

HÚSZ ÉVE

A MAGYAR AVANTGÁRD GYAKORLATA
HALÁSZ PÉTER

A Halász Péter Archívum

Halász az emlékezet terében

2013 decemberében lezárult az SZFE-n az a kutatás, mely Halász Péter *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* című majdnem két hónapos eseményt rekonstruálta. A projekt célja volt létrehozni azt az archívumot, mely kutathatóvá teszi a magyar neoavantgárd domináns eseményének történetét. Halász Péter dokumentációs akaratának dokumentációját. Az egyetem, a város terében 2013-tól elfoglalt Halász kutatói tér bővül, s szimbolikusan, de visszatér az egyetemiség kereteibe.

Egyetemi struktúra

A magyar színháztörténetben 1961, az Universitas megalakulása az alternatív színháztörténet dokumentált megjelenésének éve. Az Universitas Egyetemi Színház az ELTE, mint közintézmény kulturális szerveként az intézményi struktúrán belül jö(hete)tt létre, s jogi formációként stabilabb értelmezői-kutatói bázist kínált, mint a művészeti-gondolati radikalitásában harsányabb fordulatot jelző első magyar happening 1966-ban. Mégis arra mutatnánk rá, hogy az Universitas ugyan elindítója volt egy színházyelvi paradigmaváltásnak, de a magyar színháztörténetében, a klasszikus avantgárd korszak óta először 1966-ban Szentjóbó és Altorjay az *Ebéd* című happeningjén jelent meg olyan művészi akarat, mely az alternativitást nem egyszerűen a formanyelvi más-ságban, hanem a létmód más-ságában látta. A happeningkultúra és az Universitas tematikus, időbeli és interperszonális kapcsolatai és kölcsönhatásai a nagyrealista színházi közegben sajátos színházi formanyelvet és alkotói játékpozíciót hozott létre. E a folyamat vizsgálatunk tárgya.

A nagyszínházi realista professzionalizmus különleges színházolvasói stratégiát fejlesztett ki a totalitárius rendszerekben. A nagyszínházak 1966-os évadtervei például a következő bemutatókat kínálták: a Nemzeti Színházban Major Tamás és Marton Endre rendezésében Arisztophanészt, O'Neillt, Shakespeare-eket, Illés Endrét, Vas Istvánt és Pavel Kohutot. A Vígszínházban Várkonyi Zoltán alatt Rómeó és Júliát, Mesterházi Lajost, Jevgenyij Svarcot,

Thurzó Gábort, O'Neill és Molnár Ferencet néha Horvai István rendezésében, néha Eötvös Péter zenéjével. Az Operában Sztravinszkij és Sugár Rezső közé becsempészték Kozma József vígoperáját, az *Elektronikus szerelmet* Szinetár Miklós rendezésében. Nyilvánvaló, hogy ez a színházi közeg a cenzorális szorításban csak a darabválasztás és a játérend, vagyis a textuális és a teátrális referenciák normától eltérő interferálásában kínálhatott szabad olvasatot.

A kritikai szaknyelvben ez a kettős beszéd technikája, s már a hatvanas évekre ez a sajátos kelet-európai beszédforma rakódott a színházi előadások-ra. Ez a technika olyan beavatott olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó szöveget és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikus szöveg igazságértékének potenciálja, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A hatvanas évek elején indult el ez az óvatos-finom nyelvi játék, mely nem ruházta a „dráma instrukciós bázisára egy süteményrecept illokúciós erejét”¹, hanem szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvárt. E színházolvasási paradigma kialakulásához, majd későbbi nagy mértékű dominanciájához szükség volt a konszolidált Magyarország stabil színházi normáira. Az ekkor már bő évtizede teljes körűen államosított színházi rendszert „a színjátszó csoportokat, az irodalmi színpadokat is a fenntartójuk jellege szerint kategorizálták (városi, falusi, néphadseregbeli, középiskolai, egyetemi, szakszervezeti...)”², ugyanakkor nyilvánvalóan a fenntartók politikai súlya és befolyása irányította a cenzúrát.

Ekkorra nyitott beszédtema, hogy a támogatott színházi kommunikáció kiterjedt infrastruktúrát igényel (tehát drága), viszont modellalkotó, társadalmi szerepértelmező, azonnali hatása van (tehát politikai szinten propaganda-funkciót ölt magára). Nehéz rekonstruálni azokat a hatásmechanizmusokat, melyek eddig elvezettek, hiszen míg a történeti források csak a hagyományos intézményrendszer adatait csoportosították, a gyűjtőkörök tematikai is ezeket vették alapul, a kritikai dokumentáció pedig ebből dolgozott, addig az avantgárd alkotók az öndokumentálás precizítására kényszerültek. S a színházi recepciókutatót lassítja a kortárs kritika ellenőrzött, Ruszt József szóhasználatában „bábáskodó” karaktere, hiszen a szimpátiától rajongó szolidáris kritika éppúgy nem segítette a művészt önértékelésében, mint a nem értő kritika, s hogy az átpolitizált reflexió leginkább a párbeszéd hiányát jelentette³.

A színház politikai reagensként működik, s ebbéli karakterét jelenidejű és interperszonális karakteréhez kötjük. A hatvanas években e politikai megnyi-

¹ Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, Balassi, Budapest, 2003. 173.

² Nánay István, *A nem hivatásos színházak két évtizede*. In Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok*, (é. n.; k. n.), 449.

³ Lásd: Szabó László pre-Kék fény kritikáját és Eörsi István reagálását *Népszabadság*, 1973. szeptember 16., 23.

latkozásnak két eltérő formanyelvi karakterológiája alakult ki, mindkettő az alternatív mozgalmakban, s mindkettő a kettős színpadi beszéd kánont formáló gyakorlata ellenében a kimondás és a megjelenítés színházi nyelvvel kísérletezett. Az egyik lehetőség a Halász–Koós–Bálint-féle Kassák Klub, a másik a Fodor Tamás-féle Orfeo és a Paál István-féle Szegedi Egyetemi Színpad választotta út. Történetük rekonstruálásakor a társadalmi nyilvánosság és a színház élő viszonyát feltételezzük, tehát beszédmódok alakzatait politikai megnyilatkozásként értelmezzük.

Mindkét formálódó beszédmód a hatvanas évek elején megalakuló Universitasból indult, melynek emblematikus rendezője Ruszt József, befogadó közege a budapesti egyetemista értelmiség volt, akik „komolyan vették, hogy kompromisszum árán ugyan, de más világ van, lesz, mint volt. Hogy szakítottunk a személyi kultusszal, leszámoltunk a Rákosi-rendszerrel, a szocializmus sztálini torzulásaival. Így lett progresszív e nemzedék, és alapozta meg a – később hibásnak ítélt – kádári konszolidációt.”⁴ A rendezőként frissen végzett igen lelkes Ruszt mellett többen felismerték, hogy az egyetemen a Köpeczi Béla rektorhelyettes támogatásával, az Egyetemi Kulturális Bizottság irányította és Pártos Géza vezette Egyetemi Színpad éveken át (a forradalom után!) ebben a legális marginalitásban szűk körű nyilvánosságot adhat Darvas Iván, Németh László, Illyés Gyula felolvasásainak. A szűk kör a játékosokra és a nézőkre egyaránt vonatkozott, s minden visszaemlékező fontosnak tartja megemlíteni, hogy ismerték egymást, jól tudták, kik jelentenek róluk. „Egyébként is az az igazság, hogy nemcsak minket figyeltek, tele voltunk „informátorokkal”, de mi is jól informáltak voltunk. Az „informátorok” egyébként jó barátim voltak, s némelyikük még az a mai napig is.”⁵ „Az Universitasban együtt játszottam több olyan emberrel is, akik később beépültek az államapparátusba.”⁶

