halász Péter bábszínháza* című előadásban „a hosszában félmeztelenre vetkőzött színész kalapjával babrált, piros babákkal játszott, többféle megszólalási lehetőségekkel próbálkozott: hallgatás, magnetofonfelvétel, recitálás, rögtönzés.”²⁶ Ebben a lécekből és lepedőkből szekrényméretűre összehúzott játéktérben a félmeztelen igazságként álló Halász a színházértésben és a színházpolitikában is csak erősített szimbolikus olvasat helyett a nyelvi és a képi ironia összejátsztatásában, és az egyenes helyzethez illő egyenes művészi beszéd megformálásában rejlt más, alternatív olvasatot kínált fel. „A test használata az előadásban magának a nyelv szimbolikus nyelvének kínálhat alternatívát (...)”²⁷. Mondhatnánk, hogy míg az aczéli kultúrpolitika az értelmezések sokszínűségét nyújtó formanyelvet csak lehetséges (de kontroll alatt tartható) veszélyforrásként, addig az egyenes kimondást aktív veszélyként kezelte. A XIV. kerületi Tanács Végrehajtó Bizottságának Népművelési Osztálya 1972. jan. 24-én kelt betiltó határozata világosan fogalmaz: „Az előadott mű erősen eltér a számunkra előzetesen benyújtott forgatókönyvben leírtaktól és a január 19-én tartott bemutatótól. Obszcén jelenetekkel és szövegekkel egészítették ki, melyek sértik a közérkölcset. A műben előadottak politikai szempontból is félremagyarázhatók. A darab nem szolgálja kultúrpolitikai célkitűzéseinket. Az előadás propagálására a fenntartó szerv megkerülésével fénymásolt plakátokat és 800 pld.-ban stencilezett röplapot készítettek.”²⁸ Pedig a Kassák Stúdió már évek óta elutasította, az ő, ironikusan értelmezési közeget váltó fogalmazásukban a „személyiség megformálását”²⁹. 1970-es *Testvérbaladájukban* és a *Mindenki csak ül meg állban* improvizatív etüdöket készítették az új, épület és mindenféle hivatalos infrastruktúra nélküli színházi helyzet kipróbálására. 1972 februárjában, a *Breznyik meg egy asszony tegnap* című előadásukban „nem az írás-rendezés-eljátszás, hanem az élés-elgondolás-színház-élés folyamata zajlik.”³⁰ A reprezentáció kontrollálható alkotói etapjai helyett nemcsak a Kassák Klub fordul a prezentáció folyamata felé; az alternatív képzőművészek Erdély Miklós körül, és a Balázs Béla Stúdió filmes formanyelvkísérletei a vizuális művészetek transzfer/interpretáló jellegén léptek túl. Ekkoriban, 1973-ban írja Bódy Gábor is (a tihanyi szemiotikai kongresszusra), hogy „a kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentéssel«. Ez a folyamat azonos a világ menetével (...)”³¹. Az európai filozófia ekkor a működő színház rendjét, Jacques Derrida Artaud-szövegei nyo-

mán 1968-ban, a reprezentáció bezáródásaként értelmezte, melyből csakis az artaud-i kegyetlenség azonnali brutalitásával lehet kilépni. Ez a kegyetlenség a kortárs európai színházi alkotásokban (leginkább Peter Brook kísérleteiben) a kommunikációs viszonyok egyszerűsítésére vonatkozott, míg a Kassák Klubban magának a kommunikációnak a létrehozására irányult. De egy időben és egy akarral tették fel ugyanazokat a kérdéseket egy nyitott és egy zárt társadalom színházi paradigmájában.

Halász Péter a *King-Kong* szériában egy óriásmajom péniszeként verseket szavalt fürdősapkával a fején. Ez a teátrális helyzet nem indíthatta el a kettős beszéd értelmezői paneljeit, hiszen a viszonyítási koordináta elemei vagy hiányoztak vagy túl abszurdak voltak. Halász Péter rózsaszín úszósapkával egy majombáb öléből előbukkanva az volt, ami. „Úgy gondoltuk — írja Halász Péter huszonöt évvel később —, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik.”³² Az 1966-ban (69-ben) fellépő happening-formációk a „Konkrét valóságban való megnyilvánulás” elvét követték, és Halászné Kassák Klubja az egyenes megszólalás érthető, de csak egyféleképpen érthető megoldását választotta. Forgács Éva úgy fogalmazott, hogy „A hetvenes évek elején a legerősebb tiltó reakciókat azok a művek váltották ki, amelyek világosak, közérthetőek, és elementárisan humorosak vagy ironikusak voltak...”³³. A Kassák Klub is ahhoz az avantgárd propagandaeszközhöz nyúl, amit a forradalmak, a háborúk utcaszínházai használnak: a színész nem jelként, nem kettős értelmezői helyzetben, nem játékosként és szerepként áll a néző előtt, hanem a fikció szintjét eliminálva csak testként, megszüntetve a kettős beszédből leginkább következő szimbolikus olvasat lehetőségét.

