

# FÜGGETLEN MARATON

## KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A FÜGGETLEN SZÍNHÁZ ÉS TÁNC TÖRTÉNETÉRŐL ÉS JELENÉRŐL

---

### **Jászay Tamás: Előhang**

*A THEALTER 30(+1) konferencia előkészítése során Imre Zoltán vetette fel, hogy szívesen beszélgetne a független előadó-művészetek több mint százéves hazai történetéről a terület két jeles szakértőjével, Fuchs Líviával és Nánay Istvánnal. Egyetlen kérése az volt, hogy ha egyszer belevágunk, akkor adjuk meg a módját: így lett a húszperces előadásokból felépülő sűrű konferenciaprogram záró etapja a nettó három órán keresztül zajló Független maraton.*

*Az ötlet nem előzmény nélkül való: az Alternatívok – Az első száz év (Bp., 2011) című kötetben a három szakembert Magács László kérdezte, a beszélgetés akkor is a Thália Társaságtól indult, és nagyjából a sok értelemben fordulatot hozó 2010-es év környékén zárult. Az utóbbi évtized történései ugyan az újabb kerekasztalnak sem állnak a fókuszában, de a beszélgetőtársak számos aktuális aggodalmukat és elképzelésüket megosztották a hallgatósággal.*

*Szervezőként természetesen volt bennem aggodalom a nagyívű terv megvalósíthatósága miatt, arról nem beszélve, hogy sejtelmem sem volt, érdek-e valakit ilyen mélységben (és hosszúságban) a kijelölt téma, vagy egy üres terem előtt fognak beszélgetni a vendégek. Kishitűségem nem volt indokolt, a fontos esemény szolid érdeklődés mellett zajlott le, visszhangja pedig igen pozitív volt. Alább a 2021. július 30-án délután elhangzottak szerkesztett, bővített, átdolgozott változatát lehet olvasni – köszönet a beszélgetés mindhárom résztvevőjének a végleges szöveg elkészítésében végzett lelkiismeretes munkájáért.*

*Mint az olvasó látni fogja, a beszélgetők alapvetően megőrizték az eseménytörténet kronológiáját, ugyanakkor különösen fontosnak gondolom a különböző időszakok, műhelyek, esztétikák folyamatos együttlátását, illetéknépp pedig a nyilvánvaló vagy rejtett, lehetséges összefüggések felhangosítását. Előljáróban fontos azt is leszögezni, hogy a résztvevők szándékosan nem definiálták a független, alternatív, underground stb. fogalmakat; ahogy Nánay István rámutat, az*

*egy külön beszélgetés tárgya kellene, hogy legyen. Reméljük, hogy egyszer az a beszélgetés is elkészül majd.*

## **Első rész**

Jászay Tamás: Mindenkit köszöntök a THEALTER 30(+1) konferencia záróeseményén: a következő három és fél órában Fuchs Livia tánckritikus, táncművész, Nánay István színikritikus, színháztörténész és Imre Zoltán színháztörténész az elmúlt bő száz év független hazai színházi törekvéseiről fog beszélgetni. Megkérem Zolit, hogy mondja el, mi vár ránk ezen a délutánon.

Imre Zoltán: Köszönjük a meghívást. Izgalommal várom a beszélgetést, melynek témája a független színházak múltja és jelene. Megpróbálunk visszamenni egészen a XIX-XX. század fordulójáig és onnan végig követni a reform, amatőr, alternatív, független címkékkel ellátott közegnek, vagyis ennek a szinte megfoghatatlan színházi konglomerációnak a történetét, illetve történeteit. A kronológiát megtartottuk a közérthetőség kedvéért, de ez ne tévesszen meg senkit. Mint az rövidesen kiderül, nem folyamatos, hanem éppenhogy megszakításokkal és törésekkel operáló történetekről lesz szó.

A beszélgetés három, közel egyórás részből fog állni, mindegyik rész végén a közönségnek lehetősége lesz kérdéseket feltenni, mert nem biztos, hogy ami számkra érhető, az a közönség számára is evidens. Az első rész a XIX-XX. századfordulójától a 60-as évekig követi ezeket a történeteket, a második rész a '60-as évektől a nyolcvanas évekig tart, és a harmadik a '80-as évek végétől egészen napjainkig jut el. Feltehetően és intenció szerint...

Nem tudunk majd mindenkit megemlíteni, mindenesetre mindegyik etapban szó lesz a társadalmi, ideológiai és politikai keretekről, az intézményi, pénzügyi és infrastrukturális viszonyokról, illetve az esztétikai elvekről és a formakanonokról. Amit elmondunk, az nem az egyetlen, hanem az egyik lehetséges narratívája a reform/amatőr/alternatív/független színházak történeteinek. A moderátor funkciót egymás között osztottuk fel. Így az első részt István tartja kézben, a második részt Livia, a harmadik részt pedig én.

Nánay István: Thália Társaság: hozzájuk kell visszaugranunk, a 20. század legelejére, az első évtizedre, mert akkor alakult egy olyan társulat, amit az alternatív és amatőr színház ősének tekintünk.

IZ: Valóban, a Thália Társasághoz kell visszamennünk, ami 1904 és 1908 között létezett. Az alapítók: Bánóczy László, Benedek Marcell, Lukács György, és a hoz-

zájuk csatlakozó Hevesi Sándor. Három éppen leérettségizett diákról beszélünk, akik Európában utazgattak, és úgy gondolták, hogy számos dolog hiányzik a hazai színházból. Ebből eleve látszik az a fajta akarás, ami bennük munkálkodott, de fontos kimondani, hogy ők tényleg totál amatőrök voltak. Azt is mondhatnám, és mondták is nekik, hogy teljesen dilettánsok. Ezért hívták meg magukhoz a fiatal Hevesi Sándort, aki ekkor már a Nemzeti Színházban dolgozott, illetve nem dolgozott, mert nem nagyon kapott munkát, de majd később a Nemzeti Színház igazgatója lesz. Hevesi sem a gyakorlat, hanem az elmélet felől érkezett a színházba, hiszen színikritikákat és színházelméleti tanulmányokat írt a fővárosi lapokba. Ebben az értelemben tehát ő is laikusnak számított.

A Thália Társaságnak mint színháznak alapvetően két célja volt. Egyrészt a dramatikus kánon megújítása, azaz olyan nyugat- és kelet-európai darabok bemutatása, melyek a hazai színházak repertoárján nem szerepeltek. A másik cél a színpadra állítás és a színészi játék megújítása, főleg Hevesi tevékenysége alapján, akinek a fentiek miatt szintén jó gyakorlati iskolát jelentett a színházi műhely. Ehhez bővebben Hevesi 1908-as könyvét ajánlom, *Az előadás művészetét*, mert ott összefoglalta, hogy mi történt a próbák és a tréningek, azaz a képzés során (lásd <https://mek.oszk.hu/13000/13085/>). A Thália Társaságban már az alapszabályban kikötötték, hogy a társulatban hivatásos színészek, vagyis, akik színháznál le vannak szerződötve, vagy akadémiát végeztek, lehetőség szerint nem játszhatnak. Vagyis a munkájuk amatőr színészekkel kezdődött. Színházi műhelyként dolgoztak tehát, ahol folyamatosan tréningeztek a színészek Hevesi vezetésével. A tréningek nagyon fontosak, mivel ezáltal megszületett egy új színházi iskola.

A Thália azonban nemcsak színház és színházi iskola volt, hanem fordítói műhely is, hiszen a játszott, új darabokat le kellett fordítani. Megpróbálták őket kiadni, vagyis könyvkiadóként is kívántak működni. A Thália Társaság társadalomkritikai fórumként is szerepet játszott, azaz áttételesen politikai funkciókkal is bírt. Amikor bemutatták például Ibsentől a *Nórát*, *A vadkacsát*, Gorkijtól az *Éjjeli menedékhelyet*, és sok más, az adott társadalmi berendezkedést bíráló művet, az a hivatalosságnak nem volt annyira kedves. Ezzel párhuzamosan a kiszolgáltatottak, a városi szegények felé fordultak, munkáselőadásokat tartottak, a munkásmozgalom felé orientálódtak, ami szintén nem tetszett a hivatalosságnak. Fontos az is, hogy vidéki turnéra mentek: megpróbálták megszervezni a saját bázisukat Budapesten kívül is.

Ismerjük fel, hogy rendkívül komplex modellt próbáltak kiépíteni a századfordulón ezek a „suhancok”. Ami persze Európában nem előzmény nélküli, gondoljunk csak a szabad színházak mozgalmára, André Antoine Théâtre Libre-jétől egészen a Moszkvai Művész Színházig. Ez a modell később is gyakran előkerül,

bár abban nem vagyok biztos, hogy Hevesiek mintájára. Mindenesetre hasonlóképpen működött később a Szegedi Egyetemi Színpad, az Universitas, az Orfeo, a Stúdió K, sőt még a Krétakör Színház is hasonlóan komplex módon képzelte el a színházcsinálást, amihez az előadásokon túl az iskola, a kiadás és a publikációs tevékenység ugyanúgy hozzátartozott.

Nehézségeik nekik is voltak természetesen, ahogy azóta az amatőr, alternatív, független színházaknak. Nem találtak megfelelő helyszínt, nem rendelkeztek megfelelő épülettel, s hiába fordultak a színházi szakmához, sehova sem engedték be őket. Amikor Lukács György elutazott Heidelbergbe egyetemre, akkor a Thália támogatásából kivonult a Lukács-család, és ez számos problémát eredményezett. Már a kezdetekkor létrehoztak egy pártolói kört, amelyben az akkori kultúra legradikálisabb, egyben legelítettebb tagjai jelentek meg, Bartók Bélától Balázs Béláig. Ez adta volna az anyagi háttérrel, valójában azonban a Lukács-papa vagyona volt az, ami segítette a Thália működését, s aminek hiánya később a folyamatos működést már nem tette lehetővé. Érdekes látni, hogyan képelték el azt, hogy gazdaságilag működhet ez a fajta színház.

A Thália Társaság vesztét éppen az okozta, ami a későbbi amatőr/alternatív/független színházak vesztét, hogy nemcsak a hivatalosság utasítja el őket, hanem a színházi szakma is. Persze a hivatásos színház egyénileg befogadta a Thália tagjait, főleg a színészeket. Törzs Jenőt például elszerződtette a Magyar Színház, Hevesit visszavette a Nemzeti Színház, és így lassan-lassan megszűnt a fenntartható bázis. Feltűnő, hogy már ekkor is csak egyéni szinten valósulhatott meg a befogadás, de társulati, intézményi szinten nem, amit a későbbiekben szintén látunk majd.

NI: Amikor megalakul ez a társaság, akkor alig van Budapesten színház, mármint olyan intézmény, amit művészszínháznak nevezünk. Van a Nemzeti, nemsokára lesz majd a Belvárosi, a Magyar, tehát van néhány színház, de nagy szükség van valamire, ami kívül van a mainstreamen, amit az említett színházak képviseltek. Semmi olyan nincsen, és 1945-ig, kis zárványoktól eltekintve, nem is lesz, ami megpróbálna a korabeli hivatalos színház monstruma ellen fellépni, ahelyett valami mást ajánlani. Ez a más nem csupán művészi másságot jelent, tehát az avantgárd különböző megnyilvánulásait, hanem politikailag is egyfajta másságot képvisel. Ezek a csoportok ugyanis a túlnyomórészt jobboldali ideológiával átszótt politikai térben jelentkeznek. Nem véletlen, hogy a Thália a munkások felé orientálódik: hol másutt tudnának fellépni? Megvannak a szakszervezetek, azoknak a művelődési házai, ott fel lehet lépni, kedvezményeket is adnak. Erre figyeljünk később is – például a Független Színpad egész tevékenysége erre épül.

Alapkérdés, hogy mi az, hogy alternatív, mi az, hogy független, de ebbe mi most nem megyünk bele, mert az önmagában külön téma lenne. Ehelyett a mai beszélgetés keretében elfogadjuk azt, hogy az alternativitás, a függetlenség elsősorban működési, nem pedig tartalmi megközelítés. És én mégis szeretném hangsúlyozni, hogy tartalmi megközelítés is abban az értelemben, hogy ezek az alkotók másfajta színházat akarnak politikailag, ideológiailag és művészileg. Azt látjuk az első időszakban, hogy ha valaki alternatív utakat keres a művészetben, politikailag óhatatlanul a másik oldalra fog kerülni, és ha jól meggondoljuk, ez egészen a mai napig így működik.

