

K. HORVÁTH ZSOLT

TAGADÁS ÉS MEGVESZTEGETHETETLENSÉG KÖNYVE

Koós Anna: Színházi történetek – szobában, kirakatban

Bálint István (1943–2007) és Halász Péter (1943–2006) emlékének

– ó mi szó
lehetne az,
melynél egy sem
trombitál fülemben
kedvesebben,
amelynek lényege csak ennyi: ellen!
melynek iránya csak ennyi: ellen!
melynek célja csak ennyi: ellen!
SZERB JÁNOS: Ó MICHAUX (1975)

I. A liminalitás formái

■ „Breznyik mindenáron szerette volna álmát megvalósulva látni. Sztavrogin vallomásához hét röfögő disznó társaságát képzelte el. Egyikünk sem ellenezte a röfögő disznókat, de nem hiszem, hogy bármelyikünk is szívesen látta volna ökelméket a színpadon. Persze ki tudja. [...] A Dosztojevszkij-jelenethez Breznyik kitalálta, hogy Sztavrogin vallomása részben élőben, részben felvételtől hangozzék el. A színpadra pedig a levél íróját, tehát Sztavrogin idéző, fejjel lefelé, övénel felakasztott bábút képzelt el. A bábú hasonlítson őhozzá. Két térde behajlítva, visszahullva, mint két sötét szárny. A bukott angyalra emlékeztető bábfigura a plafonról lógó embert maszkirozta. Rajta is sötét nadrág, világos ing, mellény. Arcán saját maszkja, halványan megvilágítva. A történet szerint felakasztotta magát. A Toneelraad, úgy is

mint producer, utánaézett a lehetőségeknek. Nemsokára jelentkezett az állatvédő egyesület, a gyermekvédő liga és a tűzoltóság. A bábú mellett Galus¹ és én vigyáztunk volna a hét röfögő disznóra. Péter kabátja lángra kap. Rendeletek szabályozták, hogy a holland színházban mit lehet csinálni és mit nem. Elvégre a királynő és az állam pénzéről van szó. Meghallgattuk az ellenvetéseket, a művészi szabadságra hivatkoztunk, majd magukra hagytuk az illetékeseket, döntések el, kivételt tesznek vagy sem. [...] Renée [...] összegyűjtötte az illetékesek döntéseit. A rendelkezés: se disznó, se gyerek, se tűz. Roppantul sajnálja. Várható volt. Rendben van, Renée, darab-címnek azért csak megfelel? *Pig, Child, Fire!* Felkiáltójellel a végén.” (186, 187. és 188.) E sorok írója bevallja, hogy bár felvételtől látta az előadást, sosem volt maradéktalanul érthető számára, hogy

II. A színház az egész „hibád”

végül is miért *Disznó, gyerek, tűz!* címet kapta a társulat egyik legismertebb előadása. Koós Anna e története megítéléséről szerint *kulcstörténet*, amennyiben nemcsak feltárja az olvasó számára a címválasztás körülményeit, de egyúttal implicit módon a társulat színházi, esztétikai hitvallását is magában foglalja, valamint rámutat arra a hallgatólagos, de a könyvön végigvonuló beállítódásra, melyet a tagadás és a megvesztegethetetlenség etikai alapállásában fogalmazhatunk meg. E két fogalom nélkül e társaság értékválasztásai, a mellettük való engesztelhetetlen kítartás értelmezhetetlen maradna. A tagadás nem mást jelent itt, mint az avantgárd etikájából jól ismert, minden adottat, minden előleget elutasító radikalizmust, magát a tagadás szellemét, mely a művészetet nem valamiféle produkciónak, leképzésnek tekint, hanem magának az életnek. Beleérti ebbe az életvezetés intenzitását, az életkonceptiók szélsőségségét, másrészt fogalmazva azt a radikalitást, mely az életet addig tekinti (túl)élhetőnek, ameddig a határai feszegethetőek. Ezt a Kassáig visszanyúló hevületet nevezte – mint ahogyan az előző részben kifejtettük – Mérei Ferenc önmagából, vagyis az élményből, a megélt életből táplálkozó avantgárdnak. A megvesztegethetetlenség pedig a téren és időn túli *ragaszkodás* ehhez a koncepcióhoz – a szó jó és rossz értelmében egyaránt, mely a társulathoz, ha jól értem, leginkább Koós Annát jellemezte. Látni fogjuk, hogy – egyéb szempontokat most nem említve – a társaság szétforgácsolódását az a szembenállás okozta, miszerint New Yorkban működtethető-e vagy sem az az attitűd, melyet Pesten alakítottak ki, vagy a színháznak reagálnia kell-e az új környezet új kulturális logikájára. A kimunkált etikához való ragaszkodást talán Koós Anna képviselte a legplasztikusabban, az új kultúra (popkultúra, graffiti stb.) beemelését pedig Bálint István. Talán nem véletlen az az implicit szembenállás, mely kettejük között végigvonul a könyvön – de erről később.

■ *A kegyetlenség művészete – ha nemcsak külsőségeiben az, hanem filozófiai végiggondoltságában is – úgy kénytelen tekinteni magát, mint az ésszerűsített, racionalizált szenvedés felvilágosult elfogadását, ad infinitum. Nem ígérhet megváltást, legjobb esetben emelkedő harmóniaszintet, a visszaesés kiküszöbölésének biztosítóka nélkül. Élhet a ráhagyatkozás, tűrés és kivárás stratégiájával, de nem hihet benne véglegesen.*

Mészöly Miklós: *A „kegyetlen” művészet*

„Hol is kezdjem?” (23.) A történet kezdetei tulajdonképpen az egykori Egyetemi Színpad Pesti Barnabás utcai helyszínéig nyúlva vissza, ahová az akkor még gimnazista Koós Anna barátnőjével eljárt a különböző programokra: amatőr filmklub, külföldi szerzői filmek, próbák jellemezték a hely akkori miliójét.² Koós Anna saját bevallása szerint akkoriban idegenkedett „a” színházról, pontosabban fogalmazva attól a hivatalos színházról, melyet az akkori Budapesten kőszínházban, „a” közönség előtt adott elő „a” társulat. Megkockáztatom, nem maga a színház lehetett idegen számára már akkor sem, sokkal inkább annak hivatalos formája, az „élére vasalt változata”, „a” színházi világ. Érdekes, hogy itt sem az Universitas együttes előadásai, „hanem – amint írja – a próbák, ott is a színészek játékossága és tehetsége, nem utolsósorban pedig Ruszt József rendezői leleménye »lett a vesztem«. Bizonyára megtévesztett, hogy a színészek, a technikusok és a nézőtéri felügyelők barátkoztak velem. A hátsó bejáratnál beültem az üres nézőtérre és figyeltem az órákon át tartó próbát.” (28.) Kettős értelemben is sorsdöntő találkozás volt ez, mert itt ismerkedett meg az akkor – elvben – jogi pályára készülő Halász Péterrel, aki nem sokkal később a társa, majd hivatalosan is a férje lett. Jóllehet a társulat tagjai (Jordán Tamás, Sólyom Kati, Kristóf Tibor, Fodor Tamás, Hetényi Pál és a sűgő, Meiszner Márta) a szó hivatalos értelmében „ama-

