

A nyitottság dimenziói

KISS GABRIELLA

NÁNAY István. *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. Budapest: Selnunte Kiadó, 2023. 206 p.

„A legenda ugyanis elébe tolakszik a tényeknek, idealizál személyt és eseményt egyaránt. Jobbnak és szebbnek mutatja tárgyát, mint amilyen az a valóságban volt. A legendaképzés folyamata többnyire már a jelenidejű híradásokban elkezdődik. Aztán a legenda a visszaemlékezések és az utólagos értékelések során kiteljesedik – ez utóbbinak az a nagy veszélye, hogy a jelen tudásunkat vetítjük vissza régi eseményekre, s ezáltal átrajzoljuk az akkori valóságot vagy azt, amit a korabeli reflexiókból és adatokból annak rekonstruálunk. Minél távolabb vagyunk időben és térben valakitől vagy valamitől, annál inkább nő a legendává válás esélye. Amikor tehát arra vállalkozom, hogy Paál István pályájának első – és egész munkásságát döntően meghatározó – szakaszát körüljárjam, mindenekelőtt ezzel a legendával kell kritikusan szembenéznem.”¹

Ritka és figyelemreméltó az az önreflexió, amellyel az 1970-es, 1980-as évek alternatív szcénájának legmegbízhatóbb kritikusa, a

¹ NÁNAY István, *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Selnunte Kiadó, 2023), 11. [A továbbiakban a hivatkozott oldalszámokat a szövegben jelölöm – K.G.] – A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021) és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) támogatásával készült.

Szegedi Egyetemi Színpad (SZESZ) működésének egyik szemtanúja jelöli ki historiógráfiai pozícióját.² Olyan „mozaikrekonstruálóként” definiálja önmagát, aki jelzésértékűen épp a legendává válás pillanatában: az 1973-as *Petőfi napja (Petőfi-rock)* 50. évfordulóján úgy rak össze egy „történelmi puzzle-t”

² „Újságcikkek, kritikák, nyilatkozatok, visszaemlékezések adják a könyv-szövegépítmény javát, Nánay ezt a maga rakta konstrukciót tölti hézagmentesre – de ahol csak lehet, előzékenyen átadja a szót az akkori krónikásoknak. Talán nem is tehetne mást, de mindenképpen legendás szerénységét dicséri, hogy az idézetekhez nem fűz utólagos kommentárt, nem véleményezi, csak közreadja őket. Megkönnyíti, ugyanakkor talán meg is nehezíti ezt, hogy azok a bizonyos tanúk-recenzensek igen gyakran ugyanarra az ismerős névre hallgatnak. Nánay István ugyanis sokat idézi Nánay Istvánt. És ez így van rendjén, így kell, mert már annak idején is ő volt leghűbb, megbízható krónikása ennek az ötven éve lezárult korszakos korszaknak, ő tudósított állhatatosan és visszafogott szenvedéllyel. És a mai Nánay István ugyanúgy nem ragadtatja el magát, mint az akkori (vagy: nem hagyja, hogy magával ragadja a hév). Nosztalgia mentes lelkesedése visszafogott, komoly kritikushoz méltó. Kritikushoz, aki mellel még mélyen érintett – és ezt nem rejti véka alá –, mégis meg tud maradni a fél lépés távolságból jegyzetelő megfigyelő szerepében.” UPOR László, „Ideje volt: Nánay István: *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*”, *Revizor*, hozzáférés: 2024.07.06, <https://revizoronline.com/ideje-volt-nanay-istvan-nyitott-szinhaz-paalisti-es-a-szegedi-egyetemi-szinpadi/>.

(9.), úgy írja színháztörténeté a nyílt ellenkezés „túrt” kultúrájának „Isti” nevű emblémáját,³ hogy közben re-kontextualizálja a SZESZ Paál István nevével fémjelzett korszakának színházcsináló attitűdjét. Vagyis Nánay István könyvének nemcsak az az érnye, hogy szinte minden színpados előadást dokumentumok párbeszéde révén és a leírás igényével elevenít fel. Hanem az is, hogy a Szegeden végbemenő „színháztörténeti jelentőségű változásokat” (12) hatástörténeti igényrel vizsgálja. Ennek okán tudja megfogalmazni a kötet tézisé. E szerint *Az óriás-csecsemő, a Stációk, az Örök Elektra, a Petőfi-rock, a Thermidor és a Kőműves Kelemen* fémjelzte kísérleti és „forradalmi avantgárd színházi formáció” jelentősége három szempontból is megvizsgálendő, hiszen „egy gondolati, stiláris és működtetési szempontból egyként lehetséges színházmodellt” rajzol elénk. (12)⁴ Vagyis kimondja, hogy azt a jelenséget, amelyet a magyar színház intézményes emlékezete a mozgalomként behatárolt amatőrizmus sajátos szabadövezeté-

³ Vö. JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108 (Budapest: L’Harmattan Kiadó–JAK, 2005), 97.