Még egy dolgot hozzáteszek, ami fontos a Thália Társasággal kapcsolatban, ez pedig az, hogy nincs folytatás. Azt mondja Zoli, hogy intézményesen nem lehet átmenni az egyik félről a másikra, egy-egy embernek van átjárás, ami szintén mostanáig így van. De még ennél is súlyosabb következményekkel jár, hogy nincs folytatás: a Thália Társaság után hosszan semmi sem történik. A Thália tagjai közül többen egyébként a Tanácsköztársaság népbiztosai, népbiztos-helyettesei lesznek, ők dolgozzák ki azt a kultúrpolitikát, ami 1945 után működik az országban. Ők alakítják ki azt az egyetemi struktúrát, amit Hont Ferenc majd megcsinál 1945 után. Ezt csak azért emelem ki, mert egy sereg olyan dolog történik a Tanácsköztársaság 133 napja alatt, amit lehet különböző nézőpontokból vizsgálni, de tény, hogy a kor legizgalmasabb értelmiségi személyei dolgoztak benne, és közülük sokan vagy a Thália Társaságban, vagy annak a vonzáskörében voltak: ebből a szempontból is fontos kiindulópont a Thália.

Fuchs Lívia: A múlt századfordulón senki nem gondolja a táncról, hogy az a színházművészet része lenne, s ezt nem csak nálunk volt általános, hanem szinte egész Európában. Magyarországra 1912-13-ban jön először Gyagilev társulata, vagyis az első független balett-együttes, amelyben a modern balett megszületik. Ez az első sokk a magyar kulturális életben, hogy ti. a balett is színházi jelenség. Miközben mi itt alternatív színházi irányokról beszélünk, gondoljunk bele, hogy a táncban az „alternatívok”, vagyis a „modernek” a balett ellenében határozta meg magukat, s ezzel eleve többszörösen hátrányos helyzetbe pozicionálták önmagukat.

Az újnak vagy szabadnak, később modernnek hívott tánc közegben ugyanis mindenki – a már említett szóhasználattal – dilettáns volt, mert éppen az ellen lázadt, ami a hagyományos színházi táncot, vagyis a balettképzést, balett-testképét, balettesztétikát jelentette. S ezt a lázadást csakis kívülről lehetett meglátni, de nem csak nálunk, hanem az egész világon. A démonikus ellenfél a balett, az akadémikus tradíció, amelyik a színházban a ti szóhasználatotokban a korabeli mainstream. Nagyon erős lázadás zajlik ekkor a sokféle új tánc nevében: a tánc

minden elemét megpróbálják újragondolni, és úgy tűnik, hogy ehhez nem szükséges a táncos háttér és előélet, vagyis kívülről jön mindenki, más szóval az akadémiai képzés és hagyomány felől nézve dilettáns.

Magyarországon az első alternatív tánckultúra a nők körében virágzik, ezáltal egyben egy női mozgalom is megjelenik, ami a női testről, a női önkifejezésről, szabadságról, kreativitásról szól, és mindvégig szoros kapcsolatban marad a korabeli nőmozgalmakkal. Az első generáció képviselői - Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga - csak sokkal később gondoltak arra, hogy az új tánc színházi kifejezési forma is lenne: eleinte főként új életmódról volt szó, a modern élet megreformálásáról, azon belül pedig a nő helyzetének újrafogalmazásáról.

A mozgalom ezért sokkal inkább a társadalomba ágyazottan, nem pedig a művészeti élethez kapcsolódva indult. A táncban nagyon erősek voltak az európai hatások: a modernek közül is mindenki Nyugat-Európában talál olyan mintát, aminek a követésével elindulhat, és utána természetesen majd a saját útjára lép. A műhelymunka és a kísérletezés evidens ebben a körben, hiszen a balettel szemben kellett valamit a semmiből megteremteni, egyben az új, szabad nők önkifejezési formáját, a testkultúrában a női test egyenjogúsítását, illetve különbségének kimondását hangsúlyozni a férfi testekkel szemben.

Általában jómódú polgárasszonyok vezetik ezt a mozgalmat: mindenki a lakása nagyobb szobájában rendez be az iskoláját, oda járnak a hölgyek tornázni, a testüket karbantartani. Csak magánstúdiók vannak, sok-sok tanítvány, és ahogy egyre inkább jelentkeznek a külső és belső impulzusok a megmutatkozásra, úgy alakul ki a tehetségesebb növendékekből egy kis társulat, ami már alkalmi fellépéseket is jelenthet. Ki tudják bérelni a Zeneakadémia kistermét, egy mozitermet, egy színházat a vasárnap délelőtti matiné idején, vagyis szerény a megmutatkozási lehetőségek száma.

A következő, fontos és izgalmas lépés a pedagógusképzés lesz. A mozgalom kiszélesedéséhez az kellett, hogy a növendékek rendelkezzenek pedagógiai végzettséggel is, és így terjedjen nem csak a budapesti belvárosban vagy Budán, hanem akár vidéken is az új tánc és az új testkultúra.

IZ: Egy dologgal egészíteném ki mindezt: Madzsar Alice *A női testkultúra új útjai* című könyve 1926-ban jelent meg először, de csak a második kiadás utolsó fejezetébe került be a művészi tánc. Addig ez a könyv valóban csak a női testkultúráról, a női identitásról és testfelszabadításról szólt. Ez amúgy jellemző az egész magyar avantgárdra: úgy gondolják ekkor, hogy a művészet nem önmagáért van, hanem a társadalomért, a közösségért, a társadalom jobbításáért. Ez a fajta társadalmi, szociológiai, politikai funkció már megjelent a Thália Társaságnál, ahogy később az avantgárd és a neo-avantgárd törekvéseiben. Megjegyzem: ahogy a

táncban, a Tháliában is meghatározó volt a nyugat- és kelet-európai minták átvétele.

FL: A táncban Dienes Valéria neve a legismertebb. Intellektuális közegekből érkezik, egyetemi végzettsége van, doktorál, filozófiát, matematikát, zenét, esztétikát tanul, vagyis szó szerint semmi köze a tánchoz. Párizsban sem a művészeti életben merül el, hanem filozófiát hallgat az egyetemen, de belekeveredik Raymond Duncan – ma talán így mondanánk – „hippikolóniájába”, és a legfontosabb számára az ott átélt tapasztalat lesz. Az az elementáris élmény, hogy a szavakon túl van valami nagyon lényeges, amit csak az emberi test tud kifejezni: az erős intellektualizmustól ez vezeti őt a mozgás, de nem a tánc felé.

Ne feledjük, hogy Raymond Duncan sem táncot tanít, hanem görög tornát, amit Dienes Valéria folytat az itteni reformiskolákban és a saját kurzusán, és ahogy Raymond, ő is a görög mozgásábrázolásokról indul ki. Így indul a pályája, a saját rendszere pedig, az orkesztika, a napi praxisban alakul és formálódik, s nála fonódik össze leginkább elmélet és gyakorlat. Dienes Valéria ekkor sem táncban, hanem egyetememes mozgásrendszerben gondolkodott; abban, hogy a mozgást mint kommunikációt hogyan lehet megközelíteni elméletileg, és aztán mindezt kipróbálta a gyakorlatban. Ugyanakkor nagyon szórványosak a színpadi munkái. Az első nyilvános bemutatkozás és a pedagógiai munka sikere vezeti oda, hogy később megalakítsa társulatát, az Orkesztikai Játékszínt.

Felmerül a kérdés, hogy a színpadi munkában mi volt az európai minta? Az európai modern táncot a korban pódiumtáncnak nevezték, ami azt jelentette, hogy szólista műfaj volt. Kibéreltek egy kávéházi, színházi, zeneakadémiai termet, ahol egy szólista különböző tematikájú táncokat adott elő, közben vagy szavalt valaki, vagy egy zongorista játszott. Ez volt az egyik színházi lehetőség a modern táncosok számára. A másik pedig a Lábán Rudolf-féle mozgáskórusok, a kollektivitást mindenek felett kultiváló, tömegeket mozgató, hatalmas, látványos, általában politikai töltetű nagy események.

Dienes Valériánál mindkét formát megtaláljuk: egyrészt szólókat csinált, vers-táncokat is, másrészt nagyszabású, nagy létszámú előadásokat, és bármilyen furcsa a témaválasztás – már ha avantgárról beszélünk –, de elsősorban misztériumjátékokat készített. Említetted a Thália tagjainak bevonódását a Tanácsköztársaságba. Dienes Valéria is erős baloldali elkötelezettségű, nagyon nyitott, intellektuális közegekben élt fiatalon, de aztán az ő személyes világnézeti fordulata vezetett oda, hogy a húszas évektől elsősorban mély katolicizmusából kiindulva misztériumokat dolgoz föl. Ennek voltak politikai vetületei is: a korabeli klérus és a vezető társadalmi réteg támogatta a munkáját és a növendékei is ebből a közegekből kerültek ki.

Sokat beszéltem Dienesről, mert neki közel sem volt olyan kapcsolata a színházi közeggel, mint Madzsarnak vagy Szentpálnak. És azt hiszem, ha Madzsar Alice nem találkozik Palasovszky Ödönnel, akkor valószínűleg ő sem dolgozik soha színpadon. De Palasovszky összes színpadi munkájában az ő növendékei voltak jelen, s ez vezetett oda, hogy Madzsar egyáltalán koreografálni kezdett.

IZ: Palasovszky Ödön és a Zöld Szamár Színház kapcsán csak néhány adalék. Palasovszky 1922-ben megírta Hevesy Ivánnal az *Új művészetet - Le a penészvirággal* című kiáltványt, de említenem kell a *Cikk-cakk esteket*, a *Rendkívüli Színpad* estjeit, a *Prometheust*, a *Korszerű szívet*, a *Géprombolókat*, illetve azt, hogy Madzsar Alice-szal és Róna Magdával megcsinálta az *Ayru lányát* és persze még sok más dolgot is kellene...

Viszont picit beszélnem kell arról is, hogyan alakulnak ezek a kezdeményezések a két világháború között, legyen szó táncról vagy színházról. Egyrészt marginális létben jönnek létre, másrészt olyan intézményekben, amelyek szintén kívül vannak a hivatalos és a hivatásos intézményrendszeren. Nem hanyagolható el Trianon kontextusa sem, ami meghatározza a kor hivatalos ideológiáját, azaz a múltból eredő, de a jövőre irányuló revízió elképzelése, vagyis az elcsatolt országrészek visszaszerzésére és a leválasztott nemzettek újraegyesítésére irányuló törekvés meghatározó. Az avantgárd szintén érdekelt a revízióban, csak hogy náluk ez a jelen hierarchiájának újravizionálására vonatkozik. Ők a jelen előfeltevéseit, berendezkedéseit, hagyományait, a jelen társadalomszerkezetét, a jelen ideológiáját kérdőjelezzik meg. A hivatalos ideológiának erre viszont nincs szüksége. Így az avantgárdot nem emeli be a hivatalos kultúra, hanem meghagyja marginalitásban.

Ha megnézzük az első világháború után újonnan létrejött kelet-európai országokat, azt látjuk, hogy az avantgárd törekvések a nemzeti színházakban jelentek meg, akár a Délvidéken, akár Csehszlovákiában, Lengyelországban, vagy éppen a balti államokban. Ott ezek a társulatok, alkotók vagy a Nemzeti Színházban, vagy pedig mainstream színházakban játszanak. A két világháború között nálunk elképzelhetetlen volt az, hogy Palasovszky vagy más formációk bemenjenek a nemzet színházába, mert az másfajta ideológiai fennhatóság alatt állt. S az is ugyanilyen elképzelhetetlen volt, hogy esetleg valamelyik mainstream színházban jelenjenek meg. A hivatalos ideológia és a szakma tehát kvázi avantgárdellenes. Ez a fajta marginális státusz egyébként megegyezik a nyugat-európai trendekkel, csak hogy ott ezek az alkotók és intézmények idővel bekerülnek a mainstreambe. Magyarországon ez nem történik meg, vagy ha igen, csak 1945 után, s akkor is nagyon furcsán.