török” voltak, mivel képesítés nélkül játszottak, ám elkötelezettségük, eltökéltségük (fizetség nélkül játszottak) gyorsan kiemelte őket a műkedvelők közül, s első-sorban külföldi szerepléseiknek köszönhetően elkezdtek jegyezni az Univerzitást. Legnagyobb sikerüket talán az 1967-es wroclawi diákszínház fesztiválon érték el a Ruszt által rendezett *Az özvegy Karnyóné* című előadással: a közönség tombolt.³

Wroclaw azonban nem pusztán egyetlen pont, egyetlen fesztivál helyszíne ekkoriban, hanem módfelett fontos milió, hiszen itt dolgozott 1965 után Jerzy Grotowski szegény színháza, mely óriási hatást gyakorolt a kortársakra, többek között az Universitas tagjaira is.⁴ Ruszt maga úgy fogalmazott, hogy *Az állhatatos herceg* című Grotowski-rendezés élete három megrázó színházi élményének egyike.⁵ Nem véletlen, hogy Molnár Gál Péter a *Népszabadságban* megjelent kritikája nyomában Grotowski-epigonnak nevezi a társulatot, bár Koós Anna maga sem bizonyos abban, hogy akkor sikerült volna kivonniuk magukat a lengyel színházművészt hatása alól.⁶ „A Grotowski körül Nyugat-Európában és New Yorkban kialakult legenda terjesztői sem igen látták az eredeti előadásokat. Szárnyra kapott a kegyetlen színház mitikus fogalma, amit ki közvetlenül Grotowskinak, ki pedig az ő vélt mesterének, Antonin Artaud-nak tulajdonított.” (36.) Terjedelmi korlátok miatt itt nem követhetjük végig, hogy a szegény színházon, a Living Theaterön és a Bread and Puppet Theaterön stb. túl miféle hatások érték még az Universitas együttesét a nemzetközi fesztiválok légkörében, de Koós Anna leírása nyomán ugyancsak plasztikus képet kaphatunk az elzárt világból érkező, új utakat kereső társaság tapasztalatairól. Nemcsak esztétikai, színházelméleti értelemben, de a mindennapi élmények vonatkozásában is: „Hazafele menet egy hetet Párizsban töltöttünk. Keresztbe-kasul vibrált az utcakép. Olyan izgatottan jártam a Luxembourg-parkban, a Montmartre-on, a Quartier Latinben, mintha a Holden lépkedtem volna.” (56.)

Az Univerzitással szépen ívelő pályaképet azonban egy szinte szokványos, kelet-európai mozzanat törte meg: az Egyetemi Színpad igazgatója (Koós Anna nem nevezi meg, de Rózsa Zoltánról van szó) a társulatnak járó száz dollárt Párizsban elsikkasztotta: „néhány héttel később Budapesten az Egyetemi Színpad közgyűlésén megkérdeztem az igazgatótól [...] mégis mi történt Párizsban a tiszteletdíjjal, nem kaptam kielégítő választ. Több se kellett neki. Így kerültünk ki. Húszéves korában senki nem érzi magát feltétlenül kirekesztettnek. Sőt. Éppen azon mesterkedik, hogy saját közegét, saját terét teremtesse meg a »többiek« között. [...] Ha – teszem azt – az ajtón kívülre kerül, akkor megrázza magát, és továbbmegy. A többiek vesztesége, nem az övé.” (56.) Bár Nánay monográfiája komplexebbnek értelmezi a történetet, egy visszaemlékezés természetéből fakadóan az elbeszélő énré koncentrált; a lényeg, hogy 1969 nyarán a legelszántabbak, akik új utakat, új kifejezési formákat kerestek (és nem szerződéseket), megváltak az együttestől.⁷ Ebből keletkezett a Kassák Ház Stúdió, melyet a Don Péter, Halász Péter gyerekkori barátja által vezetett zuglói Kassák Lajos Művelődési Ház fogadott be.⁸ Innentől datálódik a később, a betiltás nyomán lakásszínházzá alakult, majd az emigrációban Squat Theater nevet viselő társaság kemény magja. Halász Péterhez és Koós Annához még 1969-ben, az Universitas környékéről csatlakozik Breznayik Péter, majd bekapcsolódik a fiatal költő, Bálint István 1971-től, illetve valamivel később felesége, Kollár Marianne, illetve 1973-ban Buchmüller Éva.⁹ Persze az adott kontextusban, a Dohány utcában, Balatonbogláron vagy éppen Párizsban vagy New Yorkban többen is részt vettek az előadásban, de ez a hat ember jelentette a színház magját. Sajnos itt nem áll módunkban kitérni arra, hogy részletesen ismertessük az ekkoriban készülő produkciónkat (*Két testvér balladája; Mindenki csak ül meg áll; A labirintus; Gyors változások; A skanzen gyilkosai; King Kong* stb.), a lényeg, hogy a tanács

nem engedélyezte sem a művelődési házban, sem a felügyeletileg ugyanide tartozó Rózsavölgyi Szabadtéri Színpadon a további fellépéseket. Ennek oka az volt, hogy a *New York Times*ban megjelent cikkben elhangzott az a kijelentés, miszerint a *Testvérballadát* „betiltották”, míg *A labirintus* „obszcenitás” címén verte ki a biztosítékot a tanács illetékeseinél. Súlyosabban az előbbi előadás eshetett latba, mely egy középkori történetbe illesztve mutatja be két testvér konfliktusát; a hivatalos álláspont szerint ez a csehszlovákiai bevonulás után politikai értelemben félreérthető volt.¹⁰

