

=== *Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs* ===

## **/// Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből<sup>1</sup>**

A Kádár-rendszer megtartotta a színházak államosításával (1949) létrejött színházstruktúrát, amely a szólamok szintjén továbbra is a színházhoz való hozzájutás demokratizmusát kívánta szolgálni, hiszen minden intézmény szubvencionált intézményként működött, mentesítve a piac törvényeitől. Ennek fejében a kulturális irányítás a színházat továbbra is alárendelte saját ideológiájának és politikájának, és szinte teljes befolyással rendelkezett a műsorpolitikát, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő kérdéseket illetően. A hatalom cenzurális szorításának kijátszására a kettős kódolású, ún. „áthallásos” játékmód adott lehetőséget, azaz a szöveg és a színpadra állítás közötti átmenetben megvalósuló, nehezen ellenőrizhető, a normától eltérő játékkal lehetett megkerülni az ellenőrzést.<sup>2</sup>

Az első nyilvánosságban megjelenő, gyakran, de nem feltétlenül kettős kódolással értelmezhető előadások mellett az 1960-as évektől, majd a második nyilvánosság kialakulásával fokozatosan és párhuzamosan létrejöttek azok a színházi csoportok (Universitas, Kassák Ház Stúdió, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Stúdió, Brobo Társulat, valamint a miskolci Manézs Színpad, a tatabányai Bányász Színpad, a zalaegerszegi Reflex Színpad, a debreceni Főnix Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad és mások), amelyek ideig-óráig a túrt, majd rövidesen a tiltott zónába soroltattak.<sup>3</sup> Ezek a csoportok egyrészt nem feltétlenül a kettős kódolás domináns elve szerint működtek; másrészt minimális intézményi háttérrel vagy anélkül, független, gyakran alulról szerveződött, (fél)autonóm civil kezdeményezésként léteztek; harmadrészt

1 == Jelen dokumentum-összeállítás az NKFI Hiányzó (színház)történetek I. (137873) című kutatás keretében és támogatásával jött létre. Ezúton köszönjük az OSZMI munkatársainak, különösen Csizsár Mirellának, Sipőcz Mariann-nak és Gajdó Tamásnak a segítségét.

2 == Lásd P. Müller, 2010; Apor 2018.

3 == Ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről részletesen lásd Várszegi (szerk.), 1990; Várszegi – Sándor L. (szerk.), 1993; Imre (szerk.), 2008.

pedig „a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás”<sup>4</sup> jellemezte őket.

A szembenállás két alapvető formáját a Kassák Ház, míg a másikat az Orfeo vagy a Szegei Egyetemi Színpad képviselte.<sup>5</sup> A Kassák Ház vagy később, 1972-től a Lakásszínház előadásait a politikai attitűd szinte teljes és szándékos hiánya jellemezte,<sup>6</sup> azaz az ellenállás nem direkten, hanem áttételesen jelentkezett. Ezt a hozzáállást a hatalom által támasztott elvárások miatt értelmezték politikailag tűrhetetlen cselekvésként, hiszen ebben az értelmezési keretben az előadások a rendszert magát tekintették nem létezőnek. A hatalom éppen azért nem tudott velük mit kezdeni, mert ők az alapfeltevésben – a művészet átpolitizáltságában – nem értettek egyet, s ezért tiltották be előadásait, majd ezért kényszerítették őket az ország elhagyására.<sup>7</sup>

Ezzel ellentétben az Orfeo, majd később a belőle kivált Stúdió K, illetve a Szegei Egyetemi Színpad a tényleges és aktív politikai cselekvést és szerepvállalást állította előtérbe, elfogadva a politikai beszédhelyzetbe való kényszerítést. A politikum részükről információterjesztésben, tabuk és konszenzusok feszegetésében és közönség/közönség megteremtésében jelentkezett. Az előadásaik által feltett kérdéseikre azonban az adott korszakot meghatározó tabukon és konszenzusokon *kívül* kerestek radikális válaszokat, ezért egy idő után ők is a tűrt, majd a tiltott zónában kaptak helyet.<sup>8</sup> Helyzetüket nem könnyítette meg, hogy mind a hivatásos színházi szakma, mind pedig a hatalom legalábbis gyanúval kezelte őket mint független, (fél)autonóm kezdeményezéseket.

4 = = Szkárosi, 2004: 149–150.

5 = = Elképzeltető, hogy léteztek más ellenállási formák is, de ezekről az „amatőr” színház területén jelentkező ellenállási formákról jelenleg viszonylag keveset tudunk. Ennek a területnek a szisztematikus vizsgálatát tűzi ki célul a Hiányzó (színház)történetek című kutatási projekt.

6 = = Mint azt Halász már 1972-ben kifejtette: „Néhányan azt mondják rólunk, hogy underground színház vagyunk. Persze vannak Budapesten, akik politikailag orientáltak, akik politikai dolgokat próbálnak, de mi nem. Mi csupán a kifejezés új formái iránt érdeklődünk.” Lásd: James Feron: Hungarian Seeks New Stage Forms. *The New York Times*, 1972. január 19. 8. Később, 1991-ben így emlékezett erre: „...úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk azt, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. [...] Nem tiltakoztunk, de szükségünk volt egy olyan közegre – és ez meg is volt –, amelyikben mindenki érzékeli: sokkal nagyobb a szabadság, ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy mekkora a rabság.” Bérczes, 1991a: 8. Lásd még Koós, 2009; Schuller, 2008.

7 = = Lásd Koós, 2013; Imre, 2018.

8 = = Mint azt Fodor Tamás retrospektív módon megfogalmazta, „mi azért voltunk sebezhetőbbek, mert létünk mindig a struktúrához viszonyult. Előbb benne voltunk, aztán kizártak belőle”. Bérczes, 1991b: 22.

Az itt közölt, Paál István<sup>9</sup> által írt dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színház (SZESZ) működésének 1970-es éveiben keletkeztek. Az első, cím nélküli írás az 1973-as wrocławai *Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego*ra (Nyitott Színházak Nemzetközi Diákfesztiválja) készített magyar és angol nyelvű kiadványban jelent meg, és a SZESZ akkori önmeghatározását fejtette ki, hangsúlyozva a kortárs és a politikai jelleget. A második, 1975-ben készült szöveg az 1960-as évek elején alakult Színház működését és változásait elemezte, külön kiemelve a kortárs európai színházak megtermékenyítő erejét (Grotowski, Brook, Barba például). A harmadik dokumentum pedig arra a helyzetre hívta fel a figyelmet, amelyben a SZESZ, immáron kinőve az amatőr lét kereteit, működését tekintve a professzionális színházak útjára kívánt volna lépni ún. „saját színház” alapításával és működtetésével.

Ezek a dokumentumok megmutatják egy, a korszakban kiemelkedő teljesítményt nyújtó, ún. amatőr színház útját és lehetőségeit, másrészt pedig azt, hogy mennyire reflektáltak végezték mindennapi működésüket. Egyúttal arra is felhívják a figyelmet, hogy nemcsak a Szegedi Egyetemi Színháznak nem sikerült intézményesülnie, de az ún. amatőr színházak közül egyetlenegynek sem, s résztvevőik befogadása, ha egyáltalán, csupán egyéni szinten valósulhatott meg.<sup>10</sup>

## I. dokumentum<sup>11</sup>

Minden színház l'art pourt l'art játszadózássá, üres fecsegéssé, szenvelgéssé satnyul, ha nem tölti be azt a hivatását, amely létezését még egyedül igazolhatja – vagyis ha nem korához és koráról szól a lehető legegységesebben, a legnagyobb felelősségtudattal és szigorúsággal. Szigorúsággal: közönségéhez és önmagához egyaránt.

Fokozottan vonatkozik ez egy olyan egyetemi amatőr színházra, amelyik a hazai és nemzetközi színházi válság évtizedeinek derekán – azt palástolni-leplezni

9 = = Paál István (1942–1998): rendező, 1965 és 1974 között a szegedi Egyetemi Színház művészeti vezetője. Dolgozott még a Szegedi Nemzeti Színházban (1967–1975), a kaposvári Csíky Gergely Színházban (1968–1969), a Pécsi Nemzeti Színházban (1975–1976), a szolnoki Szigligeti Színházban (1976–1985) és a Veszprémi Petőfi Színházban (1985–1996).

10 = = Az egyéni befogadás pedig több esetben az adott társulat/együttes szétesését jelentette, ami így értelmezhető az ellenzékinek tartott közösség megosztására és megszüntetésére irányuló hatalmi gesztusként is. Balassa Péter rögzítette kiválóan ezt a jelenséget, amikor arra utalt, hogy „az alternatív és underground színházi törekvések el nem ismerése, nem is a hivatalos politika, hanem a szakma részéről következett be”. Balassa–Takáts, 2003: 1154. Az egyes csoportok rendezői és vezető színészei csak a hivatalos csatornákon keresztül (főiskola, állami színházak – Kaposvár, Szolnok, 25. Színház stb.) találhattak utat az első nyilvánosságához. A Magyar Színházművészeti Szövetség 1973-as közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd Nánay, 1998. Lásd még Imre (szerk.), 2008.

11 = = A dokumentum jegyzeteit Imre Zoltán készítette.

akaró önelégült kóklerkedések „sziporkázásainak” vagy azt eltúlzó sopánkodások fásultan legyintő, cinizmust rejtő gesztusainak zűrzavarában – kívánja bizonyítani létjogosultságát, kiküzdeni helyét a színházi utóvédharcok zárótüzében.

Számunkra a színház nem hobby, unaloműző-szabadidőkitöltő szórakozás vagy művészkedő pózolás – hanem választott-vállalt társadalmi feladat. Progresszív szándékú politikai avantgarde színházat csinálni az „itt és most” alapállásából kiindulva és oda mindig visszatérve – ez a legfőbb célkitűzésünk. Az üres, tisztánlátásunkat homályosító játszogatás-mókázás, vagy a zavaros-fennkölt jelbeszéd manipulációja helyett önmagunkat: életünket és szomorúságunkat, harcunkat és hitünket felmutatni az „üres tér”<sup>12</sup> csöndjében.