Palasovszkyék kapcsán a mai napig az van a köztudatban, már ha egyáltalán bármi, hogy humoros kis összejöveteleket tartottak, gondolva itt például a *Cikk-cakk estekre*. Ezek sem voltak csak és kizárólag vicces összejövetelek, de ha olyan eseményekre gondolunk, mint akár a *Géprombolók* betiltott előadására, vagy arra, amit a kórusokkal műveltek, akkor már nem tudjuk ilyen könnyedén lesöpörni őket. Sőt, csináltak hatalmas játékokat is több száz ember felvonultatásával. Ernst Toller *Géprombolók* című darabja szintén különböző munkáskórusok bevonásával készült, be is mutatták volna, ha a hatalom a főpróba után nem tiltja be. Tehát már az avantgárd kapcsán is megjelent a hivatalos cenzúra, ezáltal az elnyomás, és ami talán még rosszabb, az elhallgatás. Ahogy már utaltatok rá, ezek a törekvések a hatalom kényszerítő ereje által, illetve saját céljaik által a munkáskultúra felé orientálódtak, ami eleve gyanús volt akkor a hatalom nézőpontjából. Hozzá kell azonban tenni, hogy ez a munkáskultúra nem az a munkáskultúra, ami majd 1949 után a kommunista párt irányításával és ellenőrzésével létrejön: ez még politikai pártoktól független kultúra, független és különböző célokkal, elképzelésekkel, illetve saját, független intézményrendszerrel.

NI: Azért fontos Palasovszky Ödönről beszélni, mert ő beemeli azt a fajta táncot a színpadra, amiről Lívia beszélt. Átveszi a munkáskultúrából a szavalókórust, az agitációs műfajokat. Kölcsönvesz bizonyos dolgokat a misztériumjátásból, egészen más hangsúlyokkal. Szintén nagyon lényeges, és az egész magyar avantgárdban meghatározó a képzőművészet: gondoljunk csak arra, hogy a Zöld Számár elnevezés is képzőművészeti alkotás ihlette név. Az a fajta képzőművészet, amit Kassák Lajos és köre, Bortnyik Sándor és mások műveltek, megjelenik a színpadi térformálásban, a látványteremtésben.

Ha úgy tetszik, Palasovszky szintetizáló művész egy olyan korban, amikor szó sincsen semmifajta szintézisről. Ráadásul ő szinkronban van a külföldi avantgárd irányzatokkal, ami később sokszor fog előjönni, akár az Egyetemi Színpaddal, akár a Szegedi Egyetemi Színpaddal kapcsolatban, hogy ti. egyfajta közvetítő szerepet játszik az avantgárd a nyugati művészet és az itteni művészek között.

Ha a munkás kapcsolódásról beszélünk, akkor muszáj említenünk a Független Színpadot, ami a korszak harmadik lényeges pillére, ami éppen innen, Szegedről indul, hiszen Hont Ferenc itt alapítja meg a színpadot. A kor fontos szellemi műhelye ez, ami aztán némi átalakulás után, amikor a negyvenes években Pesten folytatja a munkát, már erősen fasiszta- és háborúellenes formáció. A tagok ekkor zömmel a Nemzeti Színház azon művészei, akik származásuknál fogva már nem léphetnek fel egyetlen színházban sem.

Ennek sokféle elágazása van, de amit ők csinálnak, az ti., hogy felülnek a teherautóra és elkezdenek játszani, az, hogy oda mennek, ahol az emberek vannak,

ez nagyon lényeges. Ez a későbbi alternatív és amatőr színházi történetben rendre elő fog jönni, mindig azzal a felkiáltással, hogy ezt éppen akkor találták ki: amikor Schilling Árpád csinálta ezt (*Szerelem vagy amit akartok* – a szerk. megj.), öles betűkkel hirdették, hogy ilyen még nem volt soha Magyarországon. Pedig de, még Major Tamásék is csinálták, amikor a *Duda Gyurít* vagy Csokonai-darabokat játszottak, tendenciózusan, mögöttük akkor már ott van az illegális kommunista párt, de az művészileg nem befolyásolja őket. Tehát itt megint egy erős politikai vetület jelenik meg. Ebben a témában muszáj említeni ifjú Horváth Istvánt is, aki Szegeden egyébként sem maradhat említés nélkül: ha az ő élete kiteljesedik, akkor lehet, hogy a magyar hivatásos színház története is picit másképpen alakul.

FL: Az intézményesülési problémákhoz szólnék hozzá röviden. A pedagógiai műhelyekből kinövő társulatok soha nem intézményesültek, mindig is a művészeti élet periferiáján lebegtek. Viszont furcsa helyzet alakult ki a húszas évek közepén a korabeli modern tánc, vagy ahogy ezt nálunk hívták, a mozdulatművészeti képzés területén. A Testnevelési Főiskola megnyitása miatt kénytelen volt ugyanis intézményesülni a modern tánc oktatása, hogy kimondhassák, nem pusztán a test nevelése, magyarul torna, amit tanítanak. Akik mozdulatművészek voltak, azt gondolták, hogy ők – a test mellett a szellemet és a lelket is bevonó – művészetoktatást végeznek, és hogy ez működhessen, hogy legyen erre engedélyük, el kellett ismertetniük a modern tánc oktatását, mert addig csak ballet és társastánc-pedagógusokat képeztek, és ezt nevezték táncoktatásnak.

A Testnevelési Főiskola megalakulása miatt jött létre a Mozdulatkultúra Egyesület, és különvált a mozgás gimnasztikai és tánc része, és elindult a mozdulatművész pedagógusképzés nem állami támogatással, de állami diplomával. Ennek a megszűnése szörnyű hiátust teremt majd a magyar táncéletben 1948 után.

A másik megjegyzésem ahhoz kapcsolódik, hogy az avantgárd mindig a periferián marad. A harmincas évek közepétől a magyar népi kultúra erős támogatást kapott a hatalom részéről, elsősorban ideológiai és idegenforgalmi szempontból. A Gyöngyösbokréta mozgalom, ami 1933-ban indul, minden év augusztus 20-án az ország legkülönbözőbb helyeiről érkező parasztcsoportokat mutatott be a fővárosban úgy, mint a magyar nemzet egységét, sokféleségét reprezentáló művészeti eseményt. Az ötvenes években, amikor a néptánc kitüntetett helyzetbe kerül az állam részéről – miközben a modern tánc minden formáját épp betiltotta a Belügyminisztérium –, annak az előzménye itt keresendő, és az erős politikai okok is világosak.

A harmadik megjegyzésem, hogy még nem esett szó a harmadik jelentős iskoláról: a Szentpál-iskoláról. Az alapító-vezető Szentpál Olga erősen kötődött Hont

Ferenchez és a szegedi fiatalokhoz, sőt, a korabeli Zene- és Színi Akadémiához is, mert Szentpál mindkét intézményben – miután az előbbiben zongoraművész diplomát szerzett – oktatott. Szentpál sem táncosként indult, hiszen a tízes évek legkorszerűbb zenepedagógiai módszerét sajátította el Hellerauban, így mint ritmikus gimnasztika tanár nyitotta meg magánstúdióját, amelyből aztán a legkorszerűbb és legkomplexebb táncoktatási intézmény született meg. (A korszak leg híresebb német moderntánc-társulata, a Jooss együttes több növendékét is le szerződtette.) Szentpál is végzett táncelméleti kutatást a tanítás és a koreografálás mellett.

Sajnos az ő szakmai pályája kényszerű kanyart vett az említett 1948-as betiltás miatt. A mozgásművészet hivatalos elítélésekor Szentpál önkritikát gyakorolt, vagyis meg kellett tagadnia addigi munkásságát. S bár a harmincas évektől kialakult szoros szellemi kötelék továbbra is a kor vezető figuráihoz (Hont Ferenc, Ortutay Gyula) kötötte őt, a Színművészeti Főiskoláról – miközben az általa megálmodott modern tánc szak néptáncpedagógusok képzésévé alakult át – el kellett jönnie, és az egyik tanítványa vezetésével induló Állami Balett Intézetben is törtenelmitársastánc-tanárként működhetett csak.

IZ: Én még két dolgot említenék. Egyrészt, hogy vannak olyan folyóiratok, mint a *Tett*, a *Ma*, vagy az *Új Föld*, melyek publikálják azokat a nyugat- és kelet-európai (színházi) gondolatokat, amelyek aztán megtermékenyítik ezt a közeget. Például a Bécsben megjelenő *Ma* színházi és zenei különszáma az 1924-es bécsi színházi világkiállítással párhuzamosan jön létre. Utána megszületnek a harmincas években azok a táncos és színházi folyóiratok, amelyek megpróbálják lekövetni azokat a folyamatokat, amiket ezek és más európai csapatok művelnek (*Színház és film*, *A Színpad*, *Független Színpad*, illetve *A Tánc*, *Mozdulat-kultúra*).

Másrészt fontos még a Bauhaus, illetve a Bauhaus magyar kapcsolatai. A Bauhaus Weimarban van ugyan, de ha megnézzük a *Die Bühne im Bauhaus* című kiadványt, azt látjuk, hogy zömmel magyar szerzők szerepelnek benne. Oskar Schlemmer szerkeszti, utána Moholy-Nagy László, Molnár Farkas új színházterve látható, Breuer Marcell színpadképekkel, színháztervekkel jelenik meg. Itt tevékenykedik Weininger Andor, avagy Anton Weininger, ahogy Nyugat-Európában ismerik, akinek a gömbszínház modelljét köszönhetjük.

Ezek a szerzők nem jönnek vissza Magyarországra, vagy ha valaki visszajön közülük, mint például Molnár Farkas, soha többé nem foglalkozik színházzal, hanem tervezőirodát nyit és befejezi művészeti tevékenységét. Moholy-Nagy Berlinből a harmincas években Egyesült Államokba megy, ez tehát az egyik irány. A másik irányt Mácza Jánossal lehet szemléltetni, aki a Tanácsköztársaság színházi népbiztosa, utána Kassákékkal Bécsbe megy, majd Moszkvába, de többé ő

sem jön haza. Azt akartam csupán szemléltetni, hogy ebben az időszakban sem túlságosan befogadó a közeg, és a külföldre való távozás már akkor reális opciónak tűnt, ahogy a későbbiekben is.

NI: Hozzá kell tennem, hogy a Bauhausnak nincs hatása a magyar művészetre, az építészetre igen, de a színházra nincsen, kivéve az utóbbi idők bábszínházára. Ma a bábművészetben egy sereg dolog megjelenik: a Bauhausra most sokan rácsodálkoznak.

## **Második rész**

FL: A beszélgetés elején elhangzott, hogy a második rész a hatvanas-hetvenes évekről szól majd, de előtte muszáj, hogy beszéljek picit az ötvenes évekről, legalábbis a tánc szempontjából ez elengedhetetlen. A hazai táncéletben ugyanis drámai következményekkel járt az úgynevezett szovjetizálás; az, hogy a kultúrpolitika a szovjet mintát vette át, aminek következtében 1948-tól a már említett belügyminiszteri rendelet tiltotta be a modern tánc, vagyis a mozgás- vagy mozgulatművészet minden formáját. Nem lehetett oktatni, nem lehetett előadást tartani, akik eddig ebben tevékenykedtek, vagy abbahagyták a pályát, vagy átképezték magukat a két, ettől fogva támogatott táncművészeti ág, a klasszikus balett és a néptánc gyakorlására és oktatására.

Egyetlen balettegyüttesünk volt, az Operaházban, s a balettrepertoárnak (és -oktatásnak) is, amely korábban a Gyagilev nevével fémjelzett modernizmust követte, természetesen a szovjet balett lett az új mintája. A Szovjetunió – ahol az Isadora Duncan által vezetett szabadtánc-iskolák 1927-től megszűntek, s ugyanekkorra az avantgárd tánckísérleteknek is befellegzett – volt az első olyan ország, ahol erős ideológiai nyomásra hivatásos néptáncgyüttesek alakultak, hogy a nagy Szovjetunió nemzeti sokszínűségét reprezentálják.

Ennek mintájára aztán 1949 után nálunk is sorban alakultak meg a hivatásos néptáncgyüttesek, hiszen a néptánc akkor már negyed évszázada népszerű volt a falusiak és a városi amatőrök körében. A modern táncnak pedig egy pillanat alatt vége lett: 1948-tól 1982-ig megszakad a szellemi és pedagógiai folytonosság. A művészi kontinuitás számára ez a fajta megszakítottság tragikus következményekkel járt, hihetetlen sokrétű szellemi és szakmai tudás és tapasztalat süllyedt el, vált láthatatlanná, átadhatatlanná. Ezért a nyolcvanas évek elejétől induló új alkotógenerációnak a semmiből kellett megfogalmaznia magát, hiszen nem voltak se elődei, se gyökerei, se mesterei.