III. Belül tágasabb: a tág lakás

■ A végleges betiltás után merült fel a gondolat, hogy színházi tevékenységüket helyezték át a Dohány utcai lakás terébe. „A betiltás után, mely nem az első volt – mondta Halász Péter –, próbálkozhattunk volna tovább a Kassák Klubbal vagy egy másik helyszínen. [...] De nem. Nem akartunk a tanácsi tisztviselőknél újabb engedélyekért talpalni. Sokkal érdekesebbnek ígérkezett a lakás.”¹¹ Kényszer szülte előnyvé formálták tehát a helyváltoztatást, mely a társulat egyik legtermékenyebb periódusa volt; nem feltétlenül kész produkciókat adtak elő, hanem ötleteket vittek színre. Mind Halász, mind Bálint utal arra, hogy *egyszer* adtak elő valamit, nem ismételték meg, a szó klasszikus értelmében nem is produkció, inkább a létezésük része, alkotóeleme volt a „színház-csinálás”. Ennek csúcspontja talán a naplószínház 1975-ben: „tavasszal új színházi sorozatot indítottunk. Péter szerkesztett egy nagy, négy-szögletes alacsony dobogót. Ennyi volt a »díszlet«. Erre, ez alá, e köré, aki akar, találjon ki egyesével, kettesével, ötösével, ahogy tetszik, egyszer-kétszer-többször ismétlődő vagy ismétелhetetlen előadásokat – naplószerűen. Kötetlen vagy kötött formában.” (144.) Bálint István egy visszatekintő beszélgetésben utalt rá, hogy ennek a színházi formának – bár ak-

kor ezt ők maguk sem érzelték – volt egy sajátos szociokulturális kontextusa, maga az államszocializmus, mely a másként gondolkodók politikai elnyomása és ellehetetlenítése mellett valahogyan mégis hagyott időt és teret az ideáknak – talán pont azért, mert nem volt piac és versengés, mint a kapitalizmusban.¹² Másképpen fogalmazva nem volt olyan élesen létkérdés a megélhetés, mint később Amerikában, ahol ki kellett fizetni a már akkor sem alacsony labbért, s így a jegybevétele mégiscsak fontossá vált, így „rákényszerültek” az ismétlésre – vagyis formabontó, kísérleti jellegük mellett „színházszerűbb” színházzá váltak, mert a kapitalizmus gazdasági és kulturális logikája ezt megkövetelte.

A Dohány utcában azonban felborultak a hagyományos „előadói” és „nézői” szerepek is: „közönségnek tekintettünk mindenkit – mondja Donáth Péter –, aki nem vett részt az adott produkcióban. Én is kerültem ilyen helyzetbe. A résztvevők bezárkóztak, és dolgoztak egy-két hónapig. Illetlenség lett volna bekukucskálni, mire készülnek. Szóval az úgynevezett bemutató mindig meglepetés volt. Amikor épült a Ház a szoba közepén, kizárólag azok tudták, mi készül, akik építették. [...] Már maga az építés is voltaképpen színház volt. *A Dohány u. 20-ban minden színház volt.* A konyhában üldögélni és zsíros kenyeret enni – az is színház volt. [...] Volt valamiféle meg nem fogalmazott, Dohány utca 20-beli viselkedésmód. Már ahogy ment fel a lépcsőn az ember, vitte magával a szerepét. Bementünk a kapualjba és tudtuk, hogy mi egy színház vagyunk.”¹³ Az a mozzanat tehát, ahogyan a hétköznapi élet teréből *kiemelt* színpadról visszatértek a leghétköznapibb térbe, a lakás intimitásába, minőségileg formálta át koncepciójukat. A lakás tere, különösen az ún. Ház-ciklus kapcsán, nemcsak az abban dolgozó ún. „színészeket”, de az ún. „közönséget” is megihlette: Tábor Ádám a ház külső „falára” tacepaóként rögzített manifesztumát Molnár Gergely és Surányi László reakciója követte, utóbb valami nyolc-tíz írás

volt már kifüggesztve, köztük Szentjóbý Tamás gondolatai is. Tábor a „szűk színház” gondolatára épülõ reflexióját provokatív módon ellenpontosza Molnár *Tág lakás* című, szintén fogalmi paradoxonokra épülõ írása.¹⁴ Látható, hogy a „színház”, a „színész”, a „nézõ” hagyományos elképzeléséhez kapcsolódó, a mindennapi élettõl világosan izolált fogalmi hármasság érvényét veszti, s mindhárom elképzelés efemer érvényességét a Dohány utcai lakás színházi tér-idejében nyeri el.

Termékenysége, gondolati tágassága ellenére a Dohány utcai lakásszínház mégiscsak *szűk*nek bizonyult, vagy ahogyan Halász Péter egyszer megfogalmazta, „gettóvá” vált, saját elképzeléseik börtönévé. A mővész terek és elképzelések mellett azonban – s ez a szegmens Koós Anna olvasatában jóval hangsúlyosabb, mint más, párhuzamos beszámolókból – az államszocializmus mind politikai, mind szociális értelemben igyekezett sakkban tartani a Dohány utca közösségét. Az utóbbi talán kevésbé ismert: állandó, bejelentett munkahely híjának aprópóján egy ízben szociális gondozót küldött ki a tanács, s a gondozó utalt arra, hogy a kiskorú Galust a magyar államra hagyhatja a Halász házaspár, ha nem tudják eltartani õt. „Ezt fenyegetésnek vettem.” (148.) Az elõbbi szempont az ismeretebb: az Algal László néven bemutatkozó Hábermann M. Gusztáv személyében a belügyminisztérium III/III-as ügyosztálya ügynököt állít rájuk, aki „Pécsi Zoltán” fedõnév alatt jelent a Dohány utcában lezajló beszélgetésekrõl, elõadásokról stb.¹⁵ A másik ügynök pedig nem más, mint Bódy Gábor filmrendezõ, aki „Pesti” fedõnév alatt jelentett. A színház, sõt általában az underground szcena történetével foglalkozóknak módfelett hasznosak Koós Anna azon szövegkritikai megjegyzései, melyek világossá teszik: Bódy nem egy jelentést úgy írt meg, hogy az elõadást nem is látta. Tehát vagy szóbeszédre támaszkodott egy-egy epés megjegyzés papírra vetésekor, vagy – mint Dobay Péter filmje kapcsán – odaküldött valakit, és a felvételek alapján készítette el jelentését.¹⁶