Politizálunk, mert tenni, használni, jobbítani akarunk. Szeretjük a színházat és egymást, hiszünk és bízunk a tisztas emberi szó, a szeretet sugallta mozdulat erejében. „Szegény színház”<sup>13</sup> ez – a „nyitott játéktéren”,<sup>14</sup> a provokálva is szeretettel fogadott néző legteljesebb érzelmi, gondolati és testi azonosulására, a közös szer-tartás kölcsönösen megtisztelő katharizására bízva a színpadi tett végső eredményét.

Paál István

[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. Gépirat, cím és aláírás nélkül.]

## 2. dokumentum<sup>15</sup>

A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról<sup>16</sup>

Az alábbiakban következő tapasztalatok és konklúziók egy közel 15 éves munkafolyamat gyakorlati és elméleti síkján jelentkeztek, illetve abból szűrődtek le. Természetesen jelentkezésük és megvalósulásuk pillanatában az „itt és most” konkrét

12 == Utalás Peter Brook magyarul 1972-ben, Koós Anna fordításában megjelent *Az üres tér* című könyvére.

13 == Utalás Jerzy Grotowskiak először 1968-ban dánul, majd a következő évben angolul is megjelent tanulmánykötetére, lásd Grotowski, 1969. A Szegedi Egyetemi Színpad részére Kohler Katalin fordított belőle tanulmányokat, főként a kötet címadó tanulmányára és a színésztérre vonatkozókat.

14 == Egyrészt utalás a wrocławai fesztivál címére, másrészt pedig a nyitott színháznak a korszakban igen népszerű elképzelésére, lásd még Nánay, 1974.

15 == A dokumentum jegyzeteit Hidi Boglárka készítette.

16 == Bár egyértelműen nem megállapítható a szöveg dátuma, minden valószínűség szerint 1975-ben keletkezett. A kiemelt részek a dokumentumban kézírással szerepeltek.

tér és idő dimenzióiban sokszor esetlegesnek és szubjektívnak tűntek és csak később, megfelelő távlatból értékelve és elemezve a történeteket lehetett objektív törvényszerűségeket, illetve a folyamat öntörvényeit megfogalmazni. Hogy a címben megfogalmazódó témát minél konkrétabban és objektívebben közelíthessük meg, kikerülhetetlennek látszik egy alapkérdés fölvetése, és az erre adódó lehetséges válaszok és azok variációi bontják ki, és teszik plasztikussá témánkat.

Ez az alapkérdés így hangzik: Miért csinál színházat a Szegedi Egyetemi Színpad? A mindenkori válasz erre a kérdésre a csoport történetének 15 évén „vörös fonálként” húzódik végig, ugyanakkor pedig időről időre minőségi változáson megy keresztül, és ennek következtében három jól elkülöníthető periódusra tagolja azt. Az alapkérdésre adott lehetséges válasz-változatokat, illetve azoknak arány és hangsúly eltolódásai pontosan tükrözik az együttes korszakváltásait, továbblépésének lehetőségeit és irányát és a csoport belső struktúrájának minőségi változását.

Ezen belül külön figyelmet kell szentelni a közösség és a vezetője viszonyának alakulására és arra, hogy ez a viszony szoros függvénye és következménye a közösség szerkezetében végbement változásoknak ugyanúgy, mint a színházcsinálás szakmai-módszertani kérdéseinek periodikus revíziójának és az új lehetőségek kutatásának, illetve felfedezésének és birtokbavételének. Ez a szoros összefüggésrendszer: a bekövetkezett változások emberi és művészi törvényei adják annak a magyarázatát, hogy a kollektív alkotás – mint emberi és művészi probléma – csak a csoport történetének harmadik, legutóbbi és egyben legrövidebb periódusában merül fel először alapvető kérdésként.

Kronológiailag a „miért csinálunk színházat?” kérdésre adott válasz a következő három periódusra tagolja a Szegedi Egyetemi Színpad tevékenységét: 1960-tól 1969-ig; 1970-től 1973-ig; és 1974-től napjainkig.

#### *1. Az 1960–69 tartó periódus avagy a „zárt színház” korszaka*

Ebben az időszakban – amely a csoport történetének ugyan leghosszabb, de eredményeit és tanulságait tekintve legkevésbé fontos és jellemző szakasza – céljainkat tulajdonképpen semmi nem különböztette meg egy magát „modernnek” tartó, de mégiscsak hagyományos módon működő és alkotó hivatásos színházétól. (Tulajdonképpen az egyetlen lényegi különbség az amatőr és a professzionista szükség-szerű társadalmi és művészi különbözőségéből fakadt, és ez bizonyos kisebb-nagyobb módosulásoktól eltekintve világszerte hasonló módon jelentkezik és ismert.) Aktív színházi tevékenységünk fő célját színházművészeti alkotóképességünk realizálásának, gyakorlati megvalósításának és -valóságának tekintettük. A színház számunkra az önkifejezés legkézenfekvőbb és egyben legadekvátabb formája volt; Camus-vel szólva a színpad számunkra az a hely volt a világban, ahol tökéletesen boldognak érezhettük – és éreztük is – magunkat. Ez a boldogság kettős volt. Egyrésztől a színházcsinálás, a gyakorlati munka öröme, amit főleg a hosszú-hosszú hetekig, néha hónapokig tartó próbák alatt éreztünk és amelyet néha eufórikussá erősített az a sza-

badtság-élmény, amelyet a korlátlan és spontán önmegvalósítás ad. Másrésztől, boldoggá tett bennünket az az emberi és művészeti sikerélmény, amelyet egy-egy jól sikerült produkció bemutatója és az azt követő általában igen kevésszámú (átlagosan 4–6) további előadás jelentett. Természetesen, miután az együttes egyik ma is érvényben lévő alaptörvénye a legszigorúbb értelemben vett amatőrizmus, így semmiféle anyagi vagy egzisztenciális siker nem társult ehhez a sikerélményhez és nem zavarta meg annak etikai tisztaságát. Nagyon sokszor még a társadalmi siker vagy elismerés is elmaradt, de igazából ennek sem éreztük hiányát, csak néha beszéltünk róla bizonyos nosztalgiával. Ezek a motívumok azonban szükségszerűen a már említett profi-amatőr különbségből fakadtak és teljesen természetesnek és törvényszerűnek tartottuk akkori helyzetünket.

Az együttes társulata átlagosan 15–20 főből állt, valamennyien a szegedi egyetemek hallgatói voltak (elsősorban bölcsészek és jogászok). Mint közösség csak a próbákon és az előadásokon találkoztunk rendszeresen, egyébként szinte mindenki más-más körben élte magánéletét és tartozott az egyetemeken szokásosan kialakuló kisebb-nagyobb diákközösségekhez, amelyekben politikai, tudományos, sport vagy egyéb tevékenységet fejtett ki és emellett természetesen a magánéletébe tartozó barátokkal és partnerekkel tartott kapcsolatot. Ugyanakkor az is igaz, hogy egyetemi éveik alatt kifejtett legfontosabb tevékenységüknek legtöbbször pontosan az egyetemi színpadon zajlót tartották, és bár az egyetem befejezése után kapcsolatuk az együttesel minden esetben megszakadt (a későbbiekben ez a jelenség is lényeges változáson megy át), későbbi életüknek egyik meghatározó motívumává vált az a művészeti és etikai élmény, amelyet színházi működésük idején szereztek. (Néhányan véglegesen a színház mellett döntöttek és színészként, dramaturgként vagy rendezőként tevékenykednek a magyar színházi életben.<sup>17</sup>)

A csoporton belül tehetségbeli „rangsor” alakult ki, amely akkor vált éveken át is maradandó hierarchiává, amikor az egyes előadásokban elért személyes siker ezt igazolta, és ami nagy általánosságban egy hivatásos társulat belső hierarchiájára emlékeztetett. Ennek következtében állandósult 4–5 „vezető színész” jelenléte, és a darabválasztás nagyon sokszor pontosan az ő személyük figyelembevételével alakult, mintegy megfelelő színészi feladattal látva el őket, hogy az együttes minél többet profitáljon tehetségükből és alkotóképességükből. A társulat többi tagja a kisebb szerepeket játszó „második vonalbeli” színészek és az „epizodisták”, valamint a „kartagok” és a „statiszták” profi színházban kialakult feladatkörét látták el. Miután azonban ennek a hierarchiának a kialakulásában minden esetben a tényleges tehetségen alapuló erőviszonyok játszottak közre, ezért a közösségnek ezt a szerkeze-

17 = = Lásd Nagy Attila, Dunai Tamás, Fehér Ildikó, vagy később Duró Győző, Árkosi Árpád, Ács János vagy Paál István maga is.

tét mindenki természetesnek és igazságosnak tartotta és elfogadta azt a szituációt, amelybe az évek során teljesítménye alapján került.

A vezető és a közösség viszonyának tekintetében is érvényes a profi színház analógiája. A vezető személyében egyesült az igazgató, a művészeti vezető (főrendező) és az aktív alkotó-rendező funkciója. Főlkészültnek kellett lennie arra, hogy művészi és emberi kérdésekben egyaránt érvényre kell juttatnia véleményét, illetve meg kell tudni védenie azt. Műsorpolitikai, munkarendi és adminisztrációs kérdésekben ugyanúgy, mint az együttes belső működését és munkáját meghatározó kérdésekben, az esetek túlnyomó többségében egyedül, és nagyon kis hibaszázalékkal (tehát igen nagy felelőséggel) kellett döntenie. Fel kellett készülnie arra, hogy a társulat ugyan elfogadja abszolút tekintélyét (a gyakorlati, művészi alkotómunka során vagy fegyelmi kérdésekben még olykor egyfajta „vezetői” vagy „rendezői terrort” is), ugyanakkor a legkisebb, de nyilvánvaló tévedése esetén a legszigorúbb szemrehányással és bírálattal illetik, mint olyan vezetőt, aki hiányos képességekkel vállalta felelősségteljes funkcióját, illetve képességeit rosszul kamatoztatja és nem tudja vagy akarja kellőképpen a közösség érdekeinek szolgálatába állítani. Ez a szituáció tehát meglehetősen nagy emberi és etikai kockázattal járt és egyfajta spontán módon kialakult demokratizmus csíráját is tartalmazta, ugyanakkor félreérthetetlenül az egyszemélyi vezetés világosan felismerhető hatalmi modellje.