Az 1960-as évek tánctörténeti szempontból mégis izgalmas korszak volt, bár a fentiek miatt az újítások csak a támogatott balett és néptánc közegében szület-

hettek meg. Ennek az újfajta pezsgésnek az 1956 után kezdődő konszolidációhoz van köze, ami táncban elsősorban a színházi decentralizációhoz kötődik. Bár függetlenekekről beszélünk, az 1958-ban induló Pécsi Balettet mégis említeni kell, mert az volt az első olyan államilag támogatott balettegyüttes, amelyik művészileg majdhogynem a túrt kategóriába csúszott. Egy államilag fenntartott színházi társulat tagozata volt, amelynek a vezetését azért vállalta el Eck Imre azért, hogy modern balettegyüttest formálhasson; olyat, ami nem a szovjet heroikus balett-drámák kánonját követi, hanem korszerű, kortárs témákhoz keres újfajta színházi nyelvet.

A kőszínházi területtel itt most részletesebben nem foglalkozunk, de a kísérletező amatőr néptáncalkotókra és az akkoriban induló Imre Zoltánra Szegeden nagyon erősen hatott Eck modernizmusa, hiszen ekkoriban teljesen elzárva élünk Nyugat-Európától: a vasfüggönyön 1969-ig egyetlen modern társulat, irányzat, koreográfia sem jutott át. Legfeljebb értetlenkedő vagy ledorongoló kritikát lehetett olvasni a *Muzsika* táncrovatóban az „antihumánus” kortárs irányzatokról azoktól, akik állami támogatással ki-kijutottak Nyugat-Európa egy-egy táncfesztiváljára.

NI: Ezt az időszakot alkorszakokra lehetne bontani. 1948-49 korszakhatár, amikor államosítják a színházakat, innentől kezdve teljesen másfajta színházi rendszer van, hiszen addig csak kizárólag magánszínházak léteznek az Állami Operaház és a Nemzeti Színház kivételével.

Hont Ferenc 1945-ben újraindítja a színházi életet, ebben neki elévülhetetlen érdemei és elévülhetetlen bűnei vannak. Palasovszky Ödön kapcsán beszélni kell arról, hogy a mostani Örkény Színház helyisége színház volt korábban is, a háború előtt a Pütkösti Andor-féle Madách Színház, egy baloldali antifasiszta színház működött itt. Nagyon jó hely volt abban az értelemben, hogy háborús be-lövések nem nagyon érték, viszonylag épen megmaradt. A háború után Palasovszky azonnal rástartolt, az összes magánpénzét beletette, hogy felújítsa, mivel mindent kiloptak belőle. Amikor már minden megvolt, akkor Hont Ferenc egyszerűen elvette tőle a színházat, mondván, hogy a főiskolának szüksége van egy gyakorló helyszínre.

1949-ig nincsen semmi különös a színházművészetben, de az államosítást nem lehet megkerülni, mert fordulópont. Mivel járt az államosítás? Csupa jó dologgal. Biztos fizetés, nyugdíj, állami garancia mindenre – arra is, hogy mit játszatsz, és arra is, hogy mit nem. Tehát minden nagyon-nagyon jó, de ahogy Lívia elmondta, ahogy kortárs tánc nincs, természetesen kortárs színház sincs. Kétféle színház van: az amatőrizmus, ami műkedvelést jelent, illetve a hivatásos színház.

A műkedvelést azért kell megemlíteni, mert végül az hoz valami pezsgést ebbe a színházi világba, ami az amatőrökből, a műkedvelőkből nőtt ki. Mindenütt muszáj volt műkedvelő csoportokat létrehozni, mert az emberek szabadidejét ellenőrizni kellett, a hatalom látni akarta, hogy jól töltik-e azt el. Jó az, ha tudjuk, hogy ki mit csinál, de még jobb, ha befolyásolni is tudjuk azáltal, hogy mit fog játszani vagy táncolni. Csak színjátszó csoportból volt hatezer az országban az ötvenes évek elején. Képzeljük el, hogy ez milyen volt: művészileg és ideológiailag is nulla, hiszen csak április 4-re, május 1-re meg november 7-re, tehát az állami ünnepekre hoztak létre valamilyen műsort. Illetve voltak azok az együttesek, főleg falun vagy kisvárosban, ahol megmaradtak bizonyos hagyományok, azaz népszínműveket, esetleg operetteket, tehát szórakoztató műveket játszottak. Ezek mentek tovább akkor is, amikor az ideológia ezt már nem nagyon kedvelte.

1956 után minden megváltozik: a kötelező műkedvelés megszűnik, rögtön négyezerre zuhan a színjátszó csoportok száma, majd néhány év múlva kétezerre csökken. De nem is ez az érdekes, hanem az, hogy '56 után létrejön néhány olyan együttes, amelyik másképpen kezd működni. Megpróbál kibújni a kényszer alól, hiszen ott is működik a túrt, támogatott és tiltott kategória. Itt persze kicsit másképpen, mert nem a központban bírálják el, hanem, mondjuk, a falusi tanács népművelési osztályának előadója a cenzor, aki azt se tudja, hogy mit adnak be neki.

Nagy változást hoz az egyetemi színpadok megszületése. Létrejönnek egy pár városban, főleg munkásvárosokban, olyan együttesek, amelyek lényegében a színházat jelentik azon a településen. Tatabányán, Zalaegerszegen nincs másik színház. Tudjuk, hogy milyen volt a kaposvári színház az ötvenes, hatvanas években, ezért azt mondom, ott sincs ekkor színház: mielőtt Zsámbéki Gáborék odamennek, büntetőtábor volt – aki odakerült, az elásta magát a pályán.

1956 után sok mindent lehetett csinálni, mert hozzáférhetett az ember nyugati darabokhoz. Játszani nem, de olvasni lehetett őket, és amit a hivatásos színházak nem mutathattak be, azokat elkezdték játszani azok az együttesek, amelyek kevesebb figyelmet kaptak, vagyis az úgynevezett amatőr színházak. Muszáj volt rájuk kitalálni egy nevet, hogy beazonosítsák őket, hogy ők nem műkedvelők, hanem mások.

Az az elnevezés ragadt rájuk, hogy amatőr színház, ilyen volt az Universitas Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad, a miskolci Manézs, a tatabányai Bányász, a zalaegerszegi Reflex, a pécsi Amatőr, hogy csak a legfontosabbakat említsem – ezek adták a közeg ősalternatívását. Minden ilyen együttes személyhez kötődött: attól lettek olyanok, amilyenek, hogy valaki vezette őket. Volt egy szellemi vezér: Paál István, Ruszt József, Éless Béla, Lengyel Pál, idősebb Bagossy László, Merő Béla.

A hatvanas években nagyon fontos szerep jutott nekik, nemcsak azért, mert mást játszottak, mert előadhattak olyasmit, amit mások nem, hanem azért is, mert közülük egyre többen jutottak ki különböző nyugati fesztiválokra, ahol egyszer csak mellbe vágta őket, hogy másfajta színház is van a világon, mint amivel ők addig találkoztak. Mondjuk, amikor Grotowski színházával találkoztak, elindul Magyarországon egy nagyon erős Grotowski-hatás, ami szinte mindegyik együttesen végigrohan, kinél jobban, kinél kevésbé. Rusztnak az egész pályáját meghatározza, de tulajdonképpen Paál Istvánnál is nagyon jelentős lett.

Ez az „arany élet” körülbelül 1969-ig működik. 1968 rendesen pofán csapja az egész magyar fiatalságot, ebből, ahogy '56-ból is, nagyon nehéz fölállni. '68 bizonyos szempontból még súlyosabb traumákat okozott. Különös tekintettel arra, hogy '56 után kinyílt, elindult valami: volt egy Egyetemi Színpad, ahol sok mindent ki lehetett mondani. '69 után viszont, amikor a Szovjetunió nehezményezte, hogy a cseheknél, lengyeleknél, magyaroknál más utat akartak járni, jöttek a retorziók. Ezek a '70-es évek elejére kulmináltak: jöttek a különböző perek, közgazdász-, filozófus- és orvospercek, az első nagy antiszemita megmozdulások. Ez pedig derékba töri az egész amatőr színházi mozgalmat, amit 1973-75 között lefejeznek.

Említetted a Pécsi Balettet, és éppen Pécs rendkívül izgalmas hely ebből a szempontból. Aczél György jó barátja és harcostársa az ottani igazgató, így amikor Paál Istvánt ki kell vonni az alternatív színházból, akkor hiába nincs főiskolai végzettsége, gyorsan felajánlanak neki egy vendégrendezést, és utána rögtön szerződtetik is. Működik, amiről már beszéltünk: egyénekenként nemhogy be lehet menni a hivatásosok közé, hanem kifejezetten be is húzzák az egyéneket.

Kicsit más a konstelláció, de Zsámbéki Gábor fölajánlja a Manézs Színpadnak, hogy jöhet tőlük, aki akar, segédszínésznek. És ez nem kevés: a kaposvári színház segédszínészekből nő fel, abból lesz a későbbi nagyon erős társulat. Lengyel Pál megkapja a segédrendezői lehetőséget. Az egy más kérdés, hogy azok közül, akik odamennek a Manézsből, alig marad valaki, mert nem bírják a hivatásos színházi gyűródést. Úgy, ahogy később a Stúdió K sem fogja ezt, amikor Schwajda György meghívja őket Szolnokra.

IZ: Hadd fűzzek ehhez hozzá valamit: akkor én a Stúdió K tagja voltam. Mielőtt odakerültem volna már elkezdődött az együttműködés Szolnokkal, és egy idő után kialakult a színházon belül, hogy a nagyobb szerepeket a hivatásosok játszották, a kisebbeket pedig a Stúdió K tagjai. Amiért a Stúdió K belement ebbe, hogy a társulat néhány tagját szerződtették, akik eljátszották ugyan ezeket a kisebb szerepeket, de mellette csinálhattak önállóan előadást. Ez azonban a Stúdió K társulatán belül idézett elő feszültséget, mert volt néhány ember Fodorral

együtt, akiknek ez volt a hivatása, ezért fizetést kaptak, és voltak az amatőrök, mi, akik jártunk egyetemre, mellette dolgoztunk, hogy meg tudjunk élni, és csináltuk a Stúdió K-t.

NI: Valóban nehéz ügy, hogy át lehet-e menni kollektíven egyik helyről a másikra. Amikor lefejezik a mozgalmat, úgy tűnik, hogy ez folytathatatlan, miközben természetesen lesz folytatása, de ez már egy következő fejezet, mondjuk, az Arvísura vagy az Utcaszínház. Ne felejtjük, hogy Paál István továbbviszi Pécsre, amit csinált, hiszen elkészíti az *Übüt* és Camus *Caliguláját* – már önmagában a választás kiveri a biztosítékot, de ahogy megcsinálja, az aztán végképp. Majd elmegy Szolnokra, ahol zsinórban csinálja azokat az előadásokat, amelyek szembe helyezkednek a hivatalos kultúrpolitikával, gondoljunk *Az ember tragédiájára*, a *Tangóra*, de akár az egész stúdiószínházi működésére.

Rusznak az egész tevékenységéről elmondható ugyanez, de gondolhatunk Ács Jánosra is, aki színész volt Szegeden. Ő bekerülve a hivatásos színházba, megrendezi a máig leghangosabb ellenzéki hivatásos színházi előadást, a *Marat/Sade*-ot Kaposváron. De ha megnézzük, hogy mi mindent csinál még Ács, és milyen stílusban, akkor az látszik, hogy amit fölszedtek külföldön meg a saját élményeiken keresztül az alternatív létben, az valamilyen formában átmegy a hivatásosba is. Vagy mondhatnám Ascher Tamást, akinek sok munkája visz hozzá az általa látott élményeket, miközben ő nem egy alternatív alkotó. Említhetném a régi Szikora Jánost is, a pécsi, a győri, a szolnoki első időszakát is, amelyekben mind ott van az ő első alternatív együttesének az összes tapasztalata. Itt tehát kicsit más a helyzet, mint a két világháború között: jobban beépülnek azok az impulzusok, amik az alternatív színházi világból jöttek.