A gettószerűvé vált helyzet és a politikai légkör lehetetlensége indulásra készítette a lakásszínház tagjait. „Idézés érkezett. A belügyminisztériumból. [Halász] Péterre és rám, illetve Breznyikre vonatkozott. Valamikor ezen az õsszel. Megjelentünk. Az illetékes megkérdezte, hogy meddig akarjuk még folytatni a szobaszínházat. Ha nem hagyjuk abba, és börtönbe sem akarunk kerülni, kívül tágasabb. Az augusztusban kiküldött papír szerint még arra sem kaphatunk engedélyt, hogy benyújtsuk a kivándorlóútlevel-kérelmet. Vajon mi történt a kulisszák mögött?” (140.) Mivel az elõzõ kérelemtõl egyértelművé vált a hatóságok számára is, hogy – az 1968-as maoista per elsõrendű vádlottja – Pór György állt a kivándorlás ötlete mögött, elutasították azt.¹⁷ Egy évre rá – talán a mártírgyártás elkerülése végett – kiengedték õket. A fordulatban azonban szerepet játszhatott a Helsinki Egyezményhez vezetõ út, melynek végeredményeként 1975. augusztus 1-jén az Európai Biztonsági és Együttmőködési Értekezlet résztvevõi aláírták a Helsinki Záróokmányt, mely rögzítette a demokratikus államközösség és a szovjet érdekszféra közötti enyhülés alapelveit. Sok egyéb mellett ennek egyik sarkalatos pontja volt, hogy a szocialista országok tudomásul veszik: államuk polgárai szabadabban utazhatnak, és könnyebben férhetnek hozzá a demokratikus világ uralkodó eszméihez.¹⁸

IV. Stranger than Paradise: Párizs, Amszterdam, New York

■ *Fõnt karzat bordó bársonyborítással, mindenfelé szobák. Aztán levisz a földszintre, a nagyterem alatt ugyanakkora, csak alacsonyabb mennyezetű terem, a bejáratban gipszszobor, madárijesztõ-féle.*
– Péter csinálta. Szobrokat is csinál.

Visszamegyünk a nagyterembe. A zenész eltűnt. (...) Elmeséli: a próbák nem sikerültek, Péter leállította az egészet, nem lesz a produkcióból semmi, bár ezt

még nem lehet tudni biztosan. Talán majd lesz zene, esetleg Nikó énekel, énekelt pár napja, voltak páran, nagyon jó volt.

Spiró György: *Honn*

A korábban már tárgyalt nevezetes ferihegyi búcsúztatás után a társulat Párizsba érkezett, s nem sokkal utánuk, februárban turistaútlevelel Bálint István, Kollár Marianne, valamint gyermekük, Bálint Eszter, továbbá Buchmüller Éva és két lánya, Major Borbála és Rebeka érkeztek meg Párizsba; a társulat egyesült. A kivándorlás mind az egyre fokozódó elnyomás, mind a művészi helyzet, létmód beszűkülése miatt logikusnak, már-már elkerülhetetlennek tűnt és tűnik ma is. Amennyiben akkor maradtak volna, éppen az írás elején kulcstörténetként aposztrofált éthoszukat, megalkuvást nem ismerő beállítódásukat kellett volna feladniuk. A kényszeremigráció révén, a franciaországi és hollandiai fellépések, fesztiválokon való részvételek egyfelől olyan kulturális közegekhez adtak evidens módon hozzáférést, melyről a lakásba vonulás után, az útlevelelbevonás után nem is álmodhattak volna, másfelől – s a szöveg ezt is emfatikus módon tárgyalja – létfenntartásukat tekintve e radikális választás roppant nehéz helyzetbe hozta őket. Bár Budapesten is a hivatalos társadalom peremén éltek, mégis a családi, baráti háttér, az ismerős környezet adta alkalmi munkák valamelyest biztosították megélhetésüket, ám az emigrációban, mind Párizsban, mind New Yorkban teljesen magukra, illetve barátaik segítségére voltak utalva. A könyv emigrációval foglalkozó részében a budapesti színtérmél sokkal hangsúlyosabban jelentkeznek tehát olyan apró-cseprő, a mindennapi megélhetés terhe felől mégis létfontosságú dolgok, mint hogy ki főz, honnan lesz pénz kifizetni a lakbért, ki foglalkozik a gyerekekkel, ki dolgozik a közösségért (és ki nem) stb. A könyv elolvasása nyomán úgy tűnik, a társaság 1985-ös szétköltözésének, szétválásának legalább annyira, ha nem inkább emberi-érzelmi, mint művészi-esztétikai okai voltak. Ezt alátámaszt-

ja az is, hogy bár Koós Anna felhagyott a színházzal, a többiek más társakkal, különböző felállásokban folytatták a munkát. Ez ugyanakkor messze nem jelenti azt, hogy az emigráció s ezen belül elsősorban New York ne lett volna fontos és értékes korszaka a társaságnak. Ennek sok szempontból épp az ellenkezője igaz: a *Pig*, *Child*, *Fire!*, az *Andy Warhol's Last Love* és a *Mr. Dead and Mrs. Free* című előadásaival a Squat Theatre szakmai szempontból a csúcsra ért.¹⁹ Ekkor élhettek azt a művészi életet, amelyet, ha „normális körülmények” között, vagyis ha nincs olyan elnyomás a kritikai-ellenzéki körökön, Magyarországon is élhettek volna. Már a szóhasználatom is árulkodó: normális körülmények között ugyanis azt kellett volna írnom, hogy „minden körülmények között” tudniuk kellett volna élni. A hidegháború politikai légköre, ezen belül az 1968 utáni Magyarország szigorú atmoszférája azonban egyáltalán nem ismerte a feltételes módot. Útlevelelük bevonásával ugyanis – a mai fogalmaink szerint – az állam korlátozta őket személyi és utazási szabadságukban. Nem volt „ha”, nekik ezek között a körülmények között *kellett* élniük az életüket. Az 1960–1970-es évek fordulója pedig – ahogyan Haraszti Miklós is utalt rá – az állam utolsó nagy kísérlete volt (maoista per, az utolsó íróper, a Lukács-tanítványok megbélyegzése, Balatonboglár felszámolása, a lakásszínház kiűzetése stb.), hogy a renegát, „másként” gondolkodó értelmiséget megfélemlítse.