A fentiek alapján nevezhetjük ezt a színházi-közösségi formát „zártnak”: az évek folyamán kialakult és évről évre regenerálódó belső közösségi hierarchia zártsága pedig szakmai-esztétikai értelemben is zártnak mondható színházat produkált. Ahogyan a közösség rétegződése a profi színház struktúráját ismételte, ugyanúgy a műsorpolitikai szempontok és az előadások megjelenési formái illetve színpadi megvalósításuk (rendezése, színészvezetés, szerepalkotás, szcenika, stb.) elvileg a hivatásos színházakat tekintették példaképnek, illetve kiindulási alapnak.

Talán egyetlen szempontban érhető tetten nyilvánvaló formában a „profi-mérce” meghaladásának igénye: mégpedig a műsorpolitikában bekövetkezett változásban. Míg a hatvanas évek első felében szinte kizárólag a drámatörténet klasszikusai kerültek színre gyakorlatilag teljesen hagyományos rendezői és színészi munka eredményeként (\*vagyis a rendező „rendez”: instrukciókat ad és egy általa elképzelt szerep-forma felé „vezeti” a színészt, aki megpróbál ebbe a formába belebújni, „átélni” azt, „eljátszani” szerepét, amiről sokszor más véleménye volt, ha volt egyáltalán), addig a hatvanas évek közepétől az abszurd és az abszurd utáni kortárs drámairodalom néhány kiemelkedő egyénisége alkotta a repertoár fő gerincét.

Ezek a szerzők – Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, Albee, Arrabal, Mrożek, Rózewicz és mások<sup>18</sup> – rendre kimaradtak a magyar hivatásos színházak műsorteréből és jelentős színház és kultúrpolitikai áttörésnek számított, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad (és néhány más magyar amatőr együttes) műsorában darabjaik rendszeresen megjelentek és rendszerint átütő sikert arattak. Ezek az előadásaink nagyrészt magyarországi ősbemutatonak számítottak és ez a tény, valamint a szakmai siker egyaránt növelte az együttes tagjainak önbizalmát és munkakedvét. Ugyanakkor ezek a művek szokatlan és újszerű dramaturgiájuk következtében egy korszerűbb és intellektuálisabb játéktílus kikísérletezésére és elsajátítására készíteték a csoportot. Ez a stílus azonban még mindig egyértelműen a hagyományos színháztársulásban gyökerezett, szöveg- és író-centrikus színház, azaz „szó-színház” volt. A színész és a néző kapcsolata ezen az egyetlen fő áttételen (*a fogalmi-verbális kapcsolaton*) keresztül realizálódott és az előadás utáni meghajlásban és tapsban öltött testet. Színészt és nézőt – alkotót és befogadót – a hivatásos színházhoz hasonlóan éles határ, szinte áttörhetetlennek látszó fal választotta el egymástól. Emiatt és a mesteriségbeli eszközök tárának végelessége miatt etikai és művészi értelemben egyaránt „zárt” színházról kell beszélnünk, amelyben a csoport élete, a próbákon végzett munka és az előadásokon a színészek játéka egyaránt úgy zajlott, hogy nem vettünk tudomást a nézőről, más emberi közösségekről és a társadalomról. Társadalmi viszonylataink szinte egyetlen „megjelenési formája” a még nálunk is sokkal zártabb hivatásos színházzal folytatott és időről időre felerősödő szakmai-művészi „konkurencia-harc” volt.

## 2. Az 1970–73 tartó periódus avagy a „nyitott színház” korszaka

A Szegedi Egyetemi Színpad működésében eddig bekövetkezett legegységesebb minőségi változás, amelyet ma már bizonyos távlatból szemlélhetünk – és amelyet ténylegesen elért eredmények igazolnak és szentesítenek – a „nyitott színház” megszületésének pillanata, majd elfogadtatása és sikere volt. A zárt színházhoz viszonyítva könnyen megfogalmazhatóak nyitott színházi törekvéseink jegyei. Legelőször is érdemes pontosan definiálnunk a nyitottság fogalmának azt a három vetületét, illetve értelmezési lehetőségét, amelynek komplex megjelenése volt a Szegedi Egyetemi Színpad számos európai fesztiválon ismertté vált előadása, a Petőfi rock<sup>19</sup> (1973: Wrocław, 1974: Belgrád, Párma, Zágráb, Łódź, 1975: Villach).

18 = = A Szegedi Egyetemi Színpad a következőket mutatta be: Beckett: Mondd, Joe (rend.: Paál István, 1969); a „Forrongó irodalom” című esten szerepelt Ionesco: *Orrszarvú* (3. felvonás, rend.: Paál István, 1962); A király halódik (rend.: Paál István, 1965); Dürrenmatt: A defekt (rend.: Paál István, 1965); Albee: *Állatkerti történet* (rend.: Hadobás Mihály, 1965); Arrabal: *Piknik a csatatéren* (rend.: Paál István, 1969); Mrożek: *Piotr Ohey mártíromsága* (rend.: Paál István, 1966), de Rózewicztől (egyelőre) nem találtunk bemutatót.

19 = = *Petőfi-rock*. Bemutató: 1972. november 12., a bordányi művelődési házban. Rendezte: Paál István.



Mit jelentett számunkra a nyitott színház?<sup>20</sup>

A színháztudományi-esztétikai meghatározás igénye nélkül teszünk kísérletet a kérdés megválaszolására, a nyitott színház legfontosabb tulajdonságainak meghatározására, illetve értelmezési lehetőségeire.

#### A) Formai és dramaturgiai szempont

Az előadás teljesen nyitott térben játszódik, ami azt jelenti, hogy a játékteret és a nézőteret sem díszlettel, sem konstruált térformával, sem világítási effektussal vagy egyéb eszközzel nem különíthetjük el egymástól. Ez azt eredményezi, hogy a nézők és színészek térélménye jelentősen megközelíti egymást, hasonlóvá válik, sőt esetleg egybeesik.

Nem író- illetve szó-centrikus, hanem a színházi csoport kollektív munkájával létrejött, esetleg író közreműködésével közösen szerkesztett vagy írt „mű” kerül bemutatásra, amely a „nyitott dramaturgia” elvének alapján jött létre. Azaz az irodalmi anyagnak dramaturgiaiilag – és a gyakorlatban megjelenő előadásnak természetesen rendezőileg és színésziileg is – olyan pontjai, lehetőségei vannak, amelyek a nézők érzelmi és gondolati azonosulásán túl lehetőséget adnak konkrét – verbális azaz akusztikus és testi azaz gesztusokban megjelenő – részvételre, beavatkozásra, közreműködésre is.

#### B) Etikai szempont

Ezen művészet-etikai szempontot értünk: konkrétan azt, hogy a színész számára a színházi munka nem foglalkozást, anyagi sikert vagy karriert jelent, hanem valami olyat, ami talán még hivatásnál is több: életformát. Színházi és magánemberi etikája, magánemberi és művészi-alkotói élettere a lehető legszorosabban egybeesik. Ez az etika a legnagyobb mértékben „nyitott”, mert másképp nem építhető fel belőle az a csúcspont, amelyre az előadásban kell a színésznek eljutnia, amikor teljes kíméletlenséggel önmaga iránt az önfeláldozás gesztusában kell felmutatnia közölnivalóját, gondolatait, szenvedését és hitét. *(Azaz: „nyitott” az áldozatra!)*

#### C) Politikai-filozófiai (és társadalmi) szempont

Ez adhatja meg a fentiek végső értelmét, mindazt, amit a nyitott térben és a nyitott dramaturgiájú előadásban etikája erejéből merítve a színész felmutat. Az ilyen fajta színháznak a legkisebb köze sem lehet semmiféle l'art pour l'art célhoz: a formai és etikai nyitottság végső értelmét a politikai nyitottság adhatja meg.

Az előadásnak olyan filozófiai illetve közéleti-társadalmi kérdéseket kell feltennie vagy keresni az azokra adható válaszok lehetőségeit, amely az adott társadalom

20 = = A következő mondat és az A, B, C pontok kifejtése külön lapokon történt. A szöveg számozott oldalain csupán csak pár sornyi, üresen álló hely van kihagyva az A, B, C pontoknak.

szempontjából a legaktuálisabbak és legégetőbbek – egyszóval alapkérdések. Ha a nyitott színház nem vállalja a politikai progresszivitást, akkor önmaga értelmét, létének igazolását veszíti el.

A fenti értelmezésből következett, hogy az együttes ettől kezdve tudatosan igyekezett szakítani minden olyan régebbi gyakorlatával és elméletével, amelyet a hivatásos színháztól vett át annak idején és amely egyúttal a zárt színház túlhaladott és megtagadott gyakorlata és elmélete volt.

Igy teljesen átformálódott a műsorpolitika. Az együttes tevékenységét fontos társadalmi gesztusként fogta fel és értékelte, egyértelműen a politizáló, közéleti színház mellett törve lándzsát. Ennek szellemében két jellegzetesen közéleti-közösségi probléma vizsgálata került előadásaink középpontjába: a forradalom – győzelme vagy bukása, megvalósulása és eltorzulása, permanenciája, mint élet és magatartásforma – és az ifjúság – viszonya a történelemhez és a hatalomhoz, helye, lehetősége és feladatai, etikájának tisztasága és emberi torzulásai – kérdéskomplexuma. A forradalomról egy szorosán összetartozó előadás-trilógia szólt: Örök Elektra,<sup>21</sup> Petőfi-rock, Thermidor,<sup>22</sup> az ifjúság aktuális problémáit az Óriáscsecsemő<sup>23</sup> és a Stációk<sup>24</sup> című előadások vizsgálták. A két problémakör szintézisét a Kőműves Kelemen<sup>25</sup> (1974: *Párma*, 1975: *Villach*) című előadásunk jelentette, amely egyúttal a „nyitott színház” befejező és a „közösségi színház” első pillanata is egyben.