Ez az Egyetemi Színpad Euripidész *Alkésztisz*-ével kezdett, Majakovszkij *Gőzfürdőjével* elérte az első betiltást, majd 1965-ben Csokonai *Karnyónéjával* olyan szériát akartak indítani, mely a magyar iskoladramák sorát kelti életre diákszínházi keretek között, dobogón, létrával, asztallal. A Színpad játékn nyelvét az a Dobai Vilmos formálta főrendezőként, aki a pécsi avantgárd törekvésekhez állt közel, s részt vett Magyarország akkor egyetlen nem realista-naturalista technikáját próbálgató társulatának, a Pécsi Balettnek a munkájában. A társulatban játszott már ekkor Halász Péter, Fodor Tamás, Bálint István, Jordán Tamás, s memoár jellegű visszaemlékezéseikben mindannyian a helyzet más-

⁴ Ruszt József visszaemlékezése. In Várszegi Tibor (szerk.), *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* (k.n.), 1990. 44.

⁵ Ruszt József *i. m.* 47.

⁶ Fodor Tamás visszaemlékezése. In Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* (k.n.), 1990. 51–52.

ságában és nem választott formanyelvükben értelmezik avantgárdnak színházi múltjukat. „Elkezdték az előadások igényesek, izgalmasak lenni. Egy új közönség érdeklődését is felkeltették. (...) Az avantgárd valóban a szónak a gárda előtt járó értelmét jelentette nekik.”⁷ Az avantgárdság egyelőre a megnyilatkozások bátorságában, az egzisztenciális problémákkal vagy éppen poétikai kételyekkel küszködő legendás, 1956-ban magukat exponált alkotók beengedésében rejlett. Avantgárd törekvésnek nevezték a megfigyelt, s a Víg-színházban éppen nem játszó Latinovits versmondó estjét, a tiltott szerzők, mint például Albee és a Nagyvilág 1956-os sorozatának bemutatását. A színházi avantgárd tehát ebben az értelmezői körben nem a formanyelv, hanem a gesztus újdonságát jelentette.

A magyarországi alternatív színházi mozgalmakat egy 1965-ös wroclawi fesztivál döntő méretekben befolyásolta, mert az Universitas társulata itt találkozott váratlanul Grotowskival az *Állhatatos herceg* című előadásán, s a nemzetközi játéknnyelvvvel szembesülve megértették, milyen utak végigjárása eredményezhet igazi alternatívást. „Az egész társulat nekem esett – miért iskolázunk és népieskedünk mi otthon, amikor íme, itt a korszerű színház!?”⁸ – fogalmazott később Ruszt József.

Pedig az Universitások hiányolta „korszerű színház” a képzőművészek színházi akcióiban már Magyarországon is jelen volt, de az intézményi formát kerülő illegális jelenlét és az ebből fakadó, elsőként radikalitásában értelmezhető játékkrend sokáig nem színházi formaként íródott a hagyományba. Pedig Grotowski szegényszínházi elvei és a hatvanas évek performanszai közötti áthallások, referenciák mind a szakrális tér értelmezésében, mind a reprezentáció viszonyrendjében kimutathatóak lennének, de az a happening-kultúra, melyet Altorjay és legfőképp Szentjóby indított, ekkor még közvetve sem hatott a magyar alternatív színházi folyamatokra.⁹

A magyar neoavantgárd képzőművészet és az alternatív színház eseményrendjét a történészek csak az ügynökök hálózata és jelentésrendjük tartja kapcsolatban. 1968-ban, már két évvel Altorjay és Szentjóby happeningje után az ügynökjelentések a színházi megnyilatkozás lehetőségeként kezdik értékelni a történeteket, s veszélyként fogalmazzák meg a műfaj beszivárgását az intézményes formációkba. „A happening nyugaton polgárpukkasztó gesztus, unaloműző kedvtelésnek nevezhető. Magyarországon az aktív konstruktív tevékenységtől való elfordulás, mint ilyen a fellazítás politikájában beillő tevékenységként értékelhető.” „Javaslatok: 1. Az Egyetemi Színpad vezetőjével (Rózsa Zoltán igazgatóval) történt korábbi beszélgetés szerint, ő is elítéli a hap-

⁷ Fodor Tamás *i. m.* 53.

⁸ Ruszt József *i. m.* 46.

⁹ A neoavantgárd képzőművészet és a színház nem létező kapcsolatáról. Lásd: Rajk László, *Breznyik szeme* Színház 1991. október–november 46–49.

peninget, véleménye alapján ennek nincs helye az Egyetemi Színpadon. Újból fel kell keresni Rózsa Zoltán igazgatót, és oda kell hatni, hogy elvi álláspontját a gyakorlatban is érvényesítse. (...) 4. Intézkedési tervet kell kidolgozni a happening mozgalmon belüli bomlasztásra.”¹⁰

A happening a színház formanyelvet nem a képzőművészetet, hanem a nyugat-európai neoavantgárd színházi folyamatokat (is) erőteljesen befolyásoló Grotowski előadásait követve alakította át Magyarországon. Ezeket a pszichofizikai cselekvés-sorokat véve alapul Halász Péter, Koós Anna, Bálint István és Vágó Péter, Ruszt József ihletésére megírták Pilinszky KZ oratóriumából *A pokol nyolcadik köre* című szövegkönyvet, s 1968-ra elkészítettek egy olyan előadást, mely átvette a már legendás lengyel színházi guru szegényszínházi technikáit. Az előadás, első kísérlet lévén, csak a formakánon látható elemeit kooptálta, „nem vette át teljesen Grotowski metafizikáját, nem vette át a lényegét”¹¹. Így mielőtt megérhetett volna a magyar alternatív színházi közegben is egy wroclavi Színházi Laboratóriumi kivonulás, vagyis a társadalmi formációkon kívüli, tehát nehezebben ellenőrizhető szellemi közeg létrehozásának gondolata, addigra az együttest gyorsan feloszlatták. Erre az akkoriban szokásos állambiztonsági megoldásokat alkalmazták: magánéleti preferenciái miatt kompromittálták Rusztot, színészei szolidaritásból kiléptek az egyetemi bázisú Universitásból.

Művelődési hálózatok

Mindez rekonstruálhatatlanul bonyolult folyamatként zajlott, hiszen a hatvanas évek végén, a nyugodt felszín mutató, hierarchiájában ellenőrizhető működés mögött olyan anomáliák is mutatkoztak, mint amikor mindezek után „a szóbeszéd szerint maga Aczél Elvtárs” betiltotta előadásukat (*A pokol nyolcadik körét*) „valamilyen évforduló megünneplésének céljából a Partizán Szövetség még megvette.”¹²

Az Universitásból kivált Halász Péter önálló színházat hozott létre Kassák Klub néven, s kezdetben úgy tűnt, ez az a „post-Grotowski”¹³ mozgalom, mely továbbviszi Magyarországon a független társadalmi formációként működő közösségek lehetséges gyakorlatát. De ezt az utat Paál István járta be a Szege-di Egyetemi Színpaddal, ahol nemcsak a 48-as forradalom besúgóhálózatát bemutató 1973-as *Petőfi Rockot* és Sarkadi *Kőműves Kelemenjét* állították színre, hanem már 1972-ben elkészítették és „ha nem is szamizdatként – hiszen sem-

¹⁰ 1968. május 11. ügynökjelentés www.c3.hu/collection/tilos/doc

¹¹ Fodor Tamás *i. m.* 54.