A lakásszínház társulata azonban 1975–1976 körül a mellett a szabadság mellett döntött, amelyre fentebb utaltam – ennek a döntésnek azonban *ára* volt. Úgy sejtem, hogy amit a művészi szabadsággal hosszú távon megnyertek, azt az egymásrautaltság, az összeczártság és a nélkülözés miatt lassacskán elvesztették. Koós Anna, ha jól értem, elsősorban emberi veszteségként írja le a Squat Theatre végét. „Egyszer csak éktelen csörömpölés a konyhából. Az egész ház összefutott. Mérgében Péter mindent lesöpört a hosszú konyhaasztalról. Éva keményen

védte a gyerekeknek félretett kosztot, ha István beteg volt, neki járt külön narancs. Most Péter szeretett volna valamihez hozzáférni. Nem tudom, mivel húzta ki a gyufát, de annyi is elég volt, hogy már negyedik éve ugyanazt ettük, és mivel tényleg Éva főzött a legjobban, és tényleg neki [ti. Halász Péternek] volt a legnagyobb hangja, egyszer csak elege lett. [...] Mindent összetört, ami épp az asztalon volt. Éva kivonult a konyhából.” (286.) A beszámoló utolsó fejezeteit megtöltik az ilyen apró-cseprő, de hosszú évek óta kumulálódó emberi bosszúságokból fakadó, mégis elmérgesedő konfliktusok leírásai. Kívülálló, mint e sorok írója, nem tudhatja, valóban ilyen mélységű, antagonisztikus ellentétekbe kell-e torkollnia egy ilyen hosszú együttélésnek és együttalkotásnak, ám más példákban kiindulva többnyire elkerülhetetlennek látszik a csoportdinamika megbomlása. Sőt azt gondolom, hogy a társaság kemény magjának 1970-től egészen 1985-ig tartó együttműködése inkább példátlanul hosszú közösségi tapasztalat volt; a politikai elnyomás, margóra szorítás itthon, a gazdasági, megélhetési nehézségek az emigrációban hatástalanították az emberi konfliktusok és az egyre inkább eltérő művészi elképzelések centrifugális erejét.

Az utóbbira talán a „siker” fogalmának eltérő értelmezése lehet jó példa. Ha jól értem az 1985-ben hazalátogató Bálint Istvánnal és lányával, Bálint Eszterrel folytatott beszélgetés vezérfonalát, akkor Pisti – ahogyan mindenki szólította – egyértelműen leszúrta, hogy a Dohány utcai lakásban, az államszocializmus keretei között színházat művelni és New Yorkban színházat működtetni éppen a külső gazdasági, kulturális feltételrendszerek miatt ugyancsak különböző tevékenységet jelentett.²⁰ Talán nem tévedek nagyot, ha azt mondom, magyar kontextusban a „siker” szó mindmáig gyanús maradt; minden változás dacára talán még mindig be vagyunk zárkózva a tiszta esztétika éteri szépségének birodalmába, s azt feltételezzük, hogy ami sikeres, az egyúttal olcsó, vásári hívság is. „Az új darab,

Dreamland Burns, hogyné, írta és rendezte Stephan Balint. Hacsak nem Steve. Díszlet és világitás: [Buchmüller] Éva. Szereplők: [Bálint] Eszter. A filmben a fáradtan elalvó lány megelevenedett álmában megjelenik még barátnöje, Jennifer, Breznyik, a tenyérjós taxisofőr és Klára, a filmbéli jósnő, itt mint Szűz Mária világitó neonglóriával a feje körül, amint egy hintán állva a mennyekből alászáll, és a földön heverő üres arcú bábura vetített Bobo Shaw, amint zacskós üveggel a kezében, illumináltan, elaludt a járdán. A montreali próbán magamból kikelve kiabáltam: Elment az eszetek! Ez egy boulevard-színházi jelenet! Mire István, magából kikelve: Azt hiszem, elfelejtetted, mi a színház.” (292–293.) A lánggra lobbant álomország, a tenyérjós, a taxisofőr, jósnő vagy az odavetített Charles „Bobo” Shaw, nem kell különösebben magyarázni, elképzelhetetlen lett volna a Dohány utcában. Ugyanakkor a helyszín nem Budapest volt, a közönség nem ismerősökből állt, és nem 1973-at írtunk, hanem 1985-öt, a helyszín pedig New York volt; a közönség pedig, aki megfizette a jegvet és bejött. Bálint István, ha jól értem, egyfelől megérezte, megértette a helyzet eltérő kulturális logikáját, s azt a színházba szerezte volna integrálni, másfelől – negyvenegy-két évesen, hosszú kívülállás és nélkülözés után – sikerre vágyott. Koós Anna maliciózan írja le Pisti „változását”, amerikanizálódását: „Jim Jarmusch filmjének sikere bogarat ültetett a fülébe: sztár lett a lányából. Megszállta az ihlet.” (288.) Vajon miért ennyire negatív fogalom a siker? A *Nagyvárosi tanmese, avagy a siker mint a színház 22-es csapdája* című fejezetben alaposan körüljárja e sokjelentésű fogalmat. Kedvelt gondolkodójához, a *Nem kívánt hagyatékban*²¹ is többször idézett Hannah Arendthez fordul válaszáért, többször merít, idéz annak Zweig-tanulmányából: „a társadalmi hajléktalanoknak a hírnév és a siker olyan eszközt nyújtott, mellyel otthon és közeget teremthettek maguknak.”²² (301.) A szövegválasztás, azt hiszem, nem véletlen. Koós Annát bizonyos értelemben

ugyanaz az alapkérdés izgatja, mint Arendtet e tanulmányban: megváltozott körülmények között mi a viszony *a tegnapi világhoz*? Beállítódása is Arendtéval analóg. Ahogyan a filozófusnő Zweig szemére lobbantotta a parvenü sikeréhségét, s ezzel szemben az identitás és szolidaritás primátusa mellett tört lándzsát, úgy érezteti Koós Anna, hogy a Squat a beilleszkedés vágyától fűtve egyre inkább felszámolta saját liminális önazonosságát és hagyományait, s ezzel végső fokon: *önmagát*. Innentől nézőpont, pontosabban fogalmazva világlátás kérdése, hogy ki hogyan látja a problémát: elvtelen alkalmazkodás és a gyökök feladása mindez, vagy az új kontextus felismerése és annak kritikai adaptációja? Hangsúlyoznám: ez *személyes döntés* (egyéni és/vagy kollektív) kérdése; a társadalomtudomány s ezen belül a társadalomtörténet nem ismer erre egyértelmű választ, e sorok írója sem tartja feladatának e kérdés eldöntését. Itt lehet ugyanakkor megjegyezni, hogy a „siker” szónak távolról sem homogén a jelentéstartománya. Művészet és dialógus problémáját feszegető tanulmányában fogalmaz úgy Mezei Árpád, hogy: „egy négydimenziós lénynek nem lehet képe valamilyen 10 dimenziós valóságról. Azonban ha társul egy másik négydimenziós lényvel, aki azonban a 10 dimenziós valóság másik szegletében él, akkor szintetizálódva már igen komplex alakzatot alkothatnak és annak alapján képet nyerhetnek a tízdimenziós valóságról, amelynek egyes szegmentumait lakják. A valódi dialógus tehát nem olyan átmeneti kapcsolat, amelyben a szereplők gondosan megóvják különállásukat. A különállás, az egyéniség megóvása egyoldalt a nyugati civilizáció egyik nagy pozitívuma, másoldalt azonban igen hatalmas gátló tényező, a civilizáció fejlődésének nagy akadályá. [...] *A siker a valóságban nem más, mint emberek dialogikus társulása.*”²³