Ez a társadalmi értelemben vett és rendkívüli hangsúlyt kapott nyitottság szükségszerűen magával hozta azt, hogy a bemutatásra került művek szövege a 19., de főként a 20. századi progresszív magyar irodalom legkiemelkedőbb alakjainak műveiből, ill. műveik adaptációjából, az együttes által készített feldolgozásaiból alakultak ki. Petőfi Sándor, Radnóti Miklós, Sarkadi Imre, Déry Tibor, Gyurkó László és Fekete Sándor színpadi művei, versei, naplójegyzetei kellően magas esztétikai szinten és nagy társadalmi-politikai érzékenységgel és felelősséggel és etikai tisztasággal fogalmazták meg azokat a gondolatokat és kérdéseket, amelyeket továbbgondolni, ill. amelyekre válaszolni akartunk előadásainkban. (A nem hazai drámairodalomból

21 == Veress Miklós – Paál István: *Örök Elektra*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1971. október 2. Rend.: Paál István.

22 == Fekete Sándor: *Thermidor*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. március 1. Rend.: Paál István.

23 == Déry Tibor: *Óriáscsecsemő*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1970. március 22. Rend.: Paál István)

24 == Stációk. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1971. május 10. Rend.: Paál István. Az előadás Radnóti Miklós Bori notesz, Pilinszky János *KZ-oratórium* és Peter Handke *Jövendőlés* című szövegeinek felhasználásával készült. A plakáton a cím így szerepelt: Stációk?

25 == Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. október 10. Rend.: Paál István.

csak néhány görög klasszikus bizonyos passzusai és Peter Handke egyik beszédjátékának szövege került be a nyitott színházi előadásaink szövegébe.) Az együttes két vezető színésze a „közösségi színház” felé vezető próbálkozásaink jegyében pedig szövegíróként és rendezőként is alkotó tevékenységet kezdett folytatni: Ács János<sup>26</sup> és különösen Árkosi Árpád,<sup>27</sup> akinek speciális humorú és stílusú politikai-etikai fogantatású „kabaréja” az együttes legújabb törekvéseinek jelentős vonulatát alkotják.

Egy-egy előadás tervét, az együttes műsorpolitikájának alakulását ebben az időszakban már minden esetben az ekkortájt átlagosan harminc főből álló kollektíva közös döntése befolyásolta, függetlenül attól, hogy a tervezett előadásban kinek és milyen feladat jutott. Az együttes vezetője ilyenkor mint javaslat-tevő szerepelt és többnyire ellátta a dramaturg szerepkört is, amelyre egyre nagyobb igény mutatkozott az együttes sajátos játékestílusának és munkamódszerének kialakulásával párhuzamosan. (Szerkesztői, átdolgozói, dramatizálási feladatokról volt szó.) A közösség tagjainak életében egyre fontosabb szerepet kapott az összetartozás tudata, a csoport-szellem kialakulása. A művészi alkotó munka, a színházi kísérletezés és önmegvalósítás mellett egyenrangúan fontos motívumként jelent meg a „színházcsinálás, mint politikai-társadalmi gesztus” szemlélete. *(Ez jelentősen növelte aktivitásunkat: egy-egy produkciót 2-3 év alatt 50 előadást is meghaladó számban játszottunk.)* Az ennek kapcsán kialakult magatartás-formát, etikumot „partizán attitűdnek” nevezte el a közösség és ennek a fogalomnak a tudatosulása volt a legszorosabb összetartó erő. Ez már olyan erősnek bizonyult, hogy gyakorlatilag nem tűrt meg semmiféle más közösségbe való tartozást, sőt a magánélet szokásos formáinak (család, baráti kör, szerelmi partner) jelenlétét sem.

Miután a közösségen belül baráti kapcsolatok viszonylag nagy számban, de szexuális természetűek néhány ritka kivételtől eltekintve szinte soha nem alakulhattak ki (és ebben a közösség és a vezető egyetértettek), így egyre gyakrabban fordult elő az, hogy nem a csoporthoz tartozó szerelmi partnerhez fűződő kapcsolat (különösen, ha az házassághoz vezetett), választás elé állította a tagot, és sűrűbben a csoporttal ritkábban pedig a partnerével való szakításra kényszerítette. Ugyanakkor egyre gyakrabban merült fel az az igény, hogy az egyetem befejezése után is megmaradhasson a közösség tagjaként, folytathassa színházi tevékenységét, amely immár művészi és emberi (etikai és társadalmi) szinten egyaránt az önmegvalósítást jelentette számára. Ez persze nagyon sokszor nem csekély áldozattal járt, anyagi, egzisztenciális és társadalmi szinten egyaránt. A színház-csinálás a közösség jónéhány tagja számára „életformává” vált.

26 == Paál itt a *Dimenziók* című előadásra utalt. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Írta és rend.: Ács János.

27 == Paál itt a JAKAB (JATE Kabaré) első, No-csak c. előadására utalt. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Írta és rend.: Árkosi Árpád. Később ezt követte még a *Miként* (1973), a *Vagyunk* (1976) és a *Nyilvánartva* (1980). Az előadócímeket összeolvasva értelmes mondatot kapunk, ami nem volt véletlen. Lásd Regős, 2015: 83.

A vezető és vezetettek viszonya is jelentősen átalakult, szakmai tekintetben mint „mester”, politikai szempontból, mint egy forradalmi sejt vagy „szabadcsapat” parancsnoka funkcionált, míg etikai kérdésekben pedig mint egy „világi szerzetesrend” főnöke vagy „prófétája” jelent meg a tagok tudatában. Ennek következtében helyzete sajátos metamorfózison ment keresztül, amelynek egyaránt voltak pozitív következményei, de torzulásai is. A csoport életében ugyanis kétségkívül lemérhető demokratizálódási folyamat játszódott le, amely a közösségi tudat kifejlődésében és kiegyenlítődéésében ugyanúgy jelentkezett, mint az együttes legrégebb és legtehetségesebb tagjai szakmai és emberi tekintélyének megerősödésében, akiknek állásfoglalása, véleménye vagy döntése nagyon sokszor egyenrangú volt már a vezetőjével. Ugyanakkor a vezető személye ebben az időszakban szinte teljes mértékben azonosított a csoporttal, magába foglalta a csoportot, egyet jelentett vele. Emberi és művészi tekintetben egyaránt feltétlen példakép kellett, hogy legyen és minden probléma megoldásakor a szó legszorosabb értelmében tévedhetetlennek kellett bizonyulnia. A közösség tagjainak számára az élet szinte minden területén mérce volt és egyúttal a közösség sikereinek és jövőjének letéteményese és hordozója. Mindez már-már elviselhetetlen terhet és felelősséget rótt rá, ami lassanként a közösség legmagányosabb tagjának szituációjába szorította. (Nem is beszélve arról a veszélyről, amelyet ebben a helyzetben egy tévedése vagy személyének a csoportból való esetleges kiválása, művészi vagy emberi erejének kimerülése jelenthetett volna.)

Szerencsés módon ellensúlyozta a fentieket az a körülmény, amely a színházi alkotó-munka minőségi változása jelentett. A csoport a hetvenes évek elején ismerkedett meg, először áttételesen (szakcikk, leírások, fotók és szóbeli közlések útján) Jerzy Grotowski „szegény színházának”<sup>28</sup> művészeti és etikai alapelveivel, majd a későbbiekben (1973-ban és 75-ben Wrocławban) konkrét élmények (előadások és filmvetítések, nyilvános szakmai találkozó és vita) alapján gyakorlatával, eredményeivel és metamorfózisával. Ezeknek a tapasztalatoknak és élményeknek asszimilálása (bizonyos tekintetben átértékelése vagy kritikája) a színészi alkotómunka új, szinte korlátlan tűnő lehetőségeit nyitotta meg a csoport előtt, amelynek igazolását saját eredményeinken ugyanúgy lemérhettük, mint a nemzetközi fesztiválokon látott más avantgárd törekvésű vagy szintén a nyitott színházat képviselő együtteseknél. (Elsősorban a lengyel csoportok és az amerikai „off-off Broadway” mozgalom<sup>29</sup> néhány kiemelkedő együttesének előadásaira néztünk így.) A Grotowski-metódus és az ezen alapuló színész-tréning, valamint a pszichodráma módszer rendszeres al-

28 = Jerzy Grotowskinak a szegény színházról kialakított elképzelése számos magyar amatőr társulatra hatással volt, többek között Ruszt Józsefre és az Universitas együttesre, lásd Grotowski, 2009.

29 = Az New York-i off-off Broadway mozgalom a kereskedelmi alapon működő színházak elleni tiltakozás jegyében indult 1958-ban. Az eleinte csak kávézóban berendezett teátrumok befogadóképessége lényegesen kisebb volt (max. 100 fő), mint a Broadway színházaké.

kalmazása és a későbbiekben Sztanyiszlavszkij és a japán NO színház tanulmányozása a színész egyéniségnek emberi és művészi kiteljesedését ugyanúgy lehetővé tették, mint a közösségi vagy kollektív alkotás gyakorlatának rendszeressé válását. *(Ez ellensúlyozta kellően a vezető művész-emberi tekintélyének növekedését, hiszen az alkotás folyamatában egyéni és közösségi szinten egyaránt részt vett immár az egész csoport, élve az új módszer kínálta lehetőséggel, az önkifejezés egyre gazdagodó eszközeivel.)* Ez nemcsak esztétikailag, a színházi alkotáson belül okozott minőségi változást, nyitotta meg a továbblépés lehetőségét, nemcsak a csoporton belüli kollektív tudatot és annak etikáját erősítette fel, hanem a színházi közönséggel, mint másik közösséggel való új minőségű kapcsolat kialakulását is eredményezte. Az a kockázat, amelyet a nyitott színházi előadásban a nézővel való konkrét kapcsolatteremtés jelent: a néző értelmi, érzelmi-pszichikai és testi bevonása az élő előadás konstrukciójába, ez a kockázat és az erre való lehető legteljesebb szakmai és etikai felkészülés csak a Grotowski-féle gyakorlati módszerek megismerésével, színészetikájának megértésével, illetve tanulságainak felhasználásával vált lehetővé.