⁴ „Bár ez a modell végül nem teljesezhetett ki, lenyomata és hatása kimutatható a későbbi évtizedek amatőr és hivatásos színházi törekvéseiben. Nemcsak Paálnak és társulata rendezővé lett tagjainak (Ács János, Árkosi Árpád) profi munkásságában, hanem Ascher Tamástól Székely Gáboron és Szikora Jánoson át Zsámbéki Gáborig jó pár, akkor fiatal színházcsinálónál is és hatástörténetileg: ezek a produkciók kirajzoltak egy gondolati, stiláris és működtetési szempontból egyként lehetséges színházmodellt. Bár ez a modell végül nem teljesezhetett ki, lenyomata és hatása kimutatható a későbbi évtizedek amatőr és hivatásos színházi törekvéseiben.” (12)

ben működő „fiatalok színházával” azonosít,⁵ nemcsak az esztétikai másság, hanem egy józan és bátor diszpozitívum-kritika is jellemző.

Nánay István könyvének nívója, hogy a múltat hangsúlyosan a felnőttnevelés részét alkotó népművelés és a hazai művészszínház keresztmetszetében konstruálja meg.⁶ Ily

⁵ „Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen játszottak. [...] [E]bben a színházi formációban születtek az eseményszámra menő produkciók. E csoportok legtöbbször élt az amatőrizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan, többnyire a politikai színház eszköztárával. [...] [S]zámos külföldi fesztiválra kijutottak, s az ott tapasztaltaktól ihletve, gondolatilag és művészi megformáltságban egyaránt új hangot, új formákat hoztak a magyar színházi életbe. Ez a színház a fiatalok színháza volt, s ez irritálta a hivatalosságot, a színházat is, meg a politikait is.” NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, hozzáférés: 2020.07.29, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy>.

⁶ „A műveltségi színvonal emelkedésében, a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres művelődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. [...] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő

módon a „Paálisti” narratíva egyfelől a József Attila Tudományegyetem keretein belül 1928 óta jelen lévő ifjúsági színjátszás, másfelől az amatőrizmus képviselte alternativitás horizontjából íródik. A Hont Ferenc alapította Szegedi Színházbarátok Köre és Független Színpad, az ifj. Horváth István tevékenységéhez köthető Szegedi Egyetemi Ifjúsági Színjátszó Társaság és a Daniss Győző-éra „klasszikus amatőrizmusa” egyfajta pozitív elrugaszkodási ponttá válik a műben. „A politikai avantgárd kiteljesüléseként” is definiált „nyitottság” (Paál népművelő-rendezői pályáján belül is) ellentétbe kerül ugyan az 1970 és 1973 közötti korszakot megelőző „zárttsággal”, ám mind a *Hamlet* (1940), mind a *Hekabé* (1961) felelevenítése egyértelművé teszi annak a kísérletezésnek az etikáját, mely elsősorban a darabválasztás, a térkonceptió és a stilizálás szempontjából ragadható meg.

A „szokatlanul új és modern” (26.) esztétikai tapasztalat olyan nézői hagyományt alakít ki a JATE Auditorium Maximumában, amelybe szervesen illeszkednek az 1968 őszétől ismét Paál István vezetésével működő SZESZ olyan produkciói, mint a pódiumjáték megújításával kísérletező, Marinetti-, Tzara-, Moravia-, Cocteau-, Quasimodo-, Jevtusenko-, Robbe-Grillet-, Buzzati-, Ionesco-szövegekből álló *Forrongó irodalom* című műsor (1962), illetve a hivatalos kultúrpolitika által legfeljebb „tűrt” „abszurd bővületé-

részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek.” „Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19–20.)”, in *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*, szerk. Ács Ferencné, 94–99 (Budapest: Kosuth, 1980), 95/99.

ben” (31) létrejött Dürrenmatt-, Ionesco-, Arrabal- és Déry-bemutatók. Ezzel párhuzamosan a diák- és ifjúsági színjátszás olyan diszpozitívuma is létrejön, amelyet három szempontból is meg tudott termékenyíteni (ki tudott „nyitni”) a másfél éven át műsoron tartott *Az óriáscsecsemő*vel párhuzamosan zajló és a SZESZ munkáját elméleti és gyakorlati síkon is meghatározó Grotowski-kutatás.⁷