Míg a nyugat-európai, kísérletinek és nem alternatívnak nevezett színházi kánon definíciókat alkotó szuggesztív mestere, Antoine Vitez 1971-ben azt írta, hogy „a színház öröme a kimondott és a megmutatott különbségében rejlik, (...) a néző izgalma pedig abból az ötletből fakad, hogy a kimondott nincs megmutatva.”³⁴, addig a kelet-európai kettős színházi beszéd a megmutatottat nem mondta ki. Az intézményes színházi formákon belül tehát a perspektívaváltás értelmezői technikája vált normává, mely a metatextus kereteit tágította, s ezzel nem a textus explikációját, hanem komplikációját állította a néző elé. Az Universitásból induló alternatív színjátszás társulatai (csakúgy mint a klasszikus-heroikus avantgárd korszak formanyelvét a húszas években megteremtő Zöld Szamár Színház), nem a nézők tömegére gyakorolt óriási propagandisztikus hatásukkal alakították a színháztörténeti kánont, hanem az átpolitizált beszédhelyzet reprezentációs kereteinek megváltoztatásával.

Ez a filiálé természetesen nem bontható ki a színháztörténet-írás kézikönyveiből, melyek nagyrészt intézmények történetét kínálják az olvasónak. A színházi történetírás közhelye, hogy a játékpillanat saját jelenében rekonstruálhatatlan, s dokumentálása nem más, mint a recepciónak időbeli eltolással felkínált pszeudotárgy megalkotása, ezért a hetvenes évek alternatív kultúrájának rögzítésére éppúgy használhatatlanok, mint a mindkét irányban hisztérikusan elfogult kritikai reagálások halmaza. Ugyanakkor rendkívül bőséges kutatnivalót kínálnak a műfajjá vált öndokumentációk és a Történeti Hivatal ügynökdocumentumai, de feldolgo-

zásuk metodikája (és generációja) még nem lépett alkotó korba. Így helyi értékénél nagyobb dokumentumsúlytal bírnak a fiktív és pszeudolevelek és -vallomások, mint például az az 1991-es keltezésű levél is, melyet Beke László írt Halász Péternek: „Tőled tanultam meg még a hetvenes évek elején, hogy létezik olyan színház, amely magával a valósággal dolgozik, és olyan színész, aki a maga bőrét viszi a vásárra. Néha már oly mértékben átlépve a »művészet« és a »valóság« közti határt, hogy a következményektől tényleg félni lehetett.”³⁵ De így fogalmazódott meg, hogy ha az előadás „az élő testek jelenlétével a valóságot implikálja”, a történeti feldolgozás a kollektív emlékezet kapacitására hagyatkozhat csak, hiszen „másolat nélkül az élő performansz a láthatatlanba hullik (...) s eltűnik az emlékezetben.”³⁶

Az aczéli T-k túrték a kettős színpadi beszédet, mert ez a kettős, hasadt színházi beszéd az egyén társadalmi öndefiníciójának teátrális változataként mutatkozott, ráadásul a scenikai nyelv, a testbeszéd olyan olvasási kódot feltételezett, mellyel kezdetben kevesen bírtak. Ez az ideotextuális, a jelenhez és tárgyhoz igazítás lassanként, három évtized alatt azonban a nyolcvanas-kilencvenes évekre szinte patológikus rendező-néző viszonyt eredményezett, s alapjaiban szimbolizálta az előadás jelentését. Ez, a politikai cenzúra létre építő kettős színpadi kommunikáció egyre erősebben számított a nézők kettős kódrendszerére, s ez nemcsak a színházi formanyelvektől egyébként sem idegen szimbolikus megfeleltetéseket ragasztotta évtizedekig a nézési szokásokra, hanem a közösségi együttgondolkodás egyébként rendszerhű normáját is elvárta.