Ez a „siker” *nem* a szó mai, teljesítményelvű konnotációjára apellál. Amiről Mezei beszél, természetesen nem ez, ha-

nem – úgy vélem – egy Martin Buber-i háttérű fogalom. A dialóguselv egyik gondolkodójának a próféták tanításáról szóló könyvében a siker nem önérték, a próféták sikertelenségben és kudarcban élnek és lélegeznek, feladatuk éppen a győzelem és a kézzelfogható előny nélküli küzdelem.²⁴ Ez a „siker”-fogalom az elkötelezettség és a megvesztegethetetlenség imperatívusza. Ám kérdés, elvárható-e ez minden körülmények között és mindenáron. Normává, egyetlen igazsággá tehető-e – Mérei Ferenc szavával – az *együttes élmény* önmagáért való fenntartása? Egyáltalán, fenntartható-e, ha az együttes erodálódik, ha kreatív többlete megszűnik, s egyszerű, jóllehet kényszerű együttlétté fokozódik le?

V. A műfajról

■ *Az együttérzés – ebből a szempontból nem különbözve a szeretettől – megszűnteti az emberi érintkezésben mindig meglévő távolságot, köztes teret, és ha az erény mindig kész azt állítani, hogy jobb szenvedni, mint mással rosszat tenni, az együttérzés túlmegy ezen, mert azt állítja [...], hogy könnyebb szenvedni, mint mások szenvedését nézni.*

Hannah Arendt: *A forradalom*

Koós Anna, a kötet szerzője a társulat történetének a kezdetektől tagja, leírása, értelmezései így a visszaemlékezés műfajába lennének besorolhatóak. A memoár szabad, irodalmi műfaj, fikció, s mint ilyen – ahogyan Horváth Iván szokta mondani – nem igazságköteles. A visszaemlékezés szerzője túlozhat, hozzátehet és elvehet; Vas István *Nehéz szerelem* című kitűnő önéletrajzi regényén végig érezhető annak a konfliktusnak nyoma, mely az ifjú Vas és Kassák között zajlott le. Úgy tűnik, Vas érett fejjel sem bocsátotta meg Kassáknak, hogy a *Megnőttek és elindulnakban* kipellengérezte őt. A Munka-körből szintúgy csúnyán kiebrudalt Justus Pál ezzel szemben Kassáknak még 75. születésnapján is felköszöntötte levélben. A sértettségek, a konfliktusok

feldolgozásának és ábrázolásának nincs jó és rossz „fajtája”, mint ahogyan a megélt tapasztalat, az élmény sem igaz vagy hamis: úgy, oly módon létezik, él tovább, ahogyan az illető megéli, elaborálja, majd megfogalmazza, szöveggé formálja azt.

A memoár típusú szöveget a narratív tudatossággal rendelkező kutató nem elsősorban történetrekonstrukcióra használja, inkább az elbeszélő „én” köré felépült, megjelenített világot elemzi: az elbeszélő önazonosságát. A *Színházi történetek* azonban több ponton eltér a memoár műfajától, még akkor is, ha a szerző korrekt módon jelzi: szövege nem „a” színház története, annak mindössze egyik verziója. Az is igaz ugyanakkor, jóllehet Koós Anna erről nem tehet, hogy sem a néhány évvel ezelőtt meghalt Bálint István és Halász Péter nem tud már ehhez mit hozzátenni, valamint – amennyire tudom – egészségi állapota miatt Breznyik Péter sem fogja már megírni a maga verzióját. A *Színházi történetek*et tehát becses memoárként, módfelett gazdag kutatási anyagot tartalmazó színháztörténeti forrásként kellene elsőrendűen kezelnünk, ám a lapalji jegyzetek, levéltári hivatkozások és az olykor erős értelmezések mégis azt sugallják, hogy az írásmű mégis a színház története is szeretne lenni. Olybá tűnik, mintha a szöveg nem elégedne meg a memoár önmagára vonatkoztatott szövegvilágával, hanem minduntalan külső értelmezési pontokat keresne igazához; *önmagában* ez sem lenne problematikus, ám akkor a szerző – megítélésem szerint – nem engedhetné meg magának a szereplők minősítését.

A besúgók, Algot (Hábermann, „Pécsi Zoltán”) és Bódy („Pesti”) esetében még csak érthető ez a tónus, de a könyv olvasásakor számomra végig problematikus volt Bálint István ábrázolása. Bálint István költő volt és író, Bálint Endre fia, aki apja családi és baráti társaságából kifolyólag, a Rottenbiller u. 1. gazdag intellektuális-művészi háttéréből fakadóan *von Haus aus* ismerte a teljes pesti undergroundot, a Kassák Stúdió környékére pedig mint ismert és elismert költő érkezett.