Nánay István „nyitott színház”-konceptiójának legnagyobb erénye, hogy a magyar neoavantgárd színház és a Paál István-éra emblematikus előadását, a *Petőfi-rock* néven ismertté vált *Petőfi napját* nem csupán egy, a hatalom által politikai beszédhelyzetbe kényszerített kulturális képződmény ars poeticájaként vagy hőskölteményeként elemzi, hanem rámutat a SZESZ ekkor kialakuló színházcsinálói szokásrendjének más sajátosságaira is. Ily módon a „nyitott színház” olyan korszakküszöb-képző mozzanatává teszi az előadást, mely a gondolatiságot az andragógia, az esztétikumot a részvételiség és a bevonódás, a működési módot pedig egyrészt a tréning, a próba és a produktum viszonya, másrészt az előadásdramaturgia kollektivitása, harmadrészt az önmagát az amatőrizmustól és a professzionalizmustól

⁷ „Ennek az időszaknak az egyik legfontosabb eredménye, hogy az egyetemi színpadosok, elsősorban Kohler Katalin lefordította Grotowski *A szegény színház felé* című könyvének néhány fejezetét (a bevezető tanulmányt és a kötetben lévő gyakorlatsorokat), s ezeket, akár egy szamizdatkiadványként terjesztett bibliát, kézről kézre adták a társulaton belül és más együttesek körében is. [...] Ez a szöveg egyrészt elméleti stúdiumok tárgya lett, másrészt a leírt gyakorlatok képezték alapját annak az önállóan kidolgozott tréningornak, amelyet a további előadások előkészületekor vagy »csak« egyéni és kollektív továbbképzések folyamán alkalmaztak.” (69)

egyaránt független „Saját színház”-konceptió felől definiálja.⁸ Következésképp a kötet két „börtönből” is kiszabadítja a SZESZ 1970-től 1973-ig tartó korszakát: nem válik sem a „három T” jegyében zajló aczéli kultúrpolitika egyik legnagyobb mítoszává, sem a Grotowski-féle színházi nyelv szegénységének formalista imitációjává. S a nyitottság e háromdimenziós koncepciója magyarázza, miért adja a szerző az alábbi címet a SZESZ 1973–1980-ig tartó korszakával foglalkozó alfejezetének: „A kiteljesedhetetlen kísérleti színház”.

Mert minek kellett volna kiteljesednie a *Kőműves Kelemen* (1973) után, mely Paál szerint az általa „vezetett Szegedi Egyetemi Színpad legjobb és egyben utolsó előadása volt? Az addig bejárt út betetőzését és végét, a tudatosan tanulmányozott, képességeink szerint mélységében és valódi jelentésében feldolgozott Grotowski-féle szegény színház – Brook szavaival szent színház – megvalósítását jelentette. Összegzés, lezárás.” (109) (i) Egyfelől egy olyan andragógiai szemléletnek kellett volna magától értetődővé válnia, mely a Kádár-rendszer felsőoktatásának falai között nemcsak csinálni, hanem alkalmazni is akarja a színházat – közösségteremtés és valóságcsinálás céljából arra, hogy „együtt valakivel, többekkel, cso-

⁸ Ehhez az is hozzájárul, hogy a két legfontosabb dokumentum (Paál István: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról és Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához*) csak 2022-ben vált ismertté az NKFI Hiányzó (színház)történetek I. (137873) című kutatás keretében és támogatásával. HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs, „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 194–214, https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf.

portban [...] megmosdassák az életüket”,⁹ és a nyilvánosság terébe emeljenek némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat.¹⁰ S kevés dolog olyannyira idegen *A cenzúra esztétikájának* ember- és valóságképétől,¹¹ mint önmagunk és a másik feltárásának folyamata. (ii) Másfelől olyan előadás-dramaturgiai és rendezői megoldásoknak kellett volna normává válnia, amelyek lehetővé teszik, hogy a néző kimozduljon a könnyen kukkolássá kényelmesedő odafigyelés kiszámítható pozíciójából, vagyis függetlenedni tudjon az alkotás és a befogadás előre kiszámítható (öröknek tartott) lehetőségeitől. Részvétele olyan cselekvő magatartást, igényel, melynek során értékke válik a kollektív kreativitás, és strukturális kényszerként és társadalmi elvárásként (vagyis eltörölhető diszpozitívumként) válik láthatóvá a mérték és a norma. (iii) Továbbá tér és idő kellett volna ahhoz, hogy ne csak kitalálják, hanem ki is kísérletezhessék azt a működési rendet (az elméleti szövegek olvasásán, a hédervári tréningeken és az intézményes formát öltő próbarendeken alapuló munkamódszert lehetővé tévő „társadalmi diskurzusokat és materiális-technikai gyakorlatokat”),¹² amely rámutatott volna a kollaborá-

⁹ Jerzy GROTOWSKI, „Az ünnep”, ford. PÁLYI András, *Színház* 33, különszám (2000): 2–6, 6.

¹⁰ Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt?”, ford. MÁNFAI Alice és TARNAY László, *Helikon* 42, 4. sz. (1996): 450–483.

¹¹ „[T]ilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is.” Haraszti Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1991), 116.