A forradalomról szóló előadás-trilógia más és más pontjain a néző ugyanúgy azonosul gondolatilag és érzelmileg az előadással, mint ahogy térbeli jelenlétével, mozdulataival vagy mozdulatlanságával, „szerepnek” minősíthető játékelemek megvalósításával, az előadás kulcskérdésével kapcsolatos szavazásával és vitájával, vagy éppen kollektív énekével és vonulásával a játéktéren az előadás fontos részévé, alkotó elemévé és társává vált, a szó legteljesebb értelmében. Sikerült megvalósítanunk a nyitott színház totális formáját, amikor színész és néző, alkotó és befogadó, aktív és passzív résztvevő között minden különbség eltűnt, vagyis kivételesen nagyszerű pillanatokban a „színházi létezés” és a „lét létezése” egybeesett, a színház megszüntette önmagát, kilépett önmagából és a valódi élet természetes része lett.

### *3. Az 1974-től tartó periódus avagy a „közösségi színház” korszaka*

Térben és időben ez a periódus van hozzánk legközelebb, hiszen ebben élünk és éppen ezért a legnehezebb erről objektív módon fogalmazni és egzakt következtetéseket levonni.

A Kőműves Kelemen című előadás már a nyitott színház utáni periódus kezdetét jelentette és ugyanakkor saját véleményünk szerint ez a produkció volt az, amely leginkább a „szegény színház” tartalmi, formai és módszerbeli jegyei alapján készült és amely magába foglalta az együttes addigi törekvéseinek minden fő jellegzetességét művészeti és emberi kérdésekben egyaránt.

Az első olyan előadásunk volt, ahol a színész és rendező egyenrangú alkotótárs-ként vettek részt a munkában és ahol az előadáson belül ugyanígy egyenrangú a közös akció és az egyéni gesztus. Minden szereplő saját egyénisége irányából és a közösség szempontjából értelmezte és közelítette meg feladatát és töltötte ki azt a „teret”, amelyet a rendező, a konkrét feladat és a többi partner, mint koordinátarendszer határozott meg. Egyértelműen világossá vált, hogy nem a színésznek kell a „szerep”, rendező, író és más objektív tényezők által meghatározott fikciójához közeledni,

abba „belebújni”, „azonosulni vele”, „átlényegíteni”, stb., hanem a szerepnek kell a színész élő, valóságos és megmásíthatatlan egyéniségéhez hasonulnia, áthatnia azt, megjelenni, testet öltetni benne. Ehhez az igazsághoz eljutva, ezt megértve és átélve a színész személyisége végérvényesen a középpontba kerül – egyenrangúvá válik a rendezőjével – és ettől kezdve minden erejét önmaga megismerésére, művészi és emberi totalitása minél teljesebb és tökéletesebb kifejtésére kell koncentrálnia. Nem a szerepre kell készülnie, *hanem önmagára – önmagát kell megalkotnia*. Ennek következtében tevékenysége szakadatlan készülődés és készenlét, az alkotói állapot ébrentartása és fokozása, a tudatosság és a spontaneitás egységének minél magasabb szintű permanens megvalósítása. Csak így lehet átlépni egy új minőségbe, amikor az előadás „a színésztől szól”, a legadekvátábban tükrözi alkotói szándékát, sőt egybeesik vele. Ennek így kell lennie, ha akár a tudatalatti legmélyebb rétegeiből, szavakban megfogalmazhatatlan érzelmi-indulati motivációkból vagy akár a legkonkrétabb, logikailag és intellektuálisan egyaránt megalapozott, filozófiai rendszer illetve gondolat színpadi megjelenítéséről van szó. Így létrejöhet olyan előadás is, amely teljes egészében nélkülözi az előre megírt darabot vagy szöveggönyt és amely kizárólag a színészek alkotó erejéből, a rendező kontroljának 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, legmélyebbről táplálkozó témát választva és önállóan (egyedül vagy egykét 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*<sup>30</sup> 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. *(Megfigyelhető és mindenképpen említést érdemel, hogy a nyitott színházi periódus direkt módon politizáló, konkrét és időszerű társadalmi kérdéseket feszegető tematikája – forradalom, hatalom, szabadság stb. – helyébe az etikai kérdések elmélyültebb és sokoldalúbb, mélyen átélt vizsgálata került mind egyéni mind társadalmi vetületükben: és ez az etikai vizsgálódás adja jelenlegi periódusunk előadásainak legfontosabb, központi témáját.)*

Ez az alkotói módszer és művészeti szituáció továbbfejlesztette a tagok egymáshoz való viszonyát, a csoport kapcsolatrendszerét és struktúráját. A vezető által kezdeményezett, ám a továbbiakban már saját törvényei szerint működő önszelekció következtében a társulat létszáma átlagosan 20 főre csökkent és még ezen, a ko-

30 == Erről az előadásról egyelőre nem rendelkezünk sok információval. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Rend.: Paál István.

rábbiakhoz képest korlátozottabb létszámon belül is, kialakult egy 12 főből álló úgynevezett „stúdió-csoport”. Ennek tagjai már a végleges emberi kapcsolatteremtés lehetőségeit keresik mind a munkában, mind a magánéletben (bár a szexualitás gyakorlatilag továbbra is tabu), és arra készülnek, hogy színházi munkájuk és magán-emberi barátságuk kettős kötelékként gyakorlatilag meghatározatlan időre akár véglegesen is összefűzheti őket. (Éppen ezért jelenleg megoldatlan probléma egy-egy esetleges új tag bekerülése illetve ennek lehetséges módja a stúdió-csoportba, annál is inkább, mert úgy tűnik, hogy a szakmai lemaradás egy idő után szinte behozhatatlan és pótolhatatlan feladat elé állítja az újonnan érkezőt.) Ennek a hosszú távra tervezett közösségi színházi tevékenységnek – amely tehát immár végérvényesen egybeesne az emberi közösséggel is – legfontosabb tárgyi feltételeként és egyúttal szimbolikus megjelenési formájaként felmerült egy, a stúdió-csoport közös tulajdonát képező alkotó-telep létesítése, azaz egy ilyen célra megfelelő ház vásárlása. Nem arról van szó, hogy a csoport tagjai véglegesen összeköltöznének és együttélnének, ezt az alkotó-telepet színházi kutatásaik, munkájuk céljaira használnák, ahol minden szabad idejüket együtt töltve élnének csak közösségben.

A csoport vezetője ebben a helyzetben kiléphetett a „zárt” illetve „nyitott” színházi periódus bizonyos értelemben kétségkívül egyoldalú vezetői szituációjából, és vezetőként ugyanúgy mint rendezőként a művészeti és emberi problémák illetve azok megoldásának katalizátoraként és kontrolljaként szerepel; egyedül e tekintetben speciális valamennyire a kapcsolata a közösséggel, amely immár egymással teljesen egyenrangú emberek közössége az élet és a munka minden területén.

Némileg nyitott kérdés, illetve az alakulás és változás periódusában van a csoport és közönsége, illetve túl ezen a társadalomhoz fűződő viszonya. A szakmai munka súlyának növekedése, a színészi alkotó-módszer lehetőségeinek fokozott kutatása, valamint az önmagunkkal szembeni emberi-etikai igényesség növekedése, az önszelekcio permanens folyamata kifelé, társadalmi szinten egyfajta elzárkózást, a határok élesebb és újbóli meghúzását eredményezték, amelyeket a nyitott színházi periódusban mi magunk számoltunk fel.

(Ez az állapot vagy tartósulni fog, vagy előbb-utóbb meg kell keresnünk az újbóli, de más minőségű nyitás lehetőségét. *Az azonban kétségtelen, hogy egy-egy produkciónk előadásszáma az utóbbi két évben a nyitott színházi periódushoz képest jelentősen csökkent, ami pedig szembetűnő jele és mértéke a nézővel való kapcsolat redukálódásának. Ez ugyanakkor azzal is összefügg, hogy a színészi alkotótevékenység – úgyis mint „áldozat” – olyan nagy terhet ró a színészre és olyan fontossá vált, hogy ez jelenleg a gyakori reprodukálás ellen ható pszichikai és fizikai tényezőként jelentkezik.*) Ugyanakkor kétségkívül a közösségi színház irányába mutató és részben már ezzel a módszerrel létrehozott előadásaink: Kőműves Kelemen, az Érintkezési pontok és legutóbb a Vagyunk<sup>31</sup> a színészi alkotó módszer változásának

31 = = Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1976 (?). Szerk. és rend.: Árkosi Árpád.

következtében olyan magas hőfokú és nagyhatású előadásokat eredményeztek, amelyekben a néző ugyan nem tud nyitott színházi periódusainkban létrejött előadásainkhoz hasonlóan „részvenni”, ennek ellenére egy újfajta katarzis élmény vonja be, teszi „résztevővé”. Ennek a katarzisélménynek kettős mozzanatát elemeztük ki. Egyrészt a változatlanul nyitott térben játszódó előadások lehetővé teszik, hogy a viszonylag kevésszámú (100-150 fős) néző rendkívül közelről, nagy pontossággal és intenzitással figyelhesse meg a színész alkotó-munkáját, annak folyamatát, nehézségeit, a színész elmélyülésének fokát és kíméletlenségét önmagához. Érzékelheti a „színész” és a „szerep”, az ember és a feladat azonosulásának, egybeesésének gyötrően nehéz és szép, „szent” folyamatát. A néző ennek az élménynek kétségkívül hatása alá kerül, pszichikailag és érzelmileg nagy hőfokon azonosul. Itt lép be a katarzis második motívuma: „a kívülmaradási élmény”. A néző számára nem nyílik lehetőség arra, hogy mint a nyitott színházi előadásokban, ténylegesen, a gyakorlat szintjén is belül kerüljön a színházi akción, hogy levezesse felgyülemlett feszültségét, megmutathassa és kiélhesse részvételi szándékát. Saját szubjektív létélménye és a színházi létezés itt sem esik egybe, a néző önmagán belül konfliktusos helyzetbe kerül, azaz a „kívülmaradás élményét” éli át és ezt feloldhatatlan feszültség formájában viszi magával.