¹² Ruszt József *i. m.* 47.

¹³ Fodor Tamás *i. m.* 55.

milyen politikai vonatkozása nem volt –, de kézről kézre¹⁴ terjesztették Grotowski elméleti munkáinak magyar nyelvű változatát.

Az Universitásból kivált Fodor Tamás a színházi jelenlétnek más útját követte: 1971-ben az OrfeoBábegyüttesből megalapította Orfeo Stúdióját. Első bemutatójukkal, a betiltott Semprun: *A háborúnak vége* című regényének átíratásával a párt és a tömegek elválását, az öncélú diktatúra kialakulását követték nyomon. Halász „Péterék szerint sokkal tisztábban kellene a művészetet felfogni, nem ennyi politikummal. Nekem azonban szükségem volt valamiféle kapaszkodóra.” – írja húsz évvel később Fodor Tamás. Az Orfeo politikai szerepfelfogása az élő-beszélő szamizdat működtetésében rejtett: „lehetetlen volt nem politikusan gondolkodni!”¹⁵, tehát ők a direkt megszólalás hagyományosan inkább utcaszínházi karakterét vállalták, vagy inkább vették magukra, hiszen a történetek különféle rekonstrukciójából az legalább egyértelmű, hogy az alternatív mozgalmaktól legtávolabb (financiális, strukturális perspektívák híján) épp a tudatos szervezetépítés, a kiegyensúlyozott társulatformálás állt. Fodor Tamás az a színházcsináló, aki igen világosan látta 1971 körül, s írta le évtizedekkel később, milyen partizánhelyzetbe került az alternatív színjátszás. Az a kulturális képződmény, melyet politikainak maga a hatalom deklarált, vagyis a befogadás hivatalos társadalmi mozzanata politikai beszédhelyzetbe kényszerített, az az alternatív színház ebből a politikainak megnevezett skatulyából csak politikai lépéseket tehetett. 1971-ben olyan előadással készültek, melynek nem volt megírt szövege. Etűdsor alakult egy vurstli élete körül (Molnár Ferenc *Lilioma* mint őshagyomány), hullámvasutasok, kikiáltók, mutatványosok szervezetlen közösségében, ahol sokáig senki sem veszi észre, hogy csak egyikük, a bódétulajdonos jár jól munkájukkal. Ebben a színházi formában, a vásárok szabad kavalkádját megidéző szórt jelenetkezési struktúrában erősen megmutatkozott a hatvannyolcas diákmozgalmak után szerte Európában fellépő inspiratív és interaktív teátrális nyelv hatása. A Vurstli olyan bemutató (lett volna), amely a magyarországi színházi beszédmódból, az európai kánonváltoztató gyakorlattal egy időben, a jelenidejűség mozzanatának kiemelésével a nézői paradigma helyett a résztvevőit erősítette volna. A készülő előadást „politikai parabolának tartották különböző fórumokon. A művek politikai vonatkozásait sohasem mi fogalmaztuk meg, hanem mindig ránk „bizonnyították”, vagyis ez szemléleti tagadása mindannak, amit szocializmusnak neveznek.”¹⁶

¹⁴ Paál István visszaemlékezése. In Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* (k.n.), 1990. 65.

¹⁵ Fodor Tamás *i. m.* 57.

¹⁶ Fodor Tamás *i. m.* 59.

Míg Fodor Tamás visszaemlékezéseiben az Orfeo történetét tágabb nemzetközi politikai folyamatok közegében helyezi el, s a hatvannyolcas mozgalmak ideológiáján átszűrve értelmezi akkori gondolataikat, addig a hetvenes években az amatőr társulatok hivatalos felügyeletét ellátó Népművelési Intézet jelentései szinte kizárólag a nem-értésből fakadó félelmet dokumentálják. Az Intézet munkatársa, Debreczeni Tibor munkajegyzetei szerint „elterjedt a hír, hogy baj van a színjátszó mozgalommal, mert az ellenzék oda fészkelte be magát. Már is el- és felhangzottak a kérdések. Mi van itt? Választ kérünk, feljegyzést kérünk, jelentést kérünk! S megindult a gyanakvás áradata. (...) A botrányok elszaporodása után a legfelsőbb irányítás magasabb szintre helyezte az avantgárd amatőr színjátszás értékelését, felügyeletének dolgát.”¹⁷ Az Orfeo a politikus gondolkodást az információk terjesztésében és a közösség-közönség megteremtésében gyakorolta akkor, amikor a színházi kettős beszéd intézményét a hatalmi diskurzus beteges rendje táplálta: „Tilos volt Mrozek, Beckett, Ionesco-drámákat országos találkozókra hívni. Ezt közölni kellett a rendezőkkel, mégpedig úgy, hogy nem mondhatták meg, azért nem jutsz el erre vagy arra a fesztiválra, mert az említett szerzők valamelyik darabjára támadt gusztusod. Hivatalosan, írásban rögzítetten ugyanis tiltott szerző nem létezett Magyarországon. Szóbeli információk alapján viszont igen.”¹⁸ A politikai beszéd kimondott és sejtetett modellje a színházi beszéd kimondott és mutatott karakterében formálta a kádári korszak hivatalos mindennapjait, s politikainak minősült az a társulat, mely a kettős beszéd túrt játéka helyett az egyenes beszéd technikáját választotta. A korabeli sajtódokumentumokból is egyértelmű, mennyire váratlanul érte az apparátust az egyszerre három csoportnál fellépő, így viszonylag szélesebb nyilvánossághoz elérő színházi nyelv. A Szegedi Egyetemi Színpad, az Orfeo és a Kassák Klub a hetvenes évek elején szinte egyszerre mutatott be olyan előadásokat, melyek kiléptek az engedett játékpáradigmából.¹⁹ A felügyeleti szerv, a Népművelési Intézet munkatársai a Magyar Ifjúságban megjelent támadó cikkből tudták meg, hogy az általuk „puhacenzorált” Orfeo *Vürstli* előadásából úgy lett. Az Orfeo-ügykronologicitásából levonható tanulságok messzire vezetnek, külön elemzést érdemelnek, a színházi megnyilatkozási formák karakterológiája szempontjából azonban következményei fontosak: 1973-ban politikai akarattal létrehozták az Országos Színjátszó Tanácsot, melybe meghívták Fodor Tamást és Paál Istvánt is, „pandúrt csinálunk a zsványokból – ez volt a gondolatmenet lényege –, így aztán majd befogják pörös szájukat.”²⁰

¹⁷ Debreczeni Tibor, *Egy amatőr emlékezése. 1966–1978*. Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, Budapest, 1989. 113–114.

¹⁸ Debreczeni Tibor *i. m.* 115.

¹⁹ Kronológiáról a legpontosabb információk: artpool.hu/kontextus/kronologia

²⁰ Debreczeni Tibor *i. m.* 116.

Halász Péter azonban Koós Annával, Breznyik Péterrel a hivatalosan fenntartható fórumokról kiszorultak „világnézeti nihilizmus miatt”, így lakásokba visszavonulva dolgoztak.