¹² KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

ció demokratizmusának lehetőségeire és problémáira.

Épp ezért muszáj leszögeznünk, hogy Nánay István könyve beemel a magyar neoavantgárd kánonjába egy alig ismert előadást is. Hiszen kevesen tudják, hogy 1974-ben Szegeden megy végbe az egyik első közösségi színházi projekt,

„amely teljes egészében nélküli az előre megírt darabot vagy szövegekötvet és amely kizárólag a színészek alkotó erejéből, a rendező kontrolljának jelenlétében születik meg. Ennek lehetősége, ahogyan ma látjuk, kettős. Vagy egy közösen választott és elfogadott téma egyéni és kollektív variációinak sorából épül fel és válik egységes kompozícióvá az előadás, vagy minden tag a saját maga számára pillanatnyilag legfontosabb, legmélyebből táplálkozó témát választva és önállóan (egyedül vagy egy-két alkotótárs bevonásával) kidolgozva azt, ezeknek az egymástól teljesen független »etűdöknek« a spontán ütköztetéséből, konfrontációjából alakul ki a közös kompozíció. (Az utóbbi módszerrel született eddigi egyetlen közösségi színházi előadásunk *Érintkezési pontok* címmel – 1974: Zágráb; 1975: Villach.) Mindkét módszer alkalmas arra, hogy az így létrejövő előadás a lehető legpontosabban tükrözze a közösség tagjainak művészi és emberi súlyát, a csoporton belüli tényleges erőviszonyokat és kapcsolatrendszereket, vagyis a valóságot, a közösség életét, gondolatait és érzelmeit, etikáját és filozófiáját – és viszonyát a színházhoz.”¹³

Két olyan alkotói attitűdről van tehát szó, amelyet a rendezői színház diszpozitívuma

¹³ PAÁL, *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai*, 204.

az 1970-es években nem tűrt,¹⁴ a 21. században viszont az önszerveződés olyan kísérleteinek tekint, amelyeket „nemcsak a szerzőség kérdéséhez, hanem a vezetői szerephez és interperszonális kapcsolatokhoz való megváltozott viszonyulás is jellemzi”.¹⁵ (Ehhez persze az kell, hogy Paál Istvánt nemcsak „hivatásossá lett” rendezőnek,¹⁶ hanem saját funkciójára folyamatosan rákérdező csoportvezetőnek is tekintsük.¹⁷)

Nánay István monográfiája (s nem utolsósorban az eleddig ismeretlen dokumentumokat közreadó *Függelék*) segít észrevenni, hogy az 1960-as, 1970-es évek magyar neoavantgárd kísérletei, pontosabban a bennük artikulálódó színház- és kultúrpolitikai gondolkodásmód nemcsak művészi, hanem jogi és gazdasági alternatívát kínáltak. A SZESZ 1975-ös ún. „saját színház” modellje például azt is bemutatja,¹⁸ hogyan viszonyultak ezek

¹⁴ „[A]z ily módon rehabilitált színházcsinálók annak idején csak »rablóból pandúrrá« válva (Ruszt esetében magánéleti preferenciái miatt megszarolva, Paál István esetében rendezői diploma híján kiszolgáltatottá téve) lehettek tényleges elemei. 1973-ban pl. 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.” DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989), 116.

¹⁵ Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, ford. TAMÁS Ágnes és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022), 29–43, 30.

¹⁶ DEBRECZENI, *Egy amatőr emlékezése*, 117.

¹⁷ Vö. KISS Gabriella, *A tette kész néző. Szélgjegyzetek a dráma- és színházpedagógia múltjához és jelenéhez* (Budapest, KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024), 1.1. fejezet

¹⁸ PAÁL, „Néhány tartalmi és formai szempont”.

a csoportok az államszocializmus etatista attitűdjéhez.¹⁹ Ahhoz a hozzáálláshoz, mely azért „professzionizálta” és sorolta az „elitbe” a „besúgóbarátok” által is megfigyelt színházcsinálást, hogy ellenőrizhetővé tegye a rendszerkritikát, és csírájában fojtsa el a politikusság (a kritikus kollaborációra nevelés) lehetőségét. S jó okkal nem is kereste „az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásuk révén figyelmet érdemlő

¹⁹ BRACHINGER Tamás, „Vannak-e világos távlatok és irányok a hazai kulturális szakpolitikákban?”, in *Andragógia és közművelődés: Régi és új kihívások előtt a közművelődés az új évtizedben*, szerk. ERDEI Gábor, Acta Andragogiae et Culturae 23, 485–491 (Debrecen: Debreceni Egyetem, 2011), 488.

csoportok fejlődéséhez szükséges intézményes formát”.²⁰

²⁰ „Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, illetve üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.” PAÁL, „Néhány tartalmi és formai szempont”, 208.