Amikor 1966. június 25-én (Erdély Miklós pincéje helyett Szenes István pincéjében) Altorjay Gábor *Az ebéd (In memorium Batu kán)* című performanszában³⁷ Szentjóbó Tamás feltette a kérdést: „És mi a célja a Happeningnek?”. Altorjay és Szentjóbó (röhögve): A hatalomátvétel.”³⁸, az alternatív színházi paradigma második nyilvánosságban³⁹ létező folytonosságát biztosították. A realista-újnaturalista-avantgárd színházi paradigma fejlődéstörténeti kölcsönhatásainak vizsgálata negyven évvel az első performansz után csak a folyamat rekonstrukciójának tekinthető. Mindenesetre olyan befogadói mezőt vázol, ahonnan a kortárs magyar előadásokról szóló beszéd beléphet az európai értelmezői unióba.

JEGYZETEK

1. Boris Groys: *The Births of Socialist Realism from the Spirit of the Avant-Garde*. In: Hans Günther (szerk.): *The Culture of the Stalin Period*, Macmillan/School of Slavonic and East-European Studies, University of London, London, 1990. 125-140.

2. Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi, 2003. 173.

3. Nánay István: *A nem hivatalos színházak két évtizede*. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok*, (é.n.; k.n.), 449.

4. I. Szabó László pre-Kék fény kritikáját és Eörsi István reagálását *Népszabadság* 1973. szeptember 16., 23.

5. Ruszt József visszaemlékezése. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. (k.n.), 1990. 44.

6. Ruszt József i.m. 47.

7. Fodor Tamás visszaemlékezése. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. (k.n.), 1990. 51-52.

8. Fodor Tamás i.m. 53.
9. Ruszt József i.m. 46.
10. A neoavantgárd képzőművészet és a színház nem létező kapcsolatáról I: Rajk László: *Breznyik szeme* Színház 1991. október-november 46-49.
11. 1968. május 11. ügynökjelentés www.c3.hu/collection/tilos/doc
12. Fodor Tamás i.m. 54.
13. Ruszt József i.m. 47.
14. Fodor Tamás i.m. 55.
15. Paál István visszaemlékezése. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütes. Írások a magyar alternatív színházról.* (k.n.), 1990. 65.
16. Fodor Tamás i.m. 57.
17. Fodor Tamás i.m. 59.
18. Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése. 1966-1978.* Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989. 113-114.
19. Debreczeni Tibor i.m. 115.
20. Kronológiáról a legpontosabb információk: artpool.hu/kontextus/kronologia
21. Debreczeni Tibor i.m. 116.
22. Nánay István: *Van-e amatőr színház. Színház 1971/10.*; Vitányi Iván: *A színjátszás harmadik fajtája.* Kritika 1973/1.; Nánay István: *Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv.* Színház 1973/10.
23. www.c3.hu/collection/tilos/doc
24. Jelentés 1974-ből. www.c3.hu/collection/tilos/doc
25. Erdély Miklós, *Művészeti írások. Válogatott tanulmányok I.* 133.
26. Színház 1991. október-november/melléklet 2.
27. Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction.* London-New York, Routledge, 1996. 169.
28. Színház idézett melléklet 7.
29. Színház idézett melléklet 1.
30. U.o.
31. Bódy Gábor: *Végtelen kép és tükröződés in: Végtelen kép,* Budapest, Pesti Szalon, 1996. 298-299.
32. *Interjú Halász Péterrel.* Színház 1991. október-november, 8.
33. Forgács Éva, *Avantgárd a magyar kultúrában.* In: Hans Knoll (szerk): *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet,* Budapest, Enciklopédia, 2002. 60.
34. Antoine Vitez, *Écrit sur le théâtre I.* L'École, Paros, POL, 1994. Ne pas montrer ce qui est dit
35. Beke László, *Levél Halász Péternek in:* Színház 1991. október-november 82.
36. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance,* London, New York, Routledge, 1996. 148.
37. I: Kamondy László, *Ebéd. In memoriam Batu kán. Meditáció az első bazai happeningről.* In: *Tükör* 1966. IX. 13. Zaránd Gyula fotóival. Részletesebben: Müllner András: *Az élő happening: a magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története.* *Magyar Műhely,* 2003/128-129. 56-76.
38. Altorjay, Gábor (1998) „Az ebéd: (In memoriam Batu kán)” in „A magyar neoavantgárd első generációja 1965-1972, Szombathely: Szombathelyi Képtár 14.
39. A definíciót lásd: Pernecky Géza: *A báló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványok tükrében 1968-1988.* Budapest, Hét torony Könyvkiadó, é.n. 219.