A hivatalos és a túrt, a profi és az amatőr, a kánonbeli és azt negligáló színházi szerephelyzetet bonyolítja, hogy 1964-ben Budapesten vendégszerepelt Peter Brook *Lear királyával*, majd a Helsinki Egyezmény hatására 1972-ben a *Szentivánéjiálommal*, s ezzel elindította az első színházi kritika-vitát, mely éveken át a színházi játéknyelv normái ürügyén a hatalmi pozíciók rendíthetlenségét kezdte volna ki. A vita folyamata maga is emblematis, hiszen ez alatt az évek alatt jöttek létre a Kassák Klub, az Orfeo legerősebb előadásai, s még a vita vége előtt politikai határozattal tiltották be előadásait. A vitázók jórészt a magyar színházi szakma támogatott alkotói, kritikusai voltak, mégis pár év alatt konszenzusként fogalmazták meg, hogy az előadás nem tekinthető többé a szövegbeli jelek logikus és kronologikus következményének. A színházi paradigma önállóságának megfogalmazása az átpolitizált közbeszéd országában az anarchista, lázadó, már el nem tűrhető deformitás példája lett. A vita részletesen kirajzolja, bár természetesen sem Nagy Péter, sem Ungvári Tamás, de persze Várkonyi Zoltán sem említette sem Halász Péter, sem Fodor Tamás, sem Koós Anna, Kollár Mariann, Buchmüller Éva előadásait az alternatív színházak formálódó gyakorlataként (ez a Kritika hasábjain rendszerváltó lett volna), de kimondták, hogy a szöveget és a színpadot egyazon időben észleljük, s emiatt lehetetlenné válik, hogy olyan kijelentést tegyünk, miszerint az egyik megelőzi vagy felülírja a másikat. A kritikai szaknyelv felismerni vélte, hogy ez az a pont, ahol az alternatívitás színháza megkerülhette a kanonikus színházi kommunikáció meneteit: a kimondott és a megmutatott hierarchikus és előfeltételezett viszonyából a jelenidő valós, valószínű koordinátáit hangsúlyozza.

A vitából egyértelmű, hogy az alternatív színházi kommunikáció esztétikai karaktere ugyan beléphetett (volna) a szakmai értelmezői közösségbe, de politikai hozománya már nem. Halász Péterék szobaszínházáról szóló kritikák²¹ és ügynökjelentések²² képesek értelmezni a színházi test megváltozott jelfogalmát, de (és/vagy éppen ezért) a kettős olvasat helyett egyenes értelmezési kapcsolatokat javasló színházi nyelvet elutasítják. Elutasítják, amikor formakánon elemei közül a fizikalitás lép előtérbe, mert eltűnik a szerep, mely a színházolvasatokban legelőször az értelmezés távolságát kínálja fel. A játzó test saját jeleként áll, az irodalmi (létező, cenzúrázható) szöveg helyett a rendre alkalmazott szereptelenségre reflektáló meztelenség és az improvizációtechnika is

²¹ Nánay István, *Van-e amatőr színház*. Színház 1971/10.; Vitányi Iván, *A színjátszás harmadik fajtája*. Kritika 1973/1.; Nánay István, *Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv*. Színház 1973/10.

²² www.c3.hu/collection/tilos/doc

a játék elvetését, a Grotowski közvetítette artaud-i kegyetlen színház direkt élménygenerálását használja. Pécsi Zoltán fedőnevű ügynök (színháztörténetünk sokat köszönhet alapos deskripció-s szenvedélyének) a „Horgászok” fedőnevű csoportot például szűk körű, mert művészetén kívüli tevékenységként próbálja bemutatni: „Az 1972. év végén, 1973. elején a darabokban nagyszámú, a színháztól teljesen független, „külvilágtól” behozott elem jelent meg. Színháznak minősítették a lepedőben, jelentéktelen magánkérdésekben folytatott négy szemközti beszélgetést is.”²³

Magánterületek

Az Universitasból kivált csoportok mellett többen, például Erdély Miklós, a magyar alternatív színházi kommunikációt is igen átíró, Kassák szervező szerepével felruházott művész nagyon hamar látta, hogy „A hatalmi apparátusok még idejében észrevették, hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, amik a képzelet működését veszélyesen felerősíthetik és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethetnek. Ezért információzárlatot vezettek be.”²⁴ Az információzárlat egy színházi paradigma működésekor nem egyszerűen a színházról, mint társulatról, hanem a színháztól, mint beszélőtől induló források szűrését is jelentette. Azokat az előadásokat lehet szűrni, melyek a kanonikus kettős olvasási rendet használják. Amikor tehát az aczéli kultúrpolitika (kedvelt, még a nyolcvanas években is használt technikaként) az alternatív, avantgárd, de biztosan féllégális keretek között élő előadások szövegbázisát, a drámát, azonnal kőszínházi, ellenőrzött keretek közé vitette, a feltételezett kettős olvasat radikalitását szándékozott negligálni. Például Mrozek *Rendőrsége* így került Jeles András Monteverdi Birközőköre után a pesti Színház repertoárjába, bár ez az előadás (miként Jeles egész színházi pályája) az olvasatok kettőssége ellenében, az egyenes beszéddel dolgozott.

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

Ebből már Erdély levezetésében is az következett, hogy az alternativitásban alkotó művészet feladatának nem valami ismert tény cizellált előadását tekintették, hanem a bonyolult összefüggések tiszta és gyors felmutatását. 1972

²³ Jelentés 1974-ből. www.c3.hu/collection/tilos/doc

²⁴ Erdély Miklós, *Művészeti írásk. Válogatott tanulmányok*, I. 133.

decemberében a Halász Péter bábszínháza című előadásban „a hosszában félmeztelenre vetkőzött színész kalapjával babrált, piros babákkal játszott, többféle megszólalási lehetőségekkel próbálkozott: hallgatás, magnetofon-felvétel, recitálás, rögtönzés.”²⁵ Ebben a lécekből és lepedőkből szekrényméretűre összehúzott játéktérben a félmeztelen igazságként álló Halász a színházértésben és a színházpolitikában is csak erősített szimbolikus olvasat helyett a nyelvi és a képi ironia összejátztatásában, és az egyenes helyzethez illő egyenes művészi beszéd megformálásában rejltő más, alternatív olvasatot kínálta fel. „A test használata az előadásban magának a nyelv szimbolikus nyelvének kínálhat alternatívát (...)”²⁶. Mondhatnánk, hogy míg az aczéli kultúrpolitika az értelmezések sokszínűségét nyújtó formanyelvet csak lehetséges (de kontroll alatt tartható) veszélyforrásként, addig az egyenes kimondást aktív veszélyként kezelte. A XIV. kerületi Tanács Végrehajtó Bizottságának Népművelési Osztálya 1972. jan. 24-én kelt betiltó határozata világosan fogalmaz: „Az előadott mű erősen eltér a számunkra előzetesen benyújtott forgatókönyvben leírtaktól és a január 19-én tartott bemutatótól. Obszcén jelenetekkel és szövegekkel egészítették ki, melyek sértik a közerkölcsöt. A műben előadottak politikai szempontból is félremagyarázhatók. A darab nem szolgálja kultúrpolitikai célkitűzéseinket. Az előadás propagálására a fenntartó szerv megkerülésével fénymásolt plakátokat és 800 pld.-ban stencilezett röplapot készítettek.”²⁷ Pedig a Kassák Stúdió már évek óta elutasította, az ő, ironikusan értelmezési közeget váltó fogalmazásukban a „személyiség megformálását”²⁸. 1970-es *Testvérballadájukban* és a *Mindenki csak ül* meg állban improvizatív etűdöket készítettek az új, épület és mindenféle hivatalos infrastruktúra nélküli színházi helyzet kipróbálására. 1972 februárjában, a *Breznyik meg egy asszony tegnap* című előadásukban „nem az írás–rendezés–eljátszás, hanem az élés–elgondolás–színház–élés folyamata zajlik.”²⁹ A reprezentáció kontrollálható alkotói etapjai helyett nemcsak a Kassák Klub fordul a prezentáció folyamata felé; az alternatív képzőművészek Erdély Miklós körül, és a Balázs Béla Stúdió filmes formanyelv kísérletei a vizuális művészetek transzfer/interpretáló jellegén léptek túl. Ekkoriban, 1973-ban írja Bódy Gábor is (a tihanyi szemiotikai kongresszusra), hogy „a kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a „jelentéssel”. Ez a folyamat azonos a világ menetével (...)”³⁰. Az európai filozófia ekkor a működő színház rendjét, Jacques DerridaArtaud-szövegei nyomán 1968-ban, a reprezentáció bezáródásaként értelmezte, melyből csakis

²⁵ Színház 1991. október–november/melléklet 2.