A közösségi színház új távlatokat, lehetőségeket nyitott a Szegedi Egyetemi Színpad előtt a kollektív alkotás színházi-szakmai és a közösség életének, szerveződésének emberi lehetőségeiben egyaránt. Jónéhány részletprobléma nyitott és tisztázatlan még előttünk, de ezt természetesnek tartjuk, hiszen mindennapjaink szintjén merülnek fel miközben éljük életünket – és a színházat.

### Megjegyzés

E sorok írója 15 éve tagja a Sz. E. Sz. [Szegedi Egyetemi Színpad] társulatának és ebből több mint 10 évet töltött el az együttes vezetőjeként, illetve rendezőjeként. Most először a Kalambur Színházi Központ<sup>32</sup> megtisztelő felkérésére volt oka és alkalma a csoport és önmaga színházművészeti és ezzel kapcsolatos emberi-közösségi „önéletrajzának” megfogalmazására, ezért ez lehet egyetlen mentsége ha ez az „önéletrajz” helyenként esetleg szubjektívre sikerült.

Paál István

Szegedi Egyetemi Színpad művészeti vezetője

*[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról. Gépírat, aláírás nélkül.]*

32 == A Kalambur Színház Lengyelországban, Wrocławban működött a 20. század második felében. A színház igazgatója és művészeti vezetője Bogusław Litwiniec volt, aki a szintén Wrocławban, évtizedeken keresztül megrendezett Nyitott Színházak Nemzetközi Diákfesztiválját is szervezte, ahol a Szegedi Egyetemi Színpad többször is részt vett. Lásd Nánay, 1974: 2–9.; Nánay, 1991.



### 3. dokumentum<sup>33</sup>

Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához

A társadalmi fejlődés meghatározott fokán – pontosabban a kapitalista korszak megszilárdulása idején – a kapitalizmus áruviszonyainak megfelelően szükség-szerűen kialakult a mai értelemben vett „profí” színház. Kapcsolata az őt körülvevő társadalmi viszonyokkal egyre inkább (belső fejlődésből is következő) szélesedő munkamegosztáson alapuló struktúrája és az általános társadalmi értékrendszer (aminek az áruviszony alanyai: a szakmájukhoz értő „mesterember”-ek voltak ideáltípusai) együttes hatása eredményezi a társadalmi tudatban a „művész” és a „hivatásos művész” kategóriáinak egybeolvadását. Ezzel a fő tendenciával párhuzamosan megjelennek azonban a nem-hivatásos, a „műkedvelő”, az amatőr művészek is. Kapitalista viszonyok között is megfigyelhető tendenciává vált – különösen a xx. században – hogy a társadalmi szinten jelentős alkotó tevékenységet folytató nem-hivatásos művészek hamarosan professzionistákká, ebből a tevékenységükből élökké válnak. Természetesen többnyire az uralkodó árukapcsolat-rendszerben foglalják el helyüket, részei lesznek a „kultur-business”-nek.

Ez a folyamat törvényszerű. Ez abból az általánosan ismert – de eléggé nem tudatosult – elvi tételből következik, hogy a művészi alkotó munkának nem, illetve *nem kizárólagosan feltétele* bizonyos technikai ismeretek megkonstruált rendszer szerinti hivatalos elsajátítása; azaz bizonyos iskolák elvégzése, az erről kiállított „bizonyítványok”, művész-diplomák megszerzése. E tétel egyértelmű bizonyítéka az amatőr színjátszó mozgalomnak a 60-as évek végétől a 70-es évek elejéig mennyiségben és minőségben egyaránt figyelmet érdemlő amatőr-művészi produkcióinak esztétikai mércével is mérhető színvonala. (Ugyanakkor számtalan példát említhetnénk az elmúlt 30 év amatőr énekkarainak, táncsoportjainak, filmklubjainak stb. művészi produktumaiból is.)

A fenti tétel felismerését tükröző, helyes kultúrpolitikai intézkedések pozitív, társadalmi méretekben is megmutatkozó hatása ismeretes, igen jelentős és sokrétű. Ugyanakkor a folyamat objektivitását el nem ismerő kultúrpolitikai tendenciák negatív következményei is egyre nyilvánvalóbbá válnak: amatőr művészeti, elsősorban ilyen jellegű színházi mozgalmunknak egy-két éve megkezdődött hanyatlása, kiúttalansága a továbbfejlődéséhez szükséges objektív feltételek hiányának tulajdonítható igen nagy mértékben. Amatőr színjátszásunk társadalmi és művészeti zsákutcába jutott, amivel szembe kell nézni, mert a problémák elkendőzése semmiképpen sem jelenthet megoldást.

Legjobb amatőr együtteseink elértek a „tisztán amatőr körülmények közötti” színházcsinálás objektíve legmagasabb szintjére, ahonnan pontosan ezek miatt

33 = = A dokumentum jegyzeteit Kalmár Balázs készítette.

a körülmények miatt nem adatik meg számukra a művészi továbbfejlődés lehetősége. Civil foglalkozásuk, színházon kívüli életük, az a tény, hogy valamiből meg kell élniük, és ez nem esik egybe a hivatásuknak érzett színházi munkával, nagyon pontosan megszabja lehetőségeik határait, színházi munkájuk alkotó erejét, intenzitását. (Például kevés az idő a minél magasabb színvonalú új produkciók létrehozására, az elméleti és gyakorlati önképzésre, stúdiómunkára, stb.) Ugyanakkor a tisztán amatőr együttesek nem tudhatnak megfelelni egyébként szívesen vállalt és egyre növekvő közművelődési feladataiknak, szerepkörüknek sem; egy-egy produkció előadásának számát, fellépéseik mennyiségét szintén szigorúan megszabják az említett korlátok. Helyzetüket általában súlyosbítja művészi alkotó tevékenységük értékének megkérdőjelezése, az a tény, hogy társadalmi szinten az erkölcsi-etikai elismerés részben vagy teljes mértékben hiányzik, sőt nagyon sok munkahelyen nem helyénvaló, komolytalan „hobbynak”, a „polgári” foglalkozással összeegyeztethetetlen, fölösleges tevékenységnek tartják.

A fentiekben csak futólag érintett negatív tendenciájú tényezők hatására a jelenlegi szituációt úgy jellemezhetjük, hogy az sem az együttesek szakmai továbbfejlődését, sem közművelődési szerepük megfelelő betöltését nem teszi lehetővé; ugyanakkor elbizonytalanodást, majd leállást, műsorpolitikai és formai beszűkülést, az érdektelen közepszerűség általánossá válását, sőt legjobb együtteseink felbomlását (vagy a szétesés határára jutását) eredményezi.

Ezért tartjuk időszerűnek és szükségesnek az ún. „saját színház” modell esetleges megvalósításának napirendre tűzését, tartalmi és formai jegyeinek megvitatását.

### Kísérlet a „saját színház” fogalmának definiálására

Az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásukban figyelmet érdemlő csoportok számára továbbfejlődésükhöz szükséges, számukra biztosított intézményes forma. Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, ill. üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.

Néhány szempont a „saját színház” forma gyakorlati megvalósításának tartalmi és formai kérdéseihöz

Különbséget kellene tenni bizonyos értelemben a fenntartó ill. a felügyeleti szerv között. A fenntartó szerv az az intézmény (művelődési ház, egyetem, vállalat, stb.) volna, amelyik folyamatosan működtetné az illető együttest – a továbbiakban bázis-együttes elnevezést használunk – és a működéséhez szükséges feltételeket rendszeresen

biztosítaná, ugyanakkor a felügyeleti szerv funkcióját a Népművelési Intézet megfelelő osztálya látná el.<sup>34</sup> Nyilvánvaló, hogy a fenntartó szerv nem rendelkezhetne azokkal a státuszokkal, amelyeken a bázis-együttes tagjait alkalmazná – ezeket egyébként a Kulturális Minisztériumnak, mint főhatóságnak kellene leadnia – és így biztosítható lenne egyrészt, hogy ezeket a státuszokat a fenntartó szerv más célokra ne használhassa fel, másrészt, hogy a felügyeleti szerv véleménye alapján (az illető bázis-együttes elégtelen, nem megfelelő működése esetén) a minisztérium a státuszokat bármikor megszüntethetné, illetve más fenntartó szerv rendelkezésére bocsájthatná. Ugyanakkor a bázis-együttes is elvileg rendelkezne azzal a lehetőséggel, hogy fenntartó szervével való konfliktus esetén indítványozhassa felügyeleti szerve, illetve a minisztérium felé, hogy a két főhatóság a státuszokat és ezzel együtt az együttest más fenntartó szervhez vigye át, amely alkalmasabb ilyen jellegű kulturális ill. művészeti objektum működtetésére.

Ha a továbbiakban ismertető modell részben vagy egészében elfogadnák, akkor az indulás pillanatában próbaképpen vidéken legalább 2, Budapesten 1 együttesel és legalább két éves próbaperiódussal kellene kísérletezni. Ezek kiválasztását felülről, elsősorban a felügyeleti szerv és az Országos Színházszó Tanács<sup>35</sup> közösen kialakított véleményének alapján kellene végrehajtani. A továbbiakban a színházmozgalom mindenkori helyzetéből, színvonalából kiindulva lehetne továbbfejlesztetni, illetve változtatni a „saját színházak” hálózatán.

Elképzelésünk szerint egy-egy bázisegyüttes működtetéséhez minimálisan hat, maximálisan 14 státuszra lenne szükség.

A státuszokat az alábbiak szerint kellene felosztani:

*művészeti vezető* (megfelel a művészeti igazgató vagy főrendező hagyományos fogalmának; felelős az együttes műsortervében meghatározott célok minél magasabb

34 = A Népművelési Intézet több névváltoztatáson átesett, állami intézmény volt. 1951-ben alakult meg a Népművészeti Intézet, amelyet az 1956-os forradalom után Népművelési Intézetté neveztek át. 1986-ig működött ezen a néven, amikor újabb átszervezés (a Művelődéskutató Intézettel való összevonásával) létrejött az Országos Közművelődési Központ. 1992-ben újabb átszervezéssel újabb névváltás következett: Magyar Művelődési Intézet. A Rákosi-, majd a Kádár-korszakban az országos ún. amatőr művészeti mozgalmak szervezése és irányítása volt az intézet fő feladata.