IZ: Hont Ferenc például teljes mértékben beépült a hivatásos színházba, csak nem biztos, hogy ez a hivatásos színháznak egyértelműen a javára vált, lásd mindazt, amit 1949 után művelt. Minden hatalmat magához vett, a Főiskolát ő vezette, a Madách Színházat ő akarta irányítani, és még különböző funkciókat is magához vont. Kicsit más, hogy Paálnak, Ácsnak, Árkosinak is lettek remek rendezései, de ezek azért alapvetően nem változtatták meg a hivatásos közeget.

Sajnos az a fajta színházi működés, ahogy Szegeden, az Egyetemi Színpadon, vagy a Stúdió K-ban dolgoztak, a hivatásos közeget nem változtatta meg hozzáállásában, működésében, szervezetileg, vagy akár csak a próbafolyamataiban. Épp ellenkezőleg: mintha őket ez a rendszer lenyelte és bedarálta volna. Emellett léteztek persze a kiugró előadások, de maga a közeg nem igazán változott, és az olyan félig független intézmény, mint a Stúdió K, sem tud igazán intézménye-



sülni, hivatalos ideológiai és pénzügyi okokból sem, még akkor sem, ha már ötven éve működik. Egyszerűen a nagyközönséghez nem jut el...

Ami még ebben a korszakban nagyon izgalmas, és ez megint visszamegy a Tháliára, bár nem közvetlenül, hogy az olyan műhelyek, mint Szeged, az Universitas, megpróbálnak autonóm vagy félautonóm zónaként, komplex módon működni a Kádár-korszak elnyomó hatalmi kontextusában. A budapesti Egyetemi Színpad, ami ösztöndíjmentes térként tette magát, ahol nemcsak színház volt, hanem zene, filmvetítések, meg persze fontos beszélgetések kortárs problémákról, és sok más izgalmas dolog.

Zárójelben: az Egyetemi Színpad belső kiképzése, a nézőtér-színpad frontális és mozdíthatatlan elrendezése, színpadának mérete, formája és elhelyezkedése tulajdonképpen alkalmatlanná kellett volna hogy tegye kísérleti előadások létrehozására, s ennek ellenére mégis létrejöttek ilyenek. Gondoljunk csak a *Karnyónéra* vagy *A Pokol nyolcadik körére*. De a Szegedi Egyetem, akkoriban JATE, Auditorium Maximuma sem kifejezetten flexibilis, kísérleti tér, ennek ellenére itt valósult meg az *Örök Elektra* vagy a *Petőfi-rock*...

Visszatérve a helyszínre: ezekre a helyekre és alkalmakra eljönnek szociológusok, politológusok, irodalomtörténészek, filmesek, bölcsesek, egyetemisták, azaz egy széles értelmiségi réteg, akik viszonylag szabadon beszélnek itt, miközben ennek a hivatalos kultúrában nincs helye és helyszíne. A Szegedi Egyetemi Színpad sem csupán előadásokat hozott létre, a tevékenysége ennél sokkal szélesebb volt. S ami még jellemző, hogy ezek a zónák nemcsak Budapesten, hanem országszerte létrejönnek, mint például a miskolci Manézs, a zalaegerszegi Reflex, a tatabányai Bányász Színpad, vagy éppen a debreceni Főnix.

Az amatőr jelzõt egyébként nem a közeg tagjai választják, hanem a hivatásos színház képviselői aggatják rájuk. Az 1973-ban a Színházművészeti Szövetség ülésén, aztán majd az *Újírás* című folyóirat lapjain Kazimir Károly, a hivatalosság egyik főszereplője fölháborodott azon, hogy vannak ezek az amatőrök, akik valami mást akarnak csinálni, s még önállóan is, mint amit a hivatásosok, amit a kőszínházak (Kazimir Károly: *Színházi gondok*, *Újírás* 1973[6]: 117-121). A két közeg viszonyának a megoldására pedig azt javasolta, hogy a legtehetségesebbek jelentkezzenek a Főiskolára, s ha valóban jók, felveszik őket.

Részéről ez megint egyfajta hatalmi helyzet megképezése volt, hiszen így az amatőrök csak a hivatásos színház előszobájaként, óvodájaként tételizáltak, nem pedig független és autonóm színházcsinálókként. Kazimir tehát fenyegetésként érzekelte, hogy félautonóm terekben megjelennek olyan hangok és módszerek, amelyek a hivatalos helyeken nem, vagy csak a kettős beszéden keresztül. S nemcsak ő gondolta ezt így: a kérdésben a szakma egységesnek tűnt, lásd például Giricz Mátyás 70-es évekbeli nyilatkozatait a Szegedi Egyetemi Színpaddal kap-

csolatban. Ennek a félelemnek a folyamatossága megvan a századfordulótól szinte a mai napig: az avantgárd vagy neoavantgárd kísérletek elutasítása nem feltétlenül a hivatalos politika vagy hivatalos ideológia felől jön, persze azért onnan is, hanem a szakma felől. Ami, valljuk be, felettébb furcsa.

FL: A tánc szempontjából csodálatos periódus a hatvanas-hetvenes évek, mert különös helyzet állt elő: a támogatott és hivatalos táncélet mellett, amit a két balettegyüttes, illetve a négy hivatásos néptáncgyüttes jelent, létezett egy hatalmas amatőr néptáncmozgalom. Ahogy mondtam, modern tánc rég nincs, de ekkortájt jelentkezik egy olyan néptáncos generáció, akiket a Nyugat-Európából a nagy országos néptáncfesztiválokra érkezők elkezdnek „magyar iskolaként” aposztrofálni. Itt ugyanis valami olyasmi történt, ami Nyugat-Európában a balettben zajlott ugyanekkor.

A művészet alakulását hullámszerűen képzelem el: vannak progresszív korszakok, aztán stagnálások, mélypontok, és utána megint elindul valami. A balett a hatvanas években padlón van, senkit nem érdekel igazán Nyugat-Európában, mert addigra lett visszavonhatatlanul vége a Gyagilev-féle néhai modernizmusnak. Mindenki ki volt éhezve valamiféle változásra, megújulásra, és ekkor zúdul át Nyugat-Európába az amerikai modern tánc, ami megtermékenyíti az európai baletteletet, hiszen más nem nagyon volt, mert a modern tánc európai központja korábban német nyelvterületre korlátozódott, és a náciizmus kultúrpolitikája – éppen a tánc szoros kötődése miatt a testkultúra mozgalmakhoz – erőteljesen támogatta, szemben minden más modern művészettel. Ezért aztán az európai modern tánc szinte eltűnt a színpadokról. Az amerikai modern tánc hatására viszont a hatvanas évektől megindult a korábbi esztétikai ellentétek feloldódása. Ettől kezdve a balett és a modern tánc szinte egymásba csúszik, hogy a balettből eleven színházi forma, ún. táncszínház lehessen, azaz korszerű színházi táncnyelv születik.

Nálunk eközben mi történik? Nincs se amerikai, se európai modern tánc, viszont van egy gazdag amatőr néptánc-kultúra, és 1964-től, tehát korábban, mint Kazincbarcika (az ifj. Horváth István Amatőr Színjátszó Fesztivál 1972-ben indult el – a szerk. megj.), beindulnak az országos fesztiválok. A szolnoki és zalaegerszegi találkozók, koreográfusi versenyek hangulata olyan, mint egy iskola nélküli továbbképzés. Nagy szakmai viták vannak, és mindenki, akiben mozog valami kreativitás, meg akarja itt mutatni magát. És senki nem a profik által képviselt néptáncfeldolgozási modelleket utánozza.

A táncban hiányzik az, ami a színházban erős tradíció, hogy ti. rendezőileg másképp interpretálnak egy klasszikus művet. A táncművészetben – kivéve a nagy operaházi műsorrendeket – csak eredeti művekkel jelentkezik minden

együttes. És az amatőr néptáncfesztiválokra megjelenő új művek egymással versenyeznek, az alkotók esztétikai nézeteiket ütköztetik egymással és persze a zsűrivel is, vitatkoznak, és az a generáció nyeri sorra ezeket a fesztiválokat, amelyek azt állítják a műveivel is, hogy a néptánc is lehet színházi nyelv, vagy legalább azzá kellene tenni.

Mit értenek színházi nyelv alatt? Azt, hogy a mával kellene foglalkozni, és ehhez át lehet lépni a folklór kereteit, a hagyomány szabadon formálható a jelenhez. A néptánc korábban kizárólag állami reprezentatív funkcióban jelent meg, de őket ez érdekelte a legkevésbé. Jellemző az is, hogy a koreográfusok hivatkozási alapja, ha mintákról, művészi ideálokról van szó, nem a korabeli színház, hanem a korabeli filmművészet: azt mondják, hogy legyünk olyanok, mint például Jancsó Miklós. A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején járunk, és a koreográfusok is azt vallják, hogy a művészetnek bele kell szólni a világ dolgába, ezért ők is etikai problémákkal, a jelennel kívánnak foglalkozni abból a nyelvből, a néptáncból kiindulva, amit ismernek. És mindenki kísérletezik.

Miért lehetett éppen itt, ebben a valójában támogatott amatőr közegben kísérletezni? Egyrészt egy táncműsornál csak a műcímekeket kellett leadni, és ha nincs odaírva, hogy Ionesco vagy Beckett, akkor nincs baj, vagyis a cenzúra nem akadályozott semmit. Amatőrként nagyon szabadon lehetett működni: melyik pártfunkcionárius ismerte fel vajon, hogy egy *Requiem a forradalomért* 1848-ról vagy 1956-ról „szól”-e?

A szabadság, vagy inkább megtűrtség másik oka, hogy - a színházzal ellentétben - a táncnak semmilyen társadalmi hatása nem volt. A fesztiválok nem a nagyközönség előtt zajlottak, egymást nézték az alkotók és a táncosok, szerették vagy gyűlöltek egymás irányzatát, összevesztek a szakmai értékeléseken, de a műveiknek az égvilágon semmilyen társadalmi hatása nem volt, merthogy totálisan el voltak zárva a nagyközönségtől és a profi világtól, a mainstreamtől is.

Hadd mondjak egy példát. Még él ebből a generációból Novák Ferenc, azaz Novák tata. Őt fiatalon, a hatvanas évek közepén beszipantja az akkori Honvéd Együttes, így ő az egyetlen, aki átkerül a profi közegbe. Viszont egyetlen olyan táncdrámát nem tudott színpadra állítani e keretek között, mint amit az amatőr együttesével megcsinált. Jelen voltam olyan főpróbán is – jóval később! –, ahol egy ezredes betiltotta az egyik darabját, mert ő úgy értette – külön kérdés, hogy mit értünk abból, ami a táncszínpadon zajlik –, hogy itt valami politikai felforgató dolog történik. Egy amatőr fesztiválon ilyesmi nem történhetett meg, mert esztétikai kritériumok működtek, legfeljebb utólag azt mondták neki, hogy ezt nem, vagy nem így kellett volna. Röviden: hiába került ő profi közegbe, igazából egyetlen újítása sem tudott ott működni.

Még egy példa ugyanerre, jóval későbből: Novák *Passiója*, amelyet még az amatőr Bihari együttesnek komponált, azt hangsúlyozta, hogy az Idegent bizony gyűlöli és kirekeszti, végül feláldozza a zárt közösség. A Magyar Televízió által rögzített, ezáltal a széles befogadói közeghez eljutó változatban az Idegen, miután Krisztus szerepét kapta a passiójátékban, szépen visszakapja kopott holmiját, és elballag a lankákon.

Novákon kívül más sokáig nem került át hivatásos együttesbe. Egy valakiről szeretnék mégis kicsit bővebben beszélni, mert Szigeti Károly sorsa és története paradigmatis. 1966-ban egy amatőr néptáncegyüttessel megrendezi a *Don Cristoba*lt, rá két évre pedig a *Vérnászt*. Utóbbihoz Szokolay Sándor ír zenét, Csengery Adrienn énekel és Berek Kati, Iglódi István játszik benne, és a táncosok is énekelnek, szöveget mondanak. Mit szól mindehhez a sajtó? Közlik, hogy ez musical, hiszen táncolnak, énekelnek, beszélnek is benne...