²⁶ Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*. London-New York, Routledge, 1996. 169.

²⁷ Színház idézett melléklet 7.

²⁸ Színház idézett melléklet 1.

²⁹ U.o.

³⁰ Bódy Gábor, *Végtelen kép és tükröződés in Végtelen kép*, Pesti Szalon, Budapest, 1996. 298–299.

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

Halász Péter a *King-Kong* szériában egy óriásmajom péniszeként verseket szavalt fürdősapkával a fején. Ez a teatrális helyzet nem indíthatta el a kettős beszéd értelmezői paneljeit, hiszen a viszonyítási koordináta elemei vagy hiányoztak vagy túl abszurdak voltak. Halász Péter rózsaszín úszósapkával egy majombáb öléből előbukkanva az volt, ami. „Úgy gondoltuk – írja Halász Péter huszonöt évvel később –, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik.”³¹ Az 1966-ban (69-ben) fellépő happening-formációk a „Konkrét valóságban való megnyilvánulás” elvét követték, és Halászné Kassák Klubja az egyenes megszólalás érthető, de csak egyféleképpen érthető megoldását választotta. Forgács Éva úgy fogalmazott, hogy „A hetvenes évek elején a legerősebb tiltó reakciókat azok a művek váltották ki, amelyek világosak, közérthetőek, és elementárisan humorosak vagy ironikusak voltak...”³². A Kassák Klub is ahhoz az avantgárd propagandaeszközhöz nyúl, amit a forradalmak, a háborúk utcaszínházai használnak: a színész nem jelként, nem kettős értelmezői helyzetben, nem játékosként és szerepként áll a néző előtt, hanem a fikció szintjét eliminálva csak testként, megszüntetve a kettős beszédből leginkább következő szimbolikus olvasat lehetőségét.

Míg a nyugat-európai, kísérletinek és nem alternatívnak nevezett, színházi kánon definíciókat alkotó szuggesztív mestere, Antoine Vitez 1971-ben azt írta, hogy „a színház öröme a kimondott és a megmutatott különbségében rejlik, (...) a néző izgalma pedig abból az ötletből fakad, hogy a kimondott nincs megmutatva.”³³, addig a kelet-európai kettős színházi beszéd a megmutatottat nem mondta ki. Az intézményes színházi formákon belül tehát a perspektíva-váltás értelmezői technikája vált normává, mely a metatextus kereteit tágította, s ezzel nem a textus explikációját, hanem komplikációját állította a néző elé. Az Universitásból induló alternatív színjátszás társulatai (csakúgy mint a klaszszikus-heroikus avantgárd korszak formanyelvét a húszas években megteremtő Zöld Szamár Színház), nem a nézők tömegére gyakorolt óriási propagandisztikus hatásukkal alakították a színháztörténeti kánont, hanem az átpolitizált beszédhelyzet reprezentációs kereteinek megváltoztatásával.

³¹ Interjú Halász Péterrel. Színház 1991. október–november, 8.

³² Forgács Éva, *Avantgárd a magyar kultúrában*. In Hans Knoll (szerk): *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia, Budapest, 2002. 60.

³³ Antoine Vitez, *Écrit sur le théâtre*. L'École, Paros, POL, 1994. Ne pas montrer ce qui est dit

Ez a filiálé természetesen nem bontható ki a színháztörténet-írás kézikönyveiből, melyek nagyrészt intézmények történetét kínálják az olvasónak. A színházi történetírás közhelye, hogy a játékpillanat saját jelenében rekonstruálhatatlan, s dokumentálása nem más, mint a recepciónak időbeli eltolással felkínált pszeudo-tárgy megalkotása, ezért a hetvenes évek alternatív kultúrájának rögzítésére éppúgy használhatatlanok, mint a mindkét irányban hisztérikusan elfogult kritikai reagálások halmaza. Ugyanakkor rendkívül bőséges kutatnivalót kínálnak a műfajjá vált öndokumentációk és a Történeti Hivatal ügynökdocumentumai, de feldolgozásuk metodikája (és generációja) még nem lépett alkotó korba. Így helyi értékénél nagyobb dokumentumsúllyal bírnak a fiktív és pszeudolevelek és -vallomások, mint például az az 1991-es keltezésű levél is, melyet Beke László írt Halász Péternek: „Tőled tanultam meg még a hetvenes évek elején, hogy létezik olyan színház, amely magával a valósággal dolgozik, és olyan színész, aki a maga bőrét viszi a vásárra. Néha már oly mértékben átlépve a „művészet” és a „valóság” közti határt, hogy a következményektől tényleg félni lehetett.”³⁴ De így fogalmazódott meg, hogy ha az előadás „az élő testek jelenlétével a valóságot implikálja”, a történeti feldolgozás csak a kollektív emlékezet kapacitására hagyatkozhat csak, hiszen „másolat nélkül az élő performansz a láthatatlanba hullik (...) s eltűnik az emlékezetben.”³⁵

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

Amikor 1966. június 25-én (Erdély Miklós pincéje helyett Szenes István pincéjében) Altorjay Gábor *Az ebéd (Inmemorium Batu kán)* című performanszában³⁶ Szentjóbó Tamás feltette a kérdést: „És mi a célja a Happeningnek?”.

³⁴ Beke László, *Levél Halász Péternek*, in Színház, 1991. október–november 82.

³⁵ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York, Routledge, 1996. 148.

³⁶ Lásd: Kamondy László, *Ebéd*. In memoriam Batu kán. Meditáció az első hazai happeningről. In *Tükör* 1966. IX. 13. Zaránd Gyula fotóival. Részletesebben: Müllner András: Az élő happening: a magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. *Magyar Műhely*, 2003. 128–129. 56–76.

Altörjay és Szentjóby (röhögve): A hatalomátvétel.”³⁷, az alternatív színházi paradigma második nyilvánosságban³⁸ létező folytonosságát biztosították. A realista–újnaturalista–avantgárd színházi paradigma fejlődéstörténeti kölcsönhatásainak vizsgálata negyven évvel az első performansz után csak a folyamat rekonstrukciójának tekinthető. Mindenesetre olyan befogadói mezőt vázol, ahonnan a kortárs magyar előadásokról szóló beszéd beléphet az európai értelmezői unióba.

³⁷ Altörjay, Gábor (1998) „Az ebéd: (In memoriam Batu kán)” in „A magyar neoavantgárd első generációja 1965–1972, Szombathely: Szombathelyi Képtár 14.

³⁸ A definíciót lásd: Perneczky Géza: *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968–1988*. Budapest, Hét torony Könyvkiadó, é. n. 219.