Bár az előadások minden tekintetben kollektív alkotások voltak, a kötet függeléke is arról tanúskodik, hogy Bálint – mint számtalan kézirat szerzője – volt a társulaton belül az író, aki a szóbeli ötleteket, gondolatfoslányokat többnyire megírta, megszövegezte. Lehet, hogy tévedek, de számomra – főleg a kötet emigrációval foglalkozó részében – Bálint szerepe elszikkad, inkább kerékkötőnek tűnik, mintsem a színház egyenrangú tagjának. Ugyanígy Breznyik Péter alakja is inkább negatívan jelenik meg, s valahogyan nem érződik ki belőle – a többek által elmondott – sokszínű tehetség, aki talán a társulat egyik leginvenciózusabb „színésze” volt. Koós Anna végig igen nagy hangsúlyt fektet a tárgyszerű pontosságra: ahol az állambiztonsági szervek tévesen Andrászt írtak Halász Péter második keresztnevéként, azt helyesen mindig kijavította Aladárra. Ugyanezen logikából kiindulva teljesen érthetlenné válik, hogy Bálintot, akit – mint ő is írja – mindenki Pistinek hívott, miért Istvánnak nevezi végig. Ez volna az elidegenítő effektus, ettől lenne tárgyszerűbb az elbeszélés? Egy memoár szempontjából a bevett nevek megváltoztatása, szokatlan formában való használata éppenséggel az elbeszélés hitelességét, dokumentumértékét kérdőjelezi meg, így még érthetlenebb ez az eljárás. (Vas Istvánnál sem kedvez az a dokumentumértéknek, hogy Biró Gábort Róna Robinak nevezi át.) Persze egy kívülálló értelemszerűen hívhatná a színház történetének megírásakor Bálint Istvánnak, de Koós Anna nem (volt) kívülálló. Ő per definitionem benne áll a történetben, s ilyenképpen ugyancsak szerencsétlen ez az elbeszélői stratégia, mellyel eltávolítani igyekszik azt, ami/aki ismerős; ez az eljárás éppenséggel emfatikussá teszi azt a hol latens, hol manifest konfliktust, amely a szerző és Bálint között feszült. Ez év január elején az Eckermann kávézóban lezajlott beszélgetés során Koós Anna közreadott egy Bálint Esztertől származó, rendkívül szépen megírt és tartalmában megrendítő angol nyelvű levelet. Ebben Bálint Ist-

ván lánya elsősorban azt nehezményezi, hogy a szerző nem tudott túllépni a régi konfliktusokon, s így nem tanúsított semmilyen együttérzést az édesapjával szemben, aki rettenetes körülmények között halt meg Budapesten, s aki Halász Péterrel – minden éles konfliktus ellenére – őszintén kibékült.

Ismétlem, nem tisztzem ezekben a szembenállásokban, nézeteltérésekben állást foglalni, annál is kevésbé, mert az egykori színház tagjai közül szerencsére

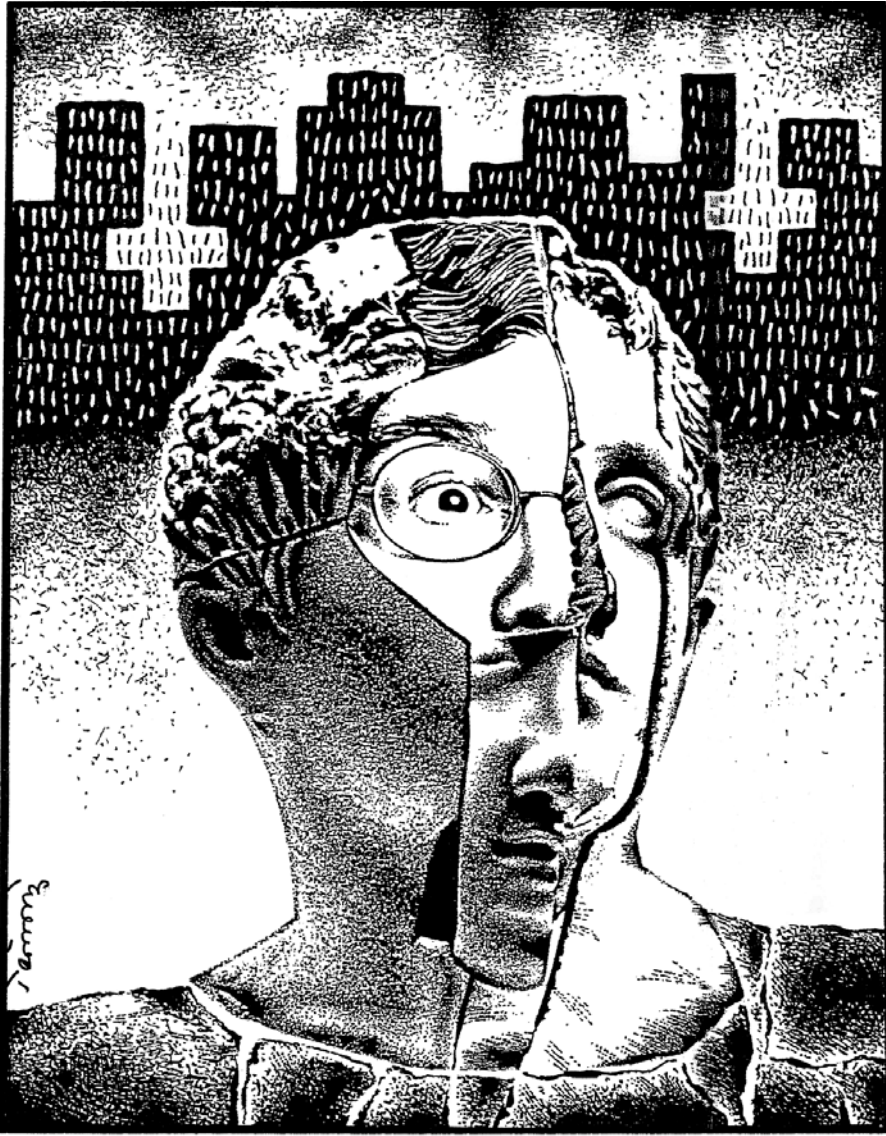
többen is élnek, s reményeim szerint ők is elmondják majd történetüket. A kép így válhatna teljesebbé, sokszínűbbé, ugyanakkor ellentmondásosabbá. Ebben a helyzetben, megítélesem szerint, az igazi „siker” a dialógus retrospektív helyreállítása, vagyis a kutatás, a bemutatás, a művészeti kanonizáció és a kulturális értelemadás szorgalmazása lehet.

Ítéleteinkben egyszerűsödik a történelem.