35 = Az Országos Színházszó Tanács 1973-ban jött létre, vezetője Bécsy Tamás (1928–2006, a pécsi Doktor Sándor Művelődési Ház Színpadának rendezője, dráma- és színháztörténész), titkára Éless Béla (1940–2020, a tatabányai Bányász Színpad vezető rendezője) volt. Tagjai voltak: Fodor Tamás (1942–, az Orfeo Bábegyüttes és a Stúdió K vezetője), Paál István (1942–1998, a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője), Osomák Ervin (a Néphadsereg Központi Művelődési Intézményének dolgozója), Dévényi Róbert (1931–1987, a pesterzsébeti Csili Soós Imre Színpad rendezője), Keleti István (1927–1994, a Székény Színház és a Pincészínház vezetője, rendezője), Lázár László (az ajkai munkásszínház vezetője), Mezei Éva (1929–1986, a Népművelési Intézet dolgozója, az amatőrmozgalom egyik irányítója), Merő Béla (1948–, a zalaegerszegi Reflex Színpad vezetője), Bánlaky Pál (1937–, szociológus).

esztétikai fokon való megvalósításáért, az együttes tagjainak művészi-szakmai továbbképzéséért stb.)

*kultúrpolitikai vezető* (egyesíti a hagyományos igazgatói feladatkört, a politikai, illetve a gazdasági és jogi vezetés feladataival, ezeken túlmenően felelős az együttes tagjainak politikai és emberi magatartásának fejlődéséért.)

*technikai vezető* (univerzálisan képzett színháztechnikai szakember, aki a világítás, hangosítás, szcenírozás összes lehetséges feladatát házon belül képes megoldani és ennek feltételeként megfelelő műszaki előképzettséggel, illetve végzettséggel rendelkezik. Itt jegyezzük meg, hogy a technikai vezető mellett státuszon kívül műszaki személyzetet nem alkalmaznánk, a felmerülő problémákat a társulat közösen oldaná meg a technikai vezető irányítása mellett, beleértve a díszletezési, szállítási stb. feladatokat is.)

*színjátszó* (az összes többi státuszt színjátszó feladatkört betöltő tagok kapják, akik szakmailag és emberileg egyaránt a maximumra képesek, sokoldalúan képzettek elméletileg is, és egyesítik magukban a legfontosabb népművelői feladatok elvégzéséhez szükséges képességet is.)

A kapott státuszokat a felügyeleti és a fenntartó szerv egyetértése alapján ki-nevezett művészeti és kultúrpolitikai vezetők saját tapasztalataik és elképzeléseik alapján megfelelő hivatalos felelősséggel osztják szét, illetve szerződtenek tagokat. Az ily módon létrejött társulat politikai-társadalmi szempontból vizsgálva önálló KISZ<sup>36</sup> alapszerveként is működne, felügyeletileg az illetékes fenntartó szerv KISZ szervezetéhez kapcsolódva.

A bázis-együttes szerződtenett társulata mellett működne az együttes hagyományos értelemben vett teljesen amatőr stúdiója, legalább annyi taggal, ahány a szerződtenett tagok száma. Ennek célja kettős: egyrésztől biztosítaná a társulat állandó rugalmasságát, mobilitását, amatőr fogantatású nyitottságának megőrzését, vagyis azt, hogy a státuszon lévő tagok ne merevedjenek bele az állapotba rossz „profi” példákra emlékeztetve; másrésztől ez az amatőr stúdió jelentené a bázisegyüttes állandó és folyamatos utánpótlását, saját maga által képzett és nevelt tagokból. A fentiekből következne (illetve azzal összhangba áll), hogy átvennénk a hivatásos színházi struktúra egyik szervezeti módszerét: nevezetesen, hogy a bázisegyüttes minden tagja egy éves szerződéssel kapná megbízatását (júliustól a következő év augusztusáig). Ennek célja szintén többrétű.

Elkerülhető ily módon az elkényelmesedés és mindenféle ún. szakmai gőg vagy arisztokratizmus. Az évad során kiderülhet, hogy egyik vagy másik tag a továbbfejlődésre alkalmatlan, hogy művészileg vagy emberileg lemarad a társulat egészétől. Adódhat az is, hogy valaki egy idő után nem ért egyet a társulat munkájával, fő célkitűzéseivel, és ezért távozásra szánja el magát. Esetleg eredeti választott civil fog-

36 = = Kommunista Ifjúsági Szövetség.

lalkozása, hivatása szólítja el bizonyos idő elteltével, mert azt életre szólóan fontosabbnak tekinti. Ugyanakkor ezek az együttesek nem öregedhetnek el átlag életkorukat tekintve. Ifjúsági színházakról lévén szó, okvetlenül meg kell őrizni működésüknek minden területén a fiatalos dinamizmust, rugalmasságot, illetve fizikai értelemben is alkalmasnak kell lenniük a tagoknak a továbbiakban vázolt igen sokrétű és nagy fizikai igénybevételt jelentő munka végzésére. Ezért a tagok életkorát – esetleg a vezetőket kivéve – maximálni kellene (például 30 vagy 35 évben); és aki ezt az életkort eléri, automatikusan megváltik a társulattól, és vagy eredeti foglalkozását folytatja, vagy ha módja van erre és kedvet érez hozzá, a hivatásos – professzionista színházak valamelyikéhez szerződik.

A fenti társulati és szerződési szempontok állandó érvényesülésének biztosítása érdekében minden évad végén társulati ülés vizsgálja meg a közösség életét és dönt általános titkos szavazáson a tekintetben, hogy kiknek a szerződését újítsa meg a vezetőség, ill. kik azok, akik nem maradhatnak tovább a társulat tagjai. A szavazás teljesen demokratikus és a vezetők szavazata is csak egy tag szavazatával egyenértékű, ill. ilyen kérdésekben semmiféle kiemelt joguk nincs. Ha valakinek a személyével kapcsolatban csak akár 50 %-os arányban bizalmatlanságot szavaz a tagság, akkor az illető a továbbiakban nem szerződteshető, illetve helyére az amatőr stúdióból szintén titkos szavazással kiválasztandó tagot szerződtesznek. Ugyanilyen módon dönt a közösség az esetleges újonnan kapott státuszok felhasználásáról is, amelyeket esetleg a felügyeleti szerv a bázisegyüttes megfelelő működése esetén annak továbbfejlesztése érdekében bocsát a fenntartó szerv rendelkezésére.

### A bérezés megállapításának néhány szempontja

A „saját színházak” tagjai kezdő népművelői ill. pedagógusi fizetéssel indulnának pályájukon. A fizetésük felső határát az említett két foglalkozás bérezési rendelkezéseinek megfelelően kellene megállapítani. Ezen belül esetleg fizetésemelési periódusaikat a szokásosnál nagyobb fizikai és szellemi igénybevétel miatt rövidebb időszakonként lehetne rendszeresíteni. Hangsúlyozni kívánjuk, hogy ezzel együtt a „saját színházak” társulatában dolgozó szerződtesített tagok fizetésének és a hivatásos színházak tagjai illetményeinek egy szintre hozásáról szó sincs, sőt, pontosan a két struktúra különbözőségéből fakadóan szükségesnek tartjuk, hogy a „saját színházak” tagjai nem anyagi érdekeltség, hanem kizárólag színházi és népművelői hivatástudatuk alapján szerződjenek le és végezzék munkájukat.

### Néhány technikai és pénzügyi szempont

A „saját színházakat” fenntartó intézményeknek kell biztosítani az együttes rendszeres működéséhez szükséges technikai és anyagi minimumot. (Természetesen ez nem vonatkozik a tagok bérezésére abban az értelemben, hogy az ő szerződtesíté-

süket megelőzően a főhatóságok részéről bérlap-kiegészítést kell a státuszokkal együtt a fenntartó szervnek kapnia.) Nélkülözhetetlennek kell tekintenünk egy, színházi előadások céljaira átlagosan megfelelő helyiséget a hozzá tartozó legszükségesebb színháztechnikai felszerelésekkel (reflektorpark, hangosítás, színházi alapemelőnyezet stb.) A helyiségnek rendszeresen az együttes rendelkezésére kell állnia és a próbaterem céljainak is meg kell felelnie, tehát napközben is bármikor használhatónak kell lennie. A helyiség rugalmas felhasználásával elérhető volna, hogy a társművészetek (tánc, ének, zene, esetleg képzőművészet stb.) is helyet kapjanak megfelelő arányban.

A bázis-együttes tevékenységének minél szélesebb körű kifejtésére okvetlenül célszerűnek tartanánk, ha a központi szervek minden ilyen objektum rendelkezésére bocsájtanának egy közepes méretű mikrobuszt is, amelyet az együttes valamelyik vezetői jogosítvánnyal rendelkező tagja üzemeltethetne. A népművelői feladatkör korlátlanul széles érvényre juttatása érdekében a „saját színház” társulatok előadásaik jelentős részét jelképes belépődíj mellett, vagy teljesen ingyen tartanák, és ezt az amatőr mozgalomból magukkal hozott és az elmúlt évek folyamán ott alaposan kipróbált rendkívül alacsony működési költségeik következtében is megtehetnék.

### Néhány tartalmi szempont

Ha a fentiekben nagy vonalakban vázolt formai ill. működési konstrukció létrejönne, akkor azt a következőkben javasolt tartalmi célkitűzések érvényre juttatása érdekében kellene elsősorban működtetni. Ez a cél hármas: kölcsönösen feltételezik, illetve kiegészítik egymást.