Halász Péter és a dramaturgia

Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet – újságszínházi sorozat

Amikor a 90-es évek elején Zsámbéki Gábor meghívta Halász Pétert a Katona Kamrájába rendezni, a színház – a magyar színház általában, és ennek akkoriban egyértelműen és egyedülállóan zászlóshajója: a Katona – az útkeresés időszakát élte. Természetesen a színház mindig keresi a megszólalás, a közönség megszólításának, az őt körülvevő világra való reflektálásnak az új módjait és formáit. A rendszerváltás utáni első években azonban földcsuszamlásszerűen megváltozott a színház társadalmi funkciója és pozíciója. A puha diktatúra éveiben a színháznak kitüntetett helye és jelentősége volt – ma már alig tudjuk elképzelni (vagy most kezdjük újra sejteni) mennyire fontos tudott lenni az, hogy abban az időben a színház az egyetlen hely volt, ahol nyilvánosan ki lehetett mondani „az igazságot” – egy „valamilyen” igazságot, hiszen működött cenzúra is, öncenzúra is, de az politikai alapon. A művészi igazság színpadi megjelenése, a világról való érvényes és igaz állítások megtétele lehetséges volt, az ország legjobb műhelyeiben ez esténként meg is történt, és egyedülálló erőteret hozott létre a színpad és a nézőtér között.

A rendszerváltás után a színház elveszítette megkülönböztetett jelentőségét és izgalmát. A szabad nyilvánosságban minden kimondhatóvá vált, a parlamenti események gyakran valódiabbnak és izgalmasabbnak tűntek, mint a színpadiak. Erre a helyzetre kétféle reakció adható – a színház vagy megpróbálja a közönség igényeit, vagy amit ő annak vél, kiszolgálni, vagy igyekszik izgalmasabbá, vagy legalább olyan izgalmassá válni, mint az őt körülvevő valóság. A Katona is nyilvánvalóanez utóbbi utat választotta, a gyorsan változó valóságra úgy reagálva, hogy teret adott a művészi kísérletezésnek, a színházi avantgárdnak: ez a tér lett a Kamra. Az 1991-es megnyitása utáni években – különösen mielőtt megjelent az „alternatív” színházaknak és színházi helyszíneknek az a széles választéka, amit ma élvezhetünk – kiemelkedő befogadóhelye volt a kőszínházon kívül született értékeknek, amellet, hogy ide fókuszálódtak a színházon belüli újjító, kísérletező szándékok és erők. (Talan elég itt arra utalni, hogy a Kamrában kezdett többek között Schilling Árpád és Bodó Viktor is).

Ide hívta meg Zsámbéki Halász Pétert, aki a rendszerváltás után szinte azonnal megjelent a budapesti színházi terepen, először egy New-Yorkban készült előadásának vendégjátékával: *Ő, aki egykor a sisakkészítő gyönyörű felesége*

volt...; az előadás legemlékezetesebb momentuma az volt, ahogy Halász a saját nagymamájának szerepét játszotta benne (később a darab magyar nyelvű változata egy ideig az Új Színház stúdiójában ment).

Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet

Halász a Kamrában egy, a New York-i Love Theaterből importált és adaptált két saját produkcióval kezdett, 1992-ben *A kínai* és 1993-ban az *Önbizalom* című előadásokkal, majd 1994 őszén következett az újságszínházi sorozat, az életet leginkább meghatározó dolgokra utaló *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* címen. Ez is egy New York-ban már kipróbált kísérlet volt, a Love Theater – rövidebb ideig és kevesebb előadásban, mint Budapesten – játszott egy hasonló sorozatot *Life and Death in New York City* címen.

Az előadássorozat a napi újsághíreket dolgozta fel, oly módon, hogy a stáb minden este 10-kor megkapta a másnapi újság levonatát, kiválasztotta a feldolgozni kívánt egy vagy több cikket, a cikkek alapján megírt egy előadásvázlatot, jelenetsort, esetleg több-kevesebb szöveget, ezek alapján másnap délelőtt próbált az aznap résztvevő színészekkel, és este már közönség előtt mutatta be a munka eredményét.

A projekt nyitott volt a Katona színészei számára, tehát mindenki, aki nem játszott a sorozattal párhuzamosan futó produkcióban (éppen Gothár Péter rendezte a *Szentivánéjít*), ha kedve és ideje engedte, részt vehetett benne, de hamarosan kialakult az a tucatnyi színészből álló törzs-csapat, akik a legtöbb előadásban közreműködtek: Huszárik Kata (24), Kaszás Gergő (9), Lukáts Andor (24), Burkhardt Siedhoff (egy német színész, aki korábban a stuttgarti *tri-bühne* tagjaként Zsámbéki Gáborral és Székely Gáborral is dolgozott együtt, és egy ösztöndíjnak köszönhetően egy fél évet Budapesten töltött; 22), Söptei Andrea (13), Szabó Győző (13), Szacsvay László (18), Szirtes Ági (26), Takátsy Péter (22), Timár Andor (14), Tóth József (22) és Vajdai Vilmos (23). Rajtuk kívül egy-két előadásba beszálltak más katonás színészek, főiskolások, vendégek, zenészek is, illetve alkalmanként más területről érkezők is (mint az újságíró Doros Judit, a pszichológus Dobos Emőke, a karmester Fischer Iván, az operaénekes Lukin Márta stb.).

Az éjszakánként dolgozó alkotói csapat szintén nyitottként volt meghirdetve, az alap team mellett (Halász Péter, Lukáts Andor, Vajdai Vilmos, Veress Anna, a videós Káldor Edit és a rendezőasszisztens – eleinte Vályuch Annamária, később Budavári Réka) a Katona Haris közeli irodájában, ahol a munka folyt, gyakran megfordultak más alkotók vagy érdeklődő színészek is. (Ascher Tamás, Eörsi István, Forgách András, Jeles András, Lengyel Anna, Kaszás Gergő és Tóth József). Vajdai Vilmos, amellett, hogy részt vett a darabírásban, az előadások zenéjét állította össze, Garas Dániel, aki a vetített hátterekhez készített diákat, és Szilágyi

Lenke, aki végig fotózta a próbákat és előadásokat. Káldor Edit mint videodokumentátor nemcsak a próbákat és előadásokat kísérte végig, hanem az éjszakai Haris-közi darabíráson is jelen volt, több, mint 200 órányi videóanyagot hozva így létre. Az, hogy a munkát videóval dokumentálják, Péter kifejezett kívánsága volt, én, be kell vallanom, egyáltalán nem éreztem át akkor ennek a fontosságát: a videót, mint afféle színházi ember, kicsit lenéztem; amellet a felvételeket nem használtuk az előadásokban, soha nem néztük vissza, és, ahogy ez lenni szokott, Edit és a kamerája jelenlétét egy idő után szinte észre se vettük.

Darabírás naponta

Halász Péter még a munka megkezdése előtt küldött egy „dramaturgiai levelet”, amelyben több tucatnyi dramaturgiai sémát, fogást sorolt fel arra, hogyan lehet az előadások szerkezetét összerakni. (A levél egyébként megjelent a *Színház* egyik, Halással foglalkozó számában.) Ezek között van néhány jól ismert fogás, általában az előadás valamiféle keretbe helyezése, mint a filmforgatás, bírósági tárgyalás, rendőrségi kihallgatás vagy a tett rekonstrukciója, van nagy előképektől átvett módszer, ilyen a „színészek érkeznek Helsingörbe és Hamletnek játszanak”, vagy a Rashomon (*A vihar kapuja*)-séma, amikor különböző szereplők a saját szempontjukból mondják el egészen másként ugyanazt a történetet.

Van az ő saját tárházából merített ötlet, mint pl. az „író naplója”, amikor a színpadi történet egyidejűleg, párhuzamosan íródik (ezt a szerkezetet alkalmazta a már említett *Sisakkészítő...* előadásban); vagy az „aljas színház”, aminek a lényege az, hogy a szereplő színészek, párhuzamosan azzal, hogy eljátszák az újságban szereplő történetet, megpróbálnak minden módon borsot törni egymás orra alá.