Később Szigeti színházaknál mozgásrendezőként dolgozik, aztán egyszer csak előáll egy önálló rendezéssel, a *Gyásszal*, ami a 25. Színház nyitó darabja lesz. A korabeli sajtó legnagyobb kérdése pedig az, hogy akkor most ő koreográfus vagy rendező? A koreográfusról azt tartják, hogy az egy másik alfaj, aki nem színházat csinál, hanem táncot. Vagyis Szigeti az, aki megpróbálja elsőként áttörni színház és tánc, amatőr és hivatásos merev határait, azzal a háttérrel, hogy neki nincs főiskolai végzettsége, ami majd súlyos következményekkel jár a népszínház korszakában.

A vezető, kísérletező koreográfusok ekkor Szigeti és Novák mellett Györgyfalvy Katalin, Tímár Sándor, aki éppen nem színházat akar csinálni (hiszen ő lesz a néptánc visszatársadalmasításának, a tánc háznak az apostola) és Kricskovics Antal, aki a magyarországi nemzetiségi együttes koreográfusa volt. Ő például – ahogy Nyugat-Európában a balett – Graham-technikával kezdte keverni a balkáni lánctáncokat. Ez így elmondva maga az örület, mert lehetetlennek tűnik, de az ő táncdrámáiban működött. Látható, hogy a legvadabb kísérletek zajlanak, mert nincs kontroll és norma, igaz, társadalmi visszajelzés sem.

Az amatőr közegben avantgárdoknak hívták a magyar iskola reprezentánsait, holott nem voltak azok. Györgyfalvy például, akit leginkább annak tartanak ekkoriban, épp a klasszikus zenei formák néptáncos adaptálásával kísérletezett, s ez végül oda vezetett, hogy kortárs szerzők írtak neki zenei kompozíciókat. Ennek az ígéretes generációnak jobbra szomorú és fájdalmas a története: végül mindenki egy-egy hivatásos együttes élére került, de túl későn, ráadásul felzabálta őket a hivatásos működés, az előadásgyár: a teljesítendő előadásszám, a munkaterv, a kötelező elvárások (szórakoztatás) és az idegenforgalmi penzum.

Egy példa: Kricskovics a Budapest Táncegyüttes vezetője lett, ahol évi 80-100 előadást kellett teljesíteni, vagyis a táncosok jóllakott külföldiek előtt cigányze-

nére ropták a néptáncot. Évente mindössze kettő olyan előadásuk volt, amelyen bemutathatták Kricskovics saját művészi munkáját. Novák is csak a nyolcvanas évektől lett sikeres a Honvédnél, amikor egy hollandiai kitérő után visszatérve már nem a fenntartó honvédség, hanem Novák szabhatta meg a társulat művészi profilját. A táncszínház műfaja is éppen ekkoriban virágzott - emlékezzünk csak a Győri Balett felfutására -, ami szerencsésen találkozott Novák korábbi néptáncszínházi törekvéseivel. Györgyfalvay és az 1978-ban kimondottan a kísérletezésre alapított Népszínház Táncegyüttes vesszőfutása külön történet, és nem független a 25. Színház - Népszínház viharos történetétől.

NI: 1969-re kellene visszaugrani, ami azért érdekes évszám, mert ekkor szétesik az Universitas Együttes. Az is érdekes, hogy szétesett, de még érdekesebb, hogy osztódással szaporodott. Akik onnan elmentek, új együttest hoztak létre. Fodor Tamás megalapítja akkor még az Orfeót, a későbbi Stúdió K elődjét, Halász Péter létrehozza a Kassák Ház Stúdiót. Létrejön a 25. Színház, és bár nem egyenes vonalon származik az Egyetemi Színpadtól, de innen kerülnek oda sokan. A 25. Színház államilag támogatott kísérleti színház volt, sok izgalmas megmozdulással. Sok minden jellemzi őket abból, ami a többi alternatív együttest, az óriási különbség, hogy ők teljes biztonságban dolgoztak: azt csináltak, amit akartak. Jancsó Miklós, Hernádi Gyula dolgozik ott, kikezdzhetetlen a háttér, ami viszont a többi csapatra nem igaz.

Az Orfeo a képzőművészeti egyetemen létrejött konglomerátum, bábegyüttes, zenekar, de fotóval és képzőművészettel is foglalkoztak. Emlékszem az első találkozásomra velük: akkor a Csepel újságnál dolgoztam, és Bálványos Huba nevű képzőművész, aki amellet, hogy tanársegéd volt a Képzőművészeti Egyetemen, az Orfeo egyik szellemi atyja, meghívott hozzájuk. Gondoljatok bele: egy Csepel újságnál dolgozó párton kívüli pártmunkás kap meghívást egy ellenzéki gyűlésre – csak kapkodtam a fejemet, hogy mi mindenről volt ott szó. Eközben Malgot István a bábbal foglalkozik, ami alaposan kikezdi a korszak politikáját, de főleg az ideológiáját.

Ezzel párhuzamosan születik az Orfeo Stúdió, Fodor Tamásék műhelye, ahol nyíltan politikai színház születik. Pontosítok: ha a bemutatóik nem is politikai jellegűek, de az, hogy minden egyes előadás után beszélgetés van az előadásról és minden egyébéről, az bizony már kőkeményen politika. A minderről beszámoló III/III-as dossziék nem is annyira az előadásokról szólnak, hanem a beszélgetésekről: a megfigyelt értelmiségből kik vannak ott, miről beszélnek, ki mit mond.

Halász Péter is alapító, ő hozza mindazt, amit Ruszt Józseftől tanult, de teljesen másfajta színházban gondolkodott, lévén őt nem érdekli a politika. Őt a létezés érdekli. Azt mondja, hogy másképpen kell létezni, a szabadság a létezésben van.

A szabadság fokát kell megélni. Ezáltal pedig sokkal inkább megy a performansz, a happeningek felé. Wrocławban kiveri a biztosítékot, amikor engedély nélkül, magánútlevéllel mennek ki egy olyan helyre, ahova csak szolgálati útlevéllel lehetett volna elutazni. Halász felesége éppen akkor szült, még szoptatott, a csecsemő benne van a happeningben, az egyik gyerek kis vért csöppent az éppen lefejt tejbe. Halászek tehát ebbe az irányba mozdulnak.

Ami a cenzúrát illeti: mint a táncban, beadnak három verset engedélyeztetni, azt mondják, hogy erről fog szólni az előadás, és ebben nincs semmi felforgató. Csakhogy az előadásban tiporják a vörös zászlót, ami tulajdonképpen nem is vörös zászló, de mégiscsak rajta volt az asztalon, tehát akkor pulpitusnak értendő, és így tovább – ez persze, hogy azonnal kiveri a biztosítékot, és betiltják az előadást. És ekkor ők bemennek a Dohány utca 20-ba, Halász Péter nagymamájának a lakásába, és ott csinálnak színházat addig, amíg ezt is meg nem elégteli a hatalom, és azt mondja, hogy sokkal jobb lesz nektek távol, és az öt ember megkapja a kivándorló útlevelet. Ez volt talán a legdurvább lefejezés a mozgalmakon belül.

IZ: Nagyon fontos, hogy az úgynevezett amatőr társulatok kijutnak nemzetközi fesztiválokra, látnak Grotowski-előadást, Bread and Puppet Theatre-t Wrocławban, Nancy-ban, Pármában, Zágrábban pedig másfajta, kortárs, a színházi játéknyelvekkel kísérletező produkciókat. A fesztiválokkal párhuzamosan Magyarországon, és ez már a '60-as évek vége, '70-es évek eleje, megjelennek a kelet- és nyugat-európai vendégjátékok. A kelet-európai vendégjátékok jó része azonban még szocialista, baráti cserealapon működik, de azért ott is ki lehet fogni jó előadásokat.

Nyugat-Európából viszont feltűnnek Peter Brook előadásai például. Ennek egyik következménye, hogy a Nemzetiben megjelennek a børszerkós előadások, mert látták, hogy Brook a *Lear királyt* így játszatta, hát akkor mi is. De amikor 1972 végén jön a *Szentivánéji álom*, komoly vita bontakozik ki róla az újságok hasábjain. Irányított és kontrollált vita, de mégis megjelenik, és arról szól, hogy milyen a mai magyar színház. Szomorú, hogy ahogy annak ott, úgy az azóta lezajlott magyarországi színházi vitáknak sincs konklúziója: valami hirtelen fölpezseg, hogy aztán eltűnjön mindenféle eredmény, vagy program nélkül.

A 25. Színházhoz csak annyit tennék hozzá, hogy őket a hivatásosok ugyanúgy elutasították, mint az úgynevezett amatőröket, ráadásul a kritika is ugyanazokat a jelzőket hozta, hogy ti. ez nem színház, ezek nem tudnak játszani, ezek nem színészek, ez nem rendező, csak dilettánsok stb.

FL: Csak egy megjegyzés: utána lehet nézni, hogy Haumann Péter, akinek hihetetlen sikere volt a *Szókratész védőbeszédével*, egy interjúban mit mond a saját

kollégáiról: amatőröknek nevezi őket, akik képzetlenek, csoportba rendeződve ugrálnak.... (A mozgásokat az említett Szigeti vagy Györgyfalvy vagy Kricskovics tervezte a 25. Színház előadásaihoz.) Ő hamar el is szerződött a színháztól.

IZ: Ami Halász Pétert illeti: valóban, ahogy István is tette, azt a kifejezést szoktuk használni, hogy Halászné vagy Halászné köre. Koós Anna könyvében azonban erősen és teljesen jogosan kritizálja azt a fajta olvasatot, hogy ez kizárólag Halász színháza lett volna (*Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Bp., Akadémiai Kiadó, 2009). Az a színház attól volt olyan komplex, hogy hat-hét meghatározó embere volt, vagyis egy kollektíváról beszélünk, melynek tagjai az előadások létrehozásában is döntő szerepet játszott. Érdemes megnézni, hogy miután szétválnak 1984-ben az Egyesült Államokban, miket hoz létre Bálint István vagy Halász önállóan: azok már meg sem közelítik akár a Lakásszínház bemutatóit, akár a Squat Theatre előadásait.

Azt, aki az 1972 és 1975 között működött Lakásszínház előadásairól akar beszámolókat olvasni, elsősorban nem a kritikákhoz irányítanám, hanem az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárába, ahol a *Horgászok* című háromkötetes dossziében nagyon részletes leírások vannak, nemcsak az előadások utáni beszélgetésekről, hanem az előadásokról és minden egyébéről is. Persze ezek, mint minden más dokumentum, fenntartásokkal kezelendők...

Ebből is látszik, hogy folyamatosan működik az autonóm vagy félautonóm tevékenység megfigyelése és kontroll alatt tartása. Kicsit mintha direkt azért engedélyezte volna az egész a hatalom, mert ott megtalálhatók voltak azok az emberek, akikre figyelni kellett, és meg is figyelték őket. Vannak jelentések Pécsy Zoltán, alias Algol László, alias Hábermann M. Gusztávtól, Luzsnyászktyól (Molnár Gál Péter), de Bódy Gábor is érintett a történetben, aki Pesti fedőnéven írt a Lakásszínházról, annak ellenére, hogy ő maga nem látta ezeket az előadásokat. Látszik, hogy bonyolult masszában működtek az amatőrnek titulált társulatok és alkotók és természetesen azok is, akiket a hatalom jelentésre kényszerített – így vagy úgy.

### **Harmadik rész**

IZ: Elérkeztünk a nyolcvanas évek környékére. Mi történik ekkor a színházban, illetve a táncban?

NI: Beindul a Szkéné, ami döntő fontosságú, nagy jelentőségű esemény. Az Egyetemi Színpadnak vége, az egy olyan színházi tér volt, ahol van egy színpad

és vele szemben a nézőtér. A Szkéné meg térszínpad, egy stúdiószínpad, és minden olyan dolog, ami akkor érdekes, ilyen térre születik, ami szemben áll a hagyományos kukucskaszínházi térrel. Az Egyetemi Színpad betöltötte a szerepét, hogy ti. egy találkozóhely, egy összművészeti helyszín volt: nem egyszerűen befogadó színház, hanem agóra.