■ JEGYZETEK

1. Halász Judit, Halász Péter és Koós Anna kislánya, a történet idején körülbelül négyéves volt.
2. Az Egyetemi Színpad s benne az Universitas történetére lásd Nánay István: Profán szentély, színpad a kápolnában. Alexandra, Pécs, 2007.
3. Vö. Nánay István: i. m. 94–95. Nánay arra is rámutat, hogy az Universitas ebben az időben privilegiált helyzetben volt, amennyiben nekik volt hosszú idő után először lehetőségük arra, hogy Nyugatra utazzanak (63.).
4. Lásd Mihályi Gábor: Látogatás Grotowski pszichodinamikusi kísérleti színházában. Valóság 1966. 9. 80–84. Grotowski és többek között az Universitas összefüggéséről pedig Mihályi Gábor: A szegény színház gazdagsága. Valóság 1972. 7. 72–77. A Grotowski színházelmélete és a „katolikus mitológia” összefüggéseiről pedig Mihályi Gábor: Grotowski és a magyar „szegény színház”. Valóság 1975. 3. 36–47. és Liszka Tamás: Aktív partitúra. Bevezetés Jerzy Grotowski színházi antropológiájához. In: Alapvetés. Tanulmányok Jerzy Grotowski Laboratórium Színházáról. (Szerk. Liszka Tamás) PKM – KIA, h. n. [Szeged], 2009. 7–52.
5. Nánay István: Ruszt. Új Mandátum, Bp., 2002. 22. Még ha kritikusan is, de jóval később Halász Péter is egyértelművé tette a hatást, lásd Halász Péter: Grotowski csuhájából léptünk elő. Színház 2000. Grotowski-különszám, 41–47. Ugyanakkor Bálint István kifejezetten távolinak, ellenszenvesnek tartotta Grotowski elképzelését, lásd Beszélgetés a Kassák-színházról 1984. május 22-én az Artpool-stúdióban. AL 1985. Tavasz. 45. <http://www.artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>
6. Mint 2004 őszén kiderült, Molnár Gál Péter „Luzsnyánszky” fedőnév alatt a titkosszolgálatnak írt jelentéseket, jöllehet tudomásom szerint – az Orfeótól eltérően – az Universitas együttesében az értelemben nem került a látóterébe. Vö. A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky-dosszié. (Szerk. Fonyódi Péter) Kapu, Bp., é.n. [2004].
7. Nánay István: Profán szentély... 116.
8. Don Péter: A proletárdiktatúra kultúrpolitikája nem lehet Guttman-nadrág. Képzőművészet a TTT idejéből, Seneca – Cserépfalvi, Bp., 1996.
9. Bálint István: Arthur és Franz. Magvető, Bp., 1972.
10. Koós Anna kötetének függeléke tartalmazza a teljes repertoárt (317. skk.). Lásd még Jim O’Quinn: Squat Theatre Underground, 1972–1976. The Drama Review 1979. 4. 7–26; Anna Koós – Eva Buchmüller: Squat Theatre, New York. Artists Space 1996. különösen 1–45; továbbá Theodor Shank: Squat Theatre. Performing Arts Journal 1978. 2. 61–69; Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love. Színház 1991. 10–11. (különszám).
11. Halász Péter: Két séta a gőzfürdő után (interjú). Színház 1991. 10–11. 9.
12. Beszélgetés a Kassák-színházról 1984. május 22-én az Artpool-stúdióban. AL 1985. Tavasz. 45. <http://www.artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>
13. Donáth Péter: A másság (interjú). Színház 1991. 10–11. 42–43.
14. Tábor Ádám: Szűk színház és Molnár Gergely: Tág lakás. Színház 1991. 10–11. Melléklet 18. Utóbbi írás első közlése: AL 1985. Tavasz. 33.
15. Nyelvtanulás ürügyén Algol nemcsak Koós Annát figyelte meg, hanem Molnár Gergelyt is. Vö. Szőnyi Tamás: Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül. 1960–1990. Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, Bp., 2005. 636.
16. Vö. Bódy Gábor: Holt színház, kulturális vákuum. In: uő: Egybegyűjtött filmművészeti írások. (Szerk. Zalán Vince) Akadémiai, Bp., 2006. I. 83–92. Sajnos ez a kiadás nem számol Bódy Gábor „kettős életével”, s az írásokat szövegkritikai jegyzetek nélkül teszi közzé a szerkesztő, így ignorálva a kontextust, amelyben létrejöttek. Az itt idézett „tanulmány” ugyanis egy ügynökjelentés piszkozata. Koós Anna hivatkozása (128.) a levéltári jelzetet is: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára 3.1.2. M-38710, 5–19.
17. Pórra lásd Sasvári Edit: Miért éppen Pór? A kádári „üzeneési” mechanizmus természetéhez. Évkönyv VIII. 1956-os Intézet, Bp., 2000. 124–159; Csizmadia Ervin: A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. T-Twins, Bp., 1995. 31. skk; Dalos György: Hosszú menetelés – rövid tanfolyam. Magvető, Bp., 1989.
18. Bővebben Kis János: Emberi jogok egykor és most. Beszélő 2007. január.

19. A teljesség igénye nélkül lásd Gautam Dasgupta: Squat: Nature Theatre of New York. *Performing Arts Journal* 1983. 1. 7–20; Szuzanne Kőrösi: Squat Theatre's Mr. Dead and Mrs. Free. *The Drama Review* 1981. 4. 75–81.; Jim O'Quinn: Squat's The Three Sisters. *The Drama Review* 1980. 4. 111–112; Richard Schechner: Anthropological Analysis. Before and After Andy Warhol's Last Love. *The Drama Review* 1978. 3. 23–32; Theodore Shank: Squat Theatre. *Performing Arts Journal* 1978. 2. 61–69; Theodore Shank: Squat's Pig, Child, Fire! *The Drama Review* 1977. 3. 95–100; Adele Edling Shank – Theodore Shank: Squat Theatre's Andy Warhol's Last Love. *The Drama Review* 1978. 3. 11–22. További anyagok, napi- és hetilapban közölt kritikák találhatóak még Koós Anna könyvében, illetve a Palotai Klára által fenntartott www.squattheatre.com oldalon.
20. Beszélgetés a Kassák-színházról 1984. május 22-én az Artpool-stúdióban. *AL* 1985. Tavasz. 45. <http://www.artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>
21. Koós Anna: *A nem kívánt hagyatéék*. Akadémiai, Bp., 2006.
22. Hannah Arendt: Stefan Zweig: Jews in the World of Yesterday. In: *Reflections on Literature and Culture*. (Ed. Susannah Young-Ah Gottlieb) Stanford University Press, Stanford, 2007, 66. (Koós Anna fordítását idéztem.) Zweig nosztalgikus álláspontjával kapcsolatban pedig Claudio Magris: *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*. Európa, Bp., 1988.
23. Mezei Árpád: Dialógus és társszerzőség. In: *Hasbeszélő a Gondolában*. (Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária) Bölcsész Index, Bp., 1987. 74.
24. Martin Buber: *A próféták hite*. (Ford. Bendl Júlia) Atlantisz, Bp., 1991.



T E T T A M A N T I B È L A R A J Z A