Jellemző ötlet a „saját hír” létrehozása, tehát valami olyan akció véghezvitele, amit megír az újság, és akkor ebből a cikkből lehet előadást készíteni. (Ez végül csak többé-kevésbé valósult meg, igazi utcai provokációra vagy botrányra nem került sor; viszont, miután az újságok akkor még leközltek az aznapi színházműsört, az egyik előadás témája a Katonában párhuzamosan zajló *Szentivánéji*-bemutató lett.)

Végül a munka során csak néhányat használt fel a fenti sémák és ötletek közül; ezek nyilván arra az esetre jelentettek volna tartalékot, ha elapad a kreativitás, de ez az eset, legalábbis vészes mértékben, sose következett be. Itt szeretném megemlíteni Lukáts Andor szerepét a sorozat létrehozásában – mint alkotótárs, szerzőtárs, inspirációs forrás, rendező és színész Halással szinte egyenértékűen vett részt az egész folyamatban – talán a próbákon kisebb volt a szerepe, viszont volt olyan előadás, amit egyedül ő hozott létre. Azok kevesek közé tartozott, akik minden éjszaka ott ültek a darabírásakor, és ez alatt a két hónap alatt nagyon szoros és termékeny baráti és alkotói kapcsolatba kerültek

– ennek a csúcspontját a *Sanyi és Aranka*-előadás jelentette, amit ketten játszottak.

Visszatérve az előre kidolgozott dramaturgiai sémákhoz, ezekből itt-ott felhasznált elemeket az előadásokban, de általában erősebbnek bizonyult az a forma vagy feldolgozásmód, ami az alpanyagból vagy inkább az ahhoz kapcsolódó ötletekből, asszociációkból következett.

Az elkészült előadások dramaturgia megoldásai természetesen nagyon változatosak.

Érthető praktikus okokból is az egyik leggyakrabban alkalmazott szerkezet egyfajta revü-dramaturgia: egymáshoz lazán, asszociatív kapcsolódó jelenetek a téma körül, gyakorlatilag a megírási fázisban felmerült legjobb ötletek sorba rendezése (erre jó példa a *Széchenyi-kabaré* vagy a *Szomorútrópusok*).

Ennek szerkezettípusnak másik, gyakrabban előforduló variációja, amikor a – szintén lazán összefűzött – jeleneteket egy-két állandó, végigmenő figura köti össze, mint a *Toloajok országa*, a *Fegyveres erők*, vagy a *Paprikáskrumpli örök* előadásaiban.

Van példa, bár jóval ritkábban, a többé-kevésbé lineáris, egy csúcspontra kifutó történetmesélésre, mint pl. az *Osztály vigyázz*, a *Ballada*, vagy a *Budapest fürdőváros*. Ez utóbbi talán az egyetlen olyan darab, amit Halász Péter szabályszerűen megírt, tehát nemcsak a történetet, hanem a figurákat és a figurák szövegeit is lediktálta az éjszakai munka során, és ennek köszönhetően az előadásnak szabályszerű szereposztása is van. Lineárisan – ahogy ő nevezte: Ozu-dramaturgiával, tehát részlet-gazdagon, de kihagyásos technikával – van elmesélve a No-színház Palócföldön remete-története; ez szinte szó szerint a cikkben elmondottakat követi, de az előadásban kétszer, két szemszögből is eljátszották a darabot; a nézők a színpad két oldalán ülve, előbb az egyik, szünet után a másik felét láthatták a középben egy függönnyel kettéválasztott színpadon zajló eseményeknek.

Néhány előadás dokumentum-elemeket használt; nyilván a hír fölötti spontán felháborodásnakköszönhetően ilyen a *Csendhábortás*, amely egy cigány családról szól, akiket a rendőrök indokolatlanul zaklattak – a stáb az előadás délelőttjén megkereste a hír szereplőit, és a velük készített video-interjút beépítette az esti darabba. Dokumentum-elem, de egészen más jellegű az a szülszöveg felvétel is, amely az *Egy helyzet rekonstrukciója* című előadásban szerepel, és amelynek apropója, hogy a sorozat rendezőasszisztense, Valyuch Annamari aznap szült. Szintén egyedülálló, bizonyos értelemben „kívülről” behozott anyag a *Fából faragott királyfi* előadás – itt a hír az volt, hogy a Bartók-örökösök letiltottak egy *Fából faragott*-előadást. Műfaj-határon helyezkedett el a *Mű-emlék* című előadás, amely inkább már pszichodráma-nak nevezhető: itt, a Halász-színház 70-es évekbeli pszichodráma-hétvégi fellépésére emlékezve a színészek a délelőtti próba kezdetétől össze voltak zárva egy, a színpad közepén felépített házba, ahol elmegyógyintézeti pácienseket játszottak.

A munka első lépése a feldolgozandó, vagyis inkább ihletet adó cikk kiválasztása volt. Péter már kezdetben leszögezte, hogy közvetlenül a politikáról, politikusokról szóló cikkek számára nem jönnek szóba – csak a személyes, emberi történetek érdeklik. Ugyanakkor többnyire került a kifejezetten „sztoris”, eleve drámai történeteket, féltékenységi drámákat és hasonlókat, bár egy-két ilyen jellegű hír azért bekerült a válogatásba. A kiválasztott cikkek nagy része ugyanakkor rendelkezik egyfajta politikai dimenzióval azáltal, hogy nagyon gyakran szerepelnek benne a társadalom peremén élő megaláztatott és megszorítottak: laktanyába kényszerített hajléktalanok, pedofilok áldozataul eső gyerekek, kizsigerelt védőnők, rendőrséggel zaklatott cigányok, értékeiket elzálogosítani kényszerülő szegények, szociális otthonban sínylődő öregek, koldusok, lecsúszott egzisztenciák.

Gyakran szerepelt a kiválasztott témák között valamilyen budapesti helyszín: a Rudas-fürdő, a Völgy utcai pszichiátria, Széchenyi-szobor a Krisztina-városban, a New-York kávéház vagy akár a 6-os villamos.

Az előadások szövege természetesen nagyrészt a színészek improvizációjából állt, de meglepően sok szöveget írt készre maga Halász. A videofelvételken látható, és nagyon impresszionáló, ahogy az ötletelés, sztorizás, tréfálokzás közben hirtelen megihleti valamilyen téma, elgondol egy alakot, lendületbe jön és gyakorlatilag nyomdakészen lediktál egy monológot vagy párbeszédet. Akkor nem gondolkoztam azon, hogy ez hogy működik, de most utólag a felvételeket nézve rájöttem, hogy ilyenkor mindenekelőtt színész: azért jön ki belőle egy lélegzetre egy monológ, mert színészként megteremt magának egy figurát, és egyszerűen annak a szövegét mondja el.

Volt olyan szöveg, amit szinte egyedül Lukáts Andor írt, ilyen pl. a *Volt egyszer egy vad urad*, vagy az *Ezeregyéjszaka*, ami Lukáts és Eörsi István közös műve (Halász akkor nem volt jelen, mert éppen vendégjátékon volt valamelyik Kamrás-előadásával), és kisebb-nagyobb mértékben a többiek, alkalmi vagy állandó alkotótársak is résztvettek a szövegek létrehozásában.