Ez már Lívia területe lesz, mégis elképesztően fontosnak tartom, hogy Regős Pál és Regős János, apa és fia szóba állnak egymással. Az előzménye ennek az, hogy Regős János, amikor igazgató lett a Szkénében 1979-ben, kipenderíti az apját, mondván, hogy az általa művelt pantomim ósdi és avított, aztán mégis szóba állnak egymással, és létrehozzák a Szkénében az I. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozót. Itt már nem egyszerűen tánccról vagy mozgásról van szó, hanem mozgásszínházról. Olyan fajta színházról, amelybe belefér Eugenio Barba, aki egy ideig minden alkalommal itt van egy előadással vagy akár a teljes repertoárral. Képzeldétek csak el, jön egy színház, játszik egyszemélyes előadást, többszemélyes előadást, minden színész bemutatja a maga workshopját, és nem csupán Barbáék, hanem mások is.

Olyan pezsgés indul meg itt a nyolcvanas évek elejétől, közepétől, ami teljesen átrendezi az erővonalakat. Olyannyira, hogy a színház prózai része kezd háttérbe szorulni, hogy utat engedjen a nem hagyományos kifejezési eszközöknek. Ott az Arvisura, Somogyi István társulata, a Szkéné vezető társulata. Nagyon sok izgalmas dolog történt velük, de a legizgalmasabb számomra az, hogy bár Somogyi egy megszállott, egy sámán, kezdetben minden előadását tanulmánynak nevezi. A csoport neve is hosszú ideig Tanulmány Színház volt, egy-egy előadásnál ugyanis témák, problémák izgatták. Például az, hogy mit lehet kezdeni a lélektani realizmussal, vagy hogy mit csinálunk akkor, ha maszk van rajtunk, és így tovább. A kifejezetten prózai színházról szépen eltávolodik, többek között ennek hatására is emeli be a táncot. Például Pintér Béla jóvoltából, aki ott színész, csak éppen mozgásos, nem lefúrt lábú színész, és az ő dinamizmusa beépült az egészbe. Somogyi megcsinálja a *Magyar Elektrát* háromszor: egyszer prózában, másodszor maszkos játékként, harmadszor táncszínház formájában.

Még egy együttest mondanék, Jeles Andrást és a Monteverdi Birkózókört. Három előadásról tudunk, amit az együttesével csinált, de ez a három teljesen szétverte az akkori színházi hagyományos kereteket. Megszüntette a szép, artikulált beszéd kifejezését, a beszédnek zenei funkciót adott, ami a hivatásos színházban jelentősen eltért a megszokottól.

Ez sem előzmény nélküli: Jeles első hivatásos közegebeli előadása *A szabadság első napja*, egy lengyel darab volt Kaposváron. A darab szerint háborús támadás után vagyunk, az ablakok kimentek a légnyomástól, az egész színpadot üvegdarabok borították. Ha valaki lépett, az csikorgott-nyikorgott, mint amikor a villát



a tényéron húzkodjuk. Képzeljük el, ahogy a kaposvári bérletes közönség három órán keresztül ezt hallgatja minden lépésnél: már ott szétrobbantotta a színház hagyományos kereteit.

A *mosoly birodalma* című előadása, ami Mrožek *Rendőrsége* első pár jelenetéből és Melis László zenéjéből született barokk operaparafrázis, rokokó jelmezekkel, az már mindennek a teteje volt. Ennek az előadásnak én voltam a szupervizora, mert a Fővárosi Tanács nem engedélyezte, csak úgy, ha a *Színház* című folyóirat képviselője írásos igazolást ad arról, hogy lehet játszani. És miután én ezzel a területtel foglalkoztam, megkaptam a nemes feladatot, megírhattam a jelentést, és így játszhatták.

FL: A táncban a nyolcvanas éveknek két kulcsszava volt, a táncszínház és a mozgásszínház. Utaltam már a táncfogalom változására: a terminus átalakulása jól mutatja, mennyire bizonytalanra vált a tánc mibenléte. Az 1979-ben induló Győri Balettben Markó Iván a Maurice Béjart-féle táncszínház nyomdokain járt: koreográfiáit nagyon erős vizualitás, erős érzéki effektusok, időnként patetikus hangvétel jellemzi. Zárójelben jegyzem meg, hogy nem csak a tánc, de az egész magyar színházművészet rengeteget köszönhet Gombár Judit díszlet- és jelmezterveinek és a világításnak – amit vizualításban a Győri Balett hozott, az reveláció volt.

Ahogy ma mindenki a kortárs tánchoz sorolja önmagát, akkor mindenki táncszínházat csinált, aki trendi akart lenni, mert a tánccal vagy a mozgással mint kifejező eszközzel a korszerű színházhoz akart közelíteni. Az István által említett mozgásszínházi fesztivál a Szkénében pantomim találkozóknak indult, csakhogy kiderült, hogy a pantomim idejétmúlt kifejezési formává vált, már egyáltalán nem működik. Ezután indultak a mozgásszínházi találkozók, ahol test-, nem pedig szöveggközpontú előadások születtek, és hirtelen számos kérdést fel kellett tenni. Ha a test mozog, az micsoda: tánc vagy nem tánc? Mi a színház, mit csinál a színész, mit a táncos, a rendező, a koreográfus? Ami a színpadon megjelent, az éppenséggel színház volt, de se a hagyományos színháznak nem felelt meg, se a hagyományos táncnak. Amikor az első független táncelőadás megszületik, 1982-ben Angelus Ivántól a *Tükrök*, akkor a sajtó amatőr mozgásszínházi előadásként ír róla, mivel nem voltak szavak az új jelenségre.

Ez radikálisan újító korszak volt, és épp olyan izgalmas, mint a magyar iskola korszaka. És megint ugyanaz történt, mint korábban Nyugat-Európában és Amerikában is, ti. újból felteszik a kérdést: mi a tánc? Addig bizonyos kódok szerint stilizált mozgásokat értettek rajta, amit el lehetett és kellett sajátítani, megismerni a nyelvet, aminek volt egy szókészlete, szabályrendszere, amin aztán meg lehetett szólalni.

Az újítók nem a meglévőkkel operáltak – ezt ma kutatás alapú alkotásnak nevezik –, hanem a műhelyekben mindenki kísérletezett a mozgással, kicsit úgy, mint a húszas-harmincas évek moderntánc-iskolái, amikor mindenki a saját szisztémáját alakította ki. Az újító alkotók, akik amatőrből függetlenek lettek – hiszen ők az örökösei a néhai avantgárdnak – nem veszik adottnak és tudottnak, mi a tánc, hanem a mozgás kiaknázatlan lehetőségeinek felfedezéséhez fordulnak. Hadd hozzak egy példát: Árvai Györgyöt és a Természetes Vészek Kollektívát. Bozsik Yvette e korai darabokban leginkább mozdulatlan volt, vagy ha mozdult, az aligha volt hagyományosan táncnak nevezhető, mert a kifejezés, az új nyelv megtalálása érdekében szinte minden táncos tudását maga mögött kellett hagynia. Ugyanakkor ez a mozdulatlanság, illetve a minimálisra redukált mozgás olyan, mint a zenében a csend – ami a zene része, és akár a központba is kerülhet.

Hadd hozzak még egy, személyes példát a tánc újraértelmezésére. Nem volt könnyű akkor Nyugatra utazni, de azért a hírek eljutottak hozzánk: mielőtt látott volna bármit az ember Pina Bauschtól, már hallott, olvasott róla. Én életemben először Bausch-kompozícióval egy paródiában találkoztam. A Magyar Állami Operaház turnén volt Nyugat-Németországban, ahol láttak valamit Bauschtól. Hazajöttek, és a Corvin téri Táncfórumon az Operaház csinált egy Pina Bausch-paródiát. Miért? Mert ők úgy értelmezték a látottakat, hogy az nem tánc. Az, hogy körbefut valaki, és addig ismételgeti, hogy fáradt vagyok, míg kis híján összerogy, az egy operai balettos szempontjából nevetséges, és nem is lehet tánc, hiszen ő „tudja”, hogy ha nem a tökéletes és uralt, fáradhatatlan testet látjuk, ráadásul valaki meg is mutatja a fáradtságot, a fizikai gyötrelmet, akkor az nem felel meg a táncról elfogadott képnek.

A tánc újradefiniálásához tartozik egy fontos új kérdés is: a tánc és a színház külön művészet-e vagy együtt létezik? Barba vagy Bausch előadásai a színházhoz vagy a tánchoz sorolandók? Ez persze már régóta nyilván nem kérdés, de hát ki hallott akkoriban nálunk a posztdramatikus színházról?

A tánc szempontjából nagyon fontos még két új, ekkoriban születő jelenség. Egyrészt egy kompozíciós és pedagógiai módszer: amióta 1948-ban betiltották Magyarországon a mozgásművészetet, azóta az improvizáció eltűnt a táncból. (A néptáncban használatos improvizációt szemben a kortárs tánc szabad improvizációs módszerével kötöttnek nevezhetnénk.) A nyolcvanas évek független vagy alternatív alkotóinál a hangsúly a műhelymunkán van, saját ötletek, gondolatok elmélyítése, kipróbálása és a kifejezési eszközök kutatása zajlik. Az új alkotói és pedagógiai módszer tehát az improvizáció lesz, nem a kész sémák variálgatása, hanem minden ötlet egyedi kipróbálása, beleértve a tévutakat is, mert hiszen másképp nem lehet haladni.

A másik szintén új jelenség a hierarchia felbomlása. És ez megint nemcsak nálunk, hanem körülbelül a nyolcvanas évek végétől mindenütt benne van a táncról való gondolkodásban. Ha valaha hallottatok balett-táncost nyilatkozni, a legtöbbet az alázat szót ismételgeti: a táncos maga az alázat, aki odaadja magát az alkotónak, a testét, a lelkét, meg se szólal, végrehajt, ésatöbbi. A kortárs társulatoknál sem arról van szó, hogy nincs művészi alázat, hanem arról, létezhet-e továbbra is a pozícióbeli különbség alkotó meg előadó között. Az előadó csak végrehajtó, vagy pedig egyenrangú, kreatív résztvevője az alkotói folyamatnak?

Korábban azt tekintették profi koreográfusnak, aki bejött a terembe és betanította, amit előzőleg kigondolt. Szó nem volt arról, hogy próbálkozik, kísérletezik – ezt amatőrsgként ítélték el. Eck Imrét azért nem vették komolyan az Operaházban, amikor felkérték egy új darab elkészítésére, mert az operaházi táncosok nem ehhez voltak szokva. Eck ugyanis már 1960-tól úgy alkotott a Pécsi Balett-nél, hogy a táncosok kreálták meg a szerepüket bizonyos kereteken belül. Ez nem profi - mondta a profi operaházi táncos: ő azért van ott, hogy megmondják neki, mit csináljon. Ma elképzelhetetlen egy olyan kortárs együttes, ahol azt várja a táncos, hogy valaki bejöjjön, mondja és mutassa meg neki pontosan, hogy mi a koreográfia, ő pedig majd végrehajtja. A színházban is lezajlik ez: ma már sokan közösen írnak darabot, ami húsz-huszonöt évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna.

A táncban a művek persze nagyon sokfélék, mert a nyolcvanas évektől sokféle szakmai háttérből érkeztek az alkotók. Legkevésbé a táncból, kivéve Bozsik Yvette-et, de volt köztük képzőművész, színész, mérnök, jogász, orvos, de volt, aki a pantomimen keresztül, mások a néptánc felől érkeztek. Akárhogy is, szabadok voltak mindattól, ami a szakmai képzés során beleég az emberbe, így ez a hátrány előnyükre vált.

A művekben az egyik legelementárisabb újdonság egy újfajta dramaturgiai gondolkodás megjelenése volt. A táncnak évszázadok óta két nagy területe van. Az egyik a történetmesélés, a másik a reflektálás a zenei formákra, és mindkettőnél lényeges követelmény volt a belső koherencia. A nyolcvanas évektől azonban megjelennek a mozaikos szerkezetek, egyre gyakoribb a mellérendelés és a sokszólamúság, eltűnik a linearitás, nincs elmesélhetőség, ami korábban legalábbis a magyar táncéletben a legerősebb hagyomány volt.