Minden bázis-együttes saját, eddigi legjobb hagyományai és célkitűzései alapján tovább végzi a *csak rá jellemző* színházi munkát. Nincsen értelme uniformizált, egymáshoz művészi munkájukban hasonlító és emiatt egy szükségszerű elszürkületést okozó tevékenységnek. Az az együttes, amelyik saját profilját, kísérletező szerepét elveszti, alkalmatlanná válik az ilyen jellegű tevékenységre, és ugyanúgy el kell, hogy vesszítse az önálló munkára való lehetőséget, mint azok a csoportok, amelyeknél megtorpanás, hanyatlás, egyfajta akadémitizálódás mutatkozik. Állandóan törekedniük kell a tartalmi és formai megújulásra. Politikai és módszertani kérdésekben egyaránt progresszívnek kell lenniük, és ezt műsortervüknek és műsorpolitikájuknak is tükröznie kell. A társulat teljes egésze felelős ezért. A tagoknak nemcsak színházi-szakmai, hanem politikai, esztétikai, etikai és művészetelméleti síkon is állandóan képezniük kell magukat. Sokoldalúan képzett (szellemileg és testileg egyaránt fejlődőképes) alkotó egyéniségekre van szükség.

A bázis-együttes egészének – és ezen belül minden tagjának – alkalmasnak kell lennie arra, hogy az amatőr színházi mozgalom második vagy harmadik vonalába tartozó, vagy éppen a megalakulás stádiumában lévő együtteseknek a lehető legnagyobb elméleti és gyakorlati segítséget nyújtsa. Annak érdekében, hogy a rivalizálás teljes egészében kizárható legyen, a bázis-együttesek hivatalos fesztiválokon, verse-

nyeken stb. nem lépnek fel, csak úgy, hogy esetleg szakmai bemutatókat tartanak, de jelenlétükkel nem hatnak nyomasztóan a fejlődő együttesek mezőnyére. Természetesen viszont minden olyan felkérésnek, amely a tapasztalatcserét vagy a segítségnyújtást szolgálja, kötelesek eleget tenni. Feladatuknak kell, hogy tekintsék a hazai amatőr színjátszó mozgalom egésze fejlődésének önzetlen és állandó szolgálatát.

A bázis-együttesek műsorpolitikájának ki kell alakítani egy olyan speciális profilját, amelyet elsősorban a közművelődési programmal kell összehangolni, és ez főleg népművelő tendenciájú ismeretterjesztő tevékenységet jelentene. A csoportok a kísérletező és csak rájuk jellemző színházi programjuk mellett kötelesek kialakítani egy olyan profilt, amelynek a népművelő-ismeretterjesztő funkciója az elsődleges. A színházi évad egészében vagy még azon túl is minden héten legalább 1 vagy 2 alkalommal a tájegységük körzetébe tartozó olyan falvakat, tanyaközpontokat, üzemi klubokat – vagyis agglomerációs területeket – keresnek fel, (külön erre a célra szerkesztett magas színvonalú műsorokkal, rendhagyó irodalomórakkal, író-olvasó találkozók programjával stb.), ahová sem a hivatásos színházak tájelőadásai, sem a Déryné Színház<sup>37</sup> előadásai technikai vagy más okokból nem juthatnak el. Évente legalább öt ilyen különböző produkciót hoznának létre és ez a heti egy-két mozdulással számolva legkevesebb 50-60 fellépést jelentene. Ehhez a közművelődési misszióhoz csatlakoznának azok a speciális programok (politikai és társadalmi ünnepek színvonalas műsora, konzultációk és viták általános művészeti és kulturális kérdésekről, ismeretterjesztő előadások ТИТ<sup>38</sup>-előadói szinten stb.), amelyek tulajdonképpen már egy új közművelődési formáció, objektum kialakításának lehetőségeit rejtik magukban, és amely lehetőségeket érdemes volna részletesen és önmagukban is megvizsgálni.

#### Néhány általános következtetés

Miután a „saját színház”-együttesek bázis-csoportjai az amatőr mozgalomból nőttek ki, vezetőik és tagjaik a mozgalom rétegjellegéből fakadóan pontosan ismerik szűkebb és tágabb környezetük színházi és általános közművelődési igényeit, ízlésüket, esztétikai és etikai szintjüket stb. Ugyanakkor az előzőkben vázolt rendszer rugalmassága következtében nem kell attól tartani, hogy a hivatásos színházak merev bevételi vagy műsorpolitikai terveinek negatív következményei az ő gyakorlatukban

37 = = 1951-ben alakult Állami Faluszínház, majd 1955-től Állami Déryné Színház néven működött színházi együttes, amely több színházi együttest magába foglaló, országos lefedettséget biztosító, utazó színház volt. Budapesti telephelyekkel ugyan rendelkezett, de fő profilja, főként a szöveg keletkezésekor, a vidéki, javarészt falusi és tanyasi közönség szórakoztatása és művelése volt.

38 = = Az 1953-ban alapított Tudományos Ismeretterjesztő Társulat feladata volt többek között a tudomány népszerűsítése, azaz köznevelési feladatot látott el kurzusai-val, előadásai-val, képzéseivel, kiadványaival.

is megmutatkozzanak. Ezekről a béklyóktól megszabadulva és az amatőr mozgalom legpozitívabb tanulságait felhasználva ma még alig átgondolhatóan széleskörű eredményeket, hasznos tevékenységet fejthetnének ki formájukban és működésükben sokkal inkább a népműveléssel, mint a színházi „nagyüzemmel” tartva rokonságot.

Főiskolát és egyetemet végzett tagjaik kötelesek lennének nappali vagy levelező úton tanári vagy népművelői diplomát, illetve választott foglalkozásuk végbizonyítványát megszerezni; TIT-előadói engedélyt és amatőr rendezői működési engedélyt szerezni. A színházművészeti kísérletezés, az önképzés és a legszélesebb körben vállalt népművelés permanens gyakorlata olyan új és sajátos közművelődési konstrukciót hozhatna létre, ami igazolná a „saját színház” modell életképességét és lehetővé tenné az amatőr színházi mozgalom minél szélesebb körű és magas színvonalú lehetőségeinek és céljainak felszínre hozását és megvalósítását.

(A fentiek a Szegedi Egyetemi Színpad társulatával folytatott konzultáció során kialakult elképzelés vázlatára.)

Paál István

Budapest, 1975. október 3.

[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához. 1975. október 3. Gépírat, aláírás nélkül.]

#### === Levéltári források ===

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Kézirattára  
GY/1992. Paál István hagyatéka.

#### === Hivatkozott irodalom ===

Apor, 2018

Apor, Péter: Hungary. In *The Handbook of COURAGE. Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Szerkesztette: Apor Balázs – Apor Péter – Horváth Sándor. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest. 137–150.

Balassa–Takáts, 2003

Balassa Péter – Takáts József: A nyolcvanas évek magyar művészetéről. Takáts József beszélgetése. *Jelenkor*, 12. sz. 1152–1159.



Bérczes, 1991a

Bérczes László: Két séta gőzfürdő után. Interjú Halász Péterrel.

*Színház*, 10–11. sz. 4–13.

Bérczes, 1991b

Bérczes László: Oppozíció vagy autonómia. Interjú Fodor Tamással.

*Színház*, 10–11. sz. 22–25.

Grotowski, 1969

Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. Szerkesztette: Eugenio Barba.

Clarion, New York.

Grotowski, 2009

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Kalligram, Budapest.

Imre, 2018

Imre Zoltán: Heterotópia, intermedialitás és színház. A Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működése, 1972–1984. In *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*.

Szerkesztette: Imre Zoltán. Ráció, Budapest, 336–366.

Imre (szerk.), 2008

*Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*.

Szerkesztette: Imre Zoltán. Balassi, Budapest.

Koós, 2009

Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai, Budapest.

Koós, 2013

Koós, Anna: Squat Theatre – Staging Life/Living on Stage. *PAJ*, 3. sz. 24–40.

Nánay, 1974

Nánay István: Amatőr seregszemlék. *Színház*, 2. sz. 2–9.

Nánay, 1991

Nánay István: Van-e még avantgárd? Öregecske fesztivál. *Színház*, 3. sz. 44–46.

Nánay, 1998

Nánay István: Az Orfeo-ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései.

*Beszélő*, 3. sz. 72–79.

P. Müller, 2010

P. Müller Péter: Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után. *Jelenkor*, 6. sz. 713–717.

Regős, 2015

Regős János: „Felcsaptam hátizsákos vendégrendezőnek”. Árkosi Árpáddal Regős János beszélget. *Szcenárium*, 2. sz. 76–92.

Schuller, 2008

Schuller Gabriella: Szabadság tér 69–85. In *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*. Szerkesztette: Imre Zoltán. Balassi, Budapest. 222–241.

Szkárosi, 2004

Szkárosi Endre: A tér mint művészszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus. In *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette: Deréky Pál – Müllner András. Ráció, Budapest. 146–173.

Várszegi (szerk.), 1990

*Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Szerkesztette: Várszegi Tibor. Szerzői kiadás, h. n.

Várszegi – Sándor L. (szerk.), 1993

*Fordulatok. Hungarian Theatres 1992*. Szerkesztette: Várszegi Tibor – Sándor L. István. K. n., Budapest.

==== Sajtó ====

*The New York Times*

### **Kulcsszavak**

=====

*film-színház, egyetem, értelmiség*

## ***/ Documents from the History of the Szeged University Stage /***

The Kádár regime basically retained the theatre structure created by the nationalisation of theatres (1949), which in principle aimed to serve the democratic access to theatre, since all theatres were subsidised institutions, exempt from the laws of the market. In return, however, the cultural authorities continued to subordinate the theatre to their own ideology and policies and had full control over the theatres. From the early 1960s, ‘amateur’ theatre groups (Universitas, Kassák House Studio, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Studio, Brobo Ensemble, as well as the Manézs Stage in Miskolc, the Bányász Stage in Tatabánya, the Reflex Stage in Zalaegerszeg, the Főnix Ensemble in Debrecen, and others) emerged. These groups existed with minimal institutional support, as independent, often grassroots, semi-autonomous/autonomous civic initiatives. The documents published here date back to the 1970s, when the Szeged University Stage (SZESZ) was in operation. They show the path and potential of a highly successful ‘amateur’ theatre of the period and reflect the ways in which it conducted its day-to-day operations. At the same time, however, they also draw attention to the fact that none of the ‘amateur’ theatres managed to become institutionalised, and that the inclusion of their participants, if at all, could only be achieved at an individual level.

---