Ha megnézel egy nyolcvanas éveknél korábbi kritikát, az eklektika a legsúlyosabb szitokszó. A nyolcvanas években viszont vadul elkezdenek mindent keverni, minden korábbi műfaji, táncnyelvi határt semmibe venni, és a nézőktől sem azt várják, hogy azonosítson szereplőket és helyzeteket. A tánc befogadása kapcsán mindig az a gond, hogy a nézőben ott a görcs, hogy nem érti, amit lát: erről a művészetről egyáltalán nincs szó a közoktatásban, így kinek lenne jártas-

sága a kódrendszerek megfejtésében? Amíg egy táncelőadás történetet mesél el, nincs nagy gond, elég ha azonosítani tudjuk a karaktereket és a szituációkat, tehát értjük... A nyolcvanas évektől azonban a nézőtől nem felismerést, hanem sokkal inkább asszociációkat vár el a tánc; azt, hogy menjen együtt a darabbal, vigye bele a saját életét, ne kívülről szemlélje, és saját maga teremtsen meg a részek és jelek közötti összefüggéseket.

Még két fontos újdonság: egyrészt az állandó együttesi ideál mellé felzárkózik a projektekben működés, ami jóval nagyobb szabadságot adhat a résztvevőknek. Másrészt a táncban megjelennek a helyspecifikus előadások. Az alkotók kilépnek a színházi térből, el a bársonyfüggönytől és a páholyoktól, a színház rituális, szent tereitől. A tánc kiköltözik az utcára, a múzeumba, hajóra, a köznapi élet valós tereibe, vagy például Hód Adrienn egy vegyi technikum laborjába komponálja meg a *Luxot*, vagy Diószegi László a lerobbant kelenföldi pályaudvaron játszatja el a *Brassói pályaudvar* című néptáncalkotását, míg a függetlenek a Ferencciek terén, a buszmegállóban (és csúcsforgalomban) az utcán ünneplik táncsal a Trafó évadnyitóját.

IZ: A Szkéné az egyik legfontosabb autonóm vagy félautonóm zóna, ahogy az itt megszervezett Mozgásszínházi Találkozó is nagyon fontos. Ha jól emlékszem, nemcsak táncelőadások szerepeltek, hanem képzőművészet-orientált színházi produkciók, és a színházat és a táncot vegyítő, azok alapelemeit megkérdőjelező produkciók az egyetem teljes területén, a tornateremtől az auláig. Igazi összművészeti fesztivál volt innovatív, progresszív és kísérleti színházi előadásokkal, táncsal, képzőművészettel, zenével, olyan előadásokkal, amiket máshol nem lehetett látni – és mindez egy műszaki egyetem kontextusában.

Sok együttest nehéz be kategorizálni, gondoljunk a Természetes Vészekre, vagy az Artusra, aminek az eredeti neve Artus Tánc- és Ugrószínház volt. Ami ebben a közegben szintén izgalmas, az a képzőművészet beemelése: a díszlet már nem háttér, hanem önálló elem, de egyébként a zene is. A színpad az összművészet tere lett, ahol ezek az elemek egyenrangúak és egymással ütköztethetők, mindez pedig fölülírta azt a kisrealista színházi nyelvet, ami a hivatásos színházi közegben megtalálható volt, van, és úgy tűnik, lesz is. Említette Livia a különleges tereket: a mozgásszínházi találkozó a teret is kinyitotta. Ki lehet menni a színházépületből mint olyanból.

A Tanulmány Színháznál is volt egyébként próbálkozás a hivatásos és az úgynevezett kísérleti irány vegyítésére. A Vígszínházban megvalósult, a Szegedi Egyetemi Színpad egykori tagja, az addigra rendező szakon főiskolát végzett Ács János által rendezett *Oidipuszban* (1994). A szöveges szereplők voltak a vígszínházi színészek, a kar meg ott tolonghatott az Arvisura tagjaiból. Korábban volt

ugyan egy-két eset, például Szegeden az *Örök Elektra* (1971), de ekkor ismét megkíséreltek közösen előadásokat bemutatni, és arra kellett rájönni, hogy a struktúra maga nem engedi a munkamódszerek közötti átjárást.

Értem ezen azt, hogy Somogyi például többször elővette ugyanazt a szöveget, ugyanakkor egy előadásra egy-másfél év felkészülési idő volt. Ezalatt nem csak és kizárólag azzal foglalkoztak, hogy megvan-e a szövegkönyv, és azt, hogy próbáljuk be négy-hat hét alatt, hanem nála a próbák elsősorban tréningeket jelentettek. Nem konkrét előadásra tréningeztek, hanem ez különböző technikák elsajátítását jelentette a vokálistól kezdve a testi képzésig. Ez azonban nem egyetlen előadás létrehozása érdekében történt, hanem a színészi kifejezési eszközök lehetséges kiterjesztésének az érdekében. S ha meglett a központi gondolat, abból születhetett később előadás, amelybe természetesen beépítették a tréningek eredményeit, de nem előadások kitermelése volt az elsődleges cél.

NI: Ennek is van azért előzménye: ugyanezt csinálja Paál István, amikor megismeri Grotowskit. És amikor itt, Szegeden zűrös lett a helyzete, az Universitas Együttesben majdnem két évig semmi mást nem csinál, csak tréningezik.

IZ: Ráadásul éppen itt, Szegeden fordították le először Grotowskitól *A szegény színház felé* című munka egyes fejezeteit, Kohler Katalinnak köszönhetően, főleg azokat a részeket, amelyek a színészképzéssel foglalkoztak, ami szamizdatban terjedt, mielőtt hivatalosan megjelenhetett volna. Tehát az ún. amatőr színház már a 60-as évektől nemzetközi közegben szituálta magát. Majd a 80-as évek második felétől jelent meg a közeg számára valamilyen anyagi támogatás. A Soros Alapítvány színházi pályázatait, később pedig a minisztériumi működési támogatás, ami valamiféle háttérrel tudott adni az ekkoriban már alternatívoknak nevezett társulatoknak.

FL: Az intézményesülésről szeretnék röviden beszélni. A kilencvenes években, a támogatások megszokása idején volt egy hosszú periódus, amikor úgy tűnt, hogy ha nem is sikerül úgy intézményesülnie a függetleneknek, ahogy a hagyományos társulatoknak, de a fennmaradásnak és fejlődésnek van valamifajta támogatottsága – hogy ez milyen csúfosan végződik a támogatások radikális visszavágása idején, azt mostanában látjuk.

Szerintem összesen két sikeres intézményesülés zajlott le a táncban – miközben persze nem egy ekkoriban alakult társulat, mint az Artus, a Bozsik Yvette Társulat, a TranzDanz ma is működik –, de az összművészeti igénye szempontjából is. A Petőfi Csarnokra, illetve jogutódjára, a Trafóra gondolok: ez utóbbi

továbbra is az egyetlen befogadóhelye a nemzetközi és hazai kortárs művészetnek, ahol a kiállítástól a zenéig, a színháztól a táncig minden megtalálható.

A másik sikertörténet furcsább: a Budapest Kortárstánc Főiskola elődintézménye magánstúdióként 1983-ban alakult meg. Nem véletlen, hogy Kreatív Mozgás Stúdiónak nevezték, mert a táncfogalom foglalt volt. Most már persze nem társastáncot értettek alatta, hanem a balettet meg a néptáncot, azon kívül nem létezett „hivatalos” színházi táncforma. Ami ebben az Angelus Iván által alapított Stúdióban történt a harcművészetektől a release-technika, a jazztól a kontakt oktatásáig, az nem tánc a hagyományos táncszemléletben. Ez egy magánstúdió volt, ahová bárki, csupa amatőr járhatott, és ebből alakult ki aztán hosszú évek szívós munkája nyomán a professzionális kortárstánc képzés, ami be tudott épülni a magyar oktatási rendszerbe alap-, közép- és felsőfokon. Mondjuk éppen mostanra az erőteljes központosítás, a támogatás megvonása és a növekvő kontroll igénye miatt. A megszűnés felé közelít, mert magán főiskola, tehát szellemileg és pedagógiailag-szakmailag független maradt. Mai működésében a néhai túrt státusz köszön vissza.

Még egy megjegyzés: valami más miatt átfutottam a régi *Ellenfényeket*. Mellbevágó volt látni, hogy a kilencvenes évek kulcsfogalma a struktúraváltás volt. Ó, milyen naivak voltunk! Konferenciák, kötetek, megbeszélések sora foglalkozott ezzel: volt remény, hogy az állam által elismert, támogatott, stabilan működtetett színházak mellé az alternatívok legjobbjai is bekerülnek a struktúrába, hogy rugalmas és értékalapú lesz a rendszer, de végül nem történt semmi.

Egy valami történt, amit példaértékűnek tartok: Bozsik Yvette saját együttese 1993-ban indult, és Zsámbéki Gábor rezidens társulatnak odavette őket a Katona József Színházba. Ez Bozsik Yvette legjobb korszaka volt, a színháznak is fontos volt, de ez egyetlen más független táncegyüttessel sem történt meg azóta sem - miközben a színházi támogatások új rendszere arra ösztönzi a vidéki kőszínházakat (pl. Eger, Sopron, Kecskemét), hogy legyen táncegyüttesük, de valahogy alternatív-független műhelyt (a Forte Társulat székesfehérvári jelenléte mellett) sehol nem karoltak fel. Pedig talán ez lehetne egy független társulat egészséges létmódja.

IZ: Visszatérve a sikertörténetekhez, a színházban, hogy csak a legnyilvánvalóbb eseteket említsem, a Krétakör, a Szputnyik, a Pintér Béla Társulata, a Proton Színház – egyértelműen sikertörténetek. A Krétakör ráadásul az egyetlen olyan társulat, amelyiknek az akkori működési pályázatokról döntő kuratórium hathatós támogatásával sikerült a minisztériumból kisajtolnia egy három évre szóló támogatást. Sajnos ez felemásan valósult meg, mert az első év után Schilling Árpád bejelentette, hogy ő más utat választ, s feloszlatta a társulatát. Egyrészt értettem,

miért teszi. Másrészt viszont ez abból a szempontból nem volt túl szerencsés, mert nagyon sok embernek nagyon sok munkája volt abban, hogy egyáltalán megnyílt egy ilyen lehetőség. A terv az volt a minisztériumban, hogy először a Krétakör részesül ebből, a következő évben egy tánctársulat, Bozsik Yvette vagy az Artus vagy Frenák Pál, és aztán menne a dolog tovább, hiszen van ebben potenciál, csak akkor a minisztérium hirtelen behúzta a féket.

A 2010-es évektől azonban, amikor már függetleneknek hívják őket, szóval a független sikertörténetek egy részének vége szakad, megszűnik a Krétakör, Schilling külföldre költözik. Ekkor szűnik meg a Szputnyik, Bodó Viktor többet rendez külföldön, mint itthon. Mundruczó Kornél Proton Színháza még működik itthon, de ott nincs állandó társulat, hanem előadásokra szerződnek, és ők is többet játszanak külföldön, mint itthon. Pintér Béla viszont tartja magát, s népszerűbb, mint valaha. S bár a hivatalos propaganda azt harsogja, hogy minden rendben van ezen a területen (is), senki ne gondolja, hogy a függetlenek helyzete megoldódott, vagy akárcsak rendeződött volna. Sőt, a támogatás keretösszege tulajdonképpen a 2000-es évek közepe óta változatlan!

Ami Magyarországon alulról jövő kezdeményezés, az éppen a THEALTER Fesztivál, ami harmincegy éve működik. Döbbenetes az egész léte, és ez éppen a fesztivált szervezők heroikus munkáját dicséri. Máskülönben megbotránny, hogy a kultúrpolitika harmincegy éve nem veszi észre, hogy van itt egy alulról jövő kezdeményezés, talán megfelelően kellene támogatni. Harminc év alatt ez a fesztivál a kelet-európai régió egyik, infrastruktúrájában és nemzetközi kapcsolati hálózatában is kiépített, meghatározó fesztiválja lehetett volna... Nem egy amúgy is meglehetősen bőkezűen finanszírozott intézmény fesztiválját, a MITEM-et kellene kitömní újabb és újabb százmilliókkal, illetve 2023-ban, a színházi olimpia évében már milliárdokkal, hanem egy ilyen alulról szervezett indítványt kellene támogatni. És ráadásul egy olyan évben beszélgetünk, 2021 nyarán, amikor a működési pályázaton nulla forintot ítél meg a THEALTER-nek a névtelen kuratórium. Ami önmagában vicces lenne, de nem az, s a jövő sem kecsegtet sok jóval...

A szöveget lejegyezte: Jászay Tamás, szerkesztette: Fuchs Livia, Imre Zoltán, Jászay Tamás és Nánay István