Ezen kívül sok vendég-szöveget is felhasználtunk. Többször kölcsönöztünk szöveget Halász kedvenc szerzőitől, Hamvas Bélától és Cesare Pavesétől, Danyiil Harmsztól (akiről tőle hallottam először), és számos szerzőtől, Balázs Bélától Nietzsche-n át Vörösmartyig. Számtalan személyes történetet építettünk bele az előadásokba, nem csak Halásztét, hanem a többi résztvevőét is. Péter egyik kedvenc jelszava volt a munka során, hogy „minden *hasznos anyag*”, és valóban, mint általában az ilyenfajta közös alkotásnál, a résztvevők kreativitása nem egyszerűen összeadódik, hanem szinergikus módon erősíti egymást, minden értékes, mert ha közvetlenül nem használható is, bármi megindíthat másvalakiben egy olyan gondolatsort, ami beépíthető a darabba.

De az előadásokban elhangzott szöveg nagy része mégiscsak a színészekről származott, az ő jelenlétük és ihletettséjük hozott néha egészen lenyűgöző, vad, költői vagy éppen fergetegesen mulatságos gyümölcsöket.

Halász munkája a színészekkel

Ha jellemezni akarom Halász munkastílusát, a legelső szó, ami eszembe jut, a szabadság. Fontos és folyamatos – és túlnyomórészt sikeres – törekvése volt, hogy a színészeket felszabadítsa a színházi konvenciók, színpadi elvárások alól, megszabadítsa a rutintól, kiszabadítsa a gondolkodási sémák, a bevált megoldások keretei közül. Ezt csak kis részben érte el azáltal, hogy leállította az ilyen irányú folyamatokat – többnyire a színházra, Shakespeare-re, Csehovra, a pszichológiai színjátszásra tett ironikusan becsmérlő megjegyzésekkel (pl.: *„Átélni könnyű, a szöveget megtanulni, az a nehéz.”*). Ennél fontosabb volt azonban az az érdeklődés, figyelem és szeretet, amivel a színészek mint személyek felé fordult. Ki is mondta, az első megbeszélések egyikén: *„Engem nem érdekel a színház, engem a színész érdekel.”* Nincs érdekesebb, mint ha valaki tényleg jelen van és csinál valamit a színpadon – ezt sugározta azzal, ahogy élvezte a színészek személyiségét a próbákon, de mondta is, rendszeresen elhangzó instrukciója volt, hogy *„ne játssz, legyél te”*. Ez nem zárta ki azt, hogy figurák jelenjenek meg, az első megbeszéléseken egyenesen felajánlotta, hogy a színészek válasszanak maguknak amolyan commedia dell'arte módra olyan figurákat, akikkel akár az egész sorozatot végigcsinálhatják. Ez ha nem is valósult meg ilyen következetesen, de biztosan hozzájárult ahhoz a pregnáns és személyes színészi jelenléthez, amit az előadásokban tapasztalhattunk.

Személyesség – ez a másik kulcsszava Halász munkájának, és ezen most az ő személyességét értem. Najmányi mondta róla azon az emlékezetes Műcsarnokbeli búcsúztatón: *„Te nem színházcsináló vagy, te magad vagy a színház.”* Valóban, az ahogyan a megbeszélések, a próbák minden pillanatában színházat teremtett maga köré, színházi erőterben létezett, olyan magával-ragadóan intenzív volt, hogy mindenkit felszabadított és inspirált. Személyes volt olyan értelemben is, hogy csak olyasmivel foglalkozott, amivel személyes viszonya volt és úgy is, hogy az egész sorozatot átszövik a saját történetei, emlékei, utalások korábbi színházi munkáira, magánmitológiája. Például Sanyi és Aranka – az azonos című előadás mellett még több darabban szerepelnek ezek a nevek – valójában az ő nagyszüleinek a neve. Másik emlékezetes véglete ennek az az előadás, a *Lőrinc barát* című, amelyben nagyon őszintén és részletesen elmondta a heroinra rászokásának majd leszokásának történetét. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy Halász saját magát állította volna a középpontba (pedig ehhez kifejezett tehetsége volt), elnyomva a többiekét.

A következő fontos tényező éppen az a képessége, ahogy mindenkit bevont a közös munkába. Egy ilyen vállalkozás nem is igazán elképzelhető anélkül, hogy mindenki teljes felelősséggel és lelkesedéssel vegyen részt benne, de ehhez kell egy ilyen személy, mint Halász, aki ezt kiváltja és fenntartja azzal, hogy elég világos irányt ad az egésznek, ugyanakkor elég kíváncsi ahhoz, hogy inspirálni tudja a munkatársait. Ez nemcsak a színészekre érvényes, hanem minden, a háttérben dolgozó résztvevőre is.

„Holdudvar”

Amikor Halászné elhagyták Magyarországot, akkor egy nagyon koherens közegekből is kiléptek: ez volt az akkori művészeti-szellemi avantgárd vagy underground, amelyet nem is a rendszerellenesség, inkább a rendszer tudomásul nem vétele fémjelzett, a túrtiltott kategóriába tartozott, és még nem szabdalták fel politikai vagy ideológiai erővonalak. Az újságszínházi sorozat készítésekor ez a közeg már nem volt olyan homogén, és nem is ez volt a kizárólagos terepe a szellemi életnek, de azért még létezett, és Halász megpróbálta bevonni ezt a külső kört is a munkába, vagy talán a munka kapcsán újratemetni azt a közeget.

A sorozat másfél hónapig tartott – két hónap volt a munka, mert már augusztus 30-án elkezdtük, és megcsináltunk néhány darabot, próbaképpen, csak magunknak. Az első közönség előtti előadás szeptember 12-én, az utolsó október 28-án volt. A Kamra minden alkalommal zsúfolásig megtelt, tehát ha előadásenként kb. 100-120 nézővel számolunk, akkor hozzávetőleg 3000 néző láthatta, (inkább kevesebb, miután sok visszatérő nézője is volt a sorozatnak.) Ez utóbbiak számára igazi reveláció lehetett, miután a sorozat egyes darabjai sikerülhettek jobban vagy kevésbé jól, de az egész folyamatot egységként lehetett igazán értékelni. Egy – értelmiségi, de nem színházi – barátom úgy fogalmazott, hogy ez volt az utolsó alkalom, amikor otthon érezte magát a színházban.

Nem merném azt állítani, hogy most, tizenkilenc év távlatából elfogulatlanul tudnám megítélni ezt a munkát. Ha mégis, azt feltételezem, hogy az újságszínházi sorozat kisugárzása máig tart.

Igazi, maradandó hatást azonban azokra a színházi emberekre gyakorolt, akik részt vettek a munkában, például Vajdai Vilmos munkásságában és a TÁP színház létezésében. De kifejti hatását a többi résztvevő további munkásságában is, és talán van valami része abban is, hogy ma Budapesten ilyen gazdag és sokszínű az alternatív színházi világ.

JENEY ZOLTÁN

A neoavantgárd és a zene

*Levél 1979-ből**

Mátrai-Betegh Béla
Magyar Nemzet Szerkesztősége
Budapest VII.,
Lenin krt 9/11 Budapest,

1124 Budapest
Lejtő u 45
1979. május 28-29.

Kedves Mátrai-Betegh Béla,

szíves elnézését kérem, hogy soraimmal zavarom. Május 27-i cikkének már Lessingtől idézett mottója is elképesztett; de még elképesztőbb számomra az, hogy 1979-ben Magyarországon ez a női nem „alaptermészetéről” 1767-ben irt és a mai tudat számára már egyértelműen anakronisztikus gondolat sor egy mai politikai helyzetről, mai színházról szóló elemzés kiindulópontja lehet. A legelképesztőbb azonban az, hogy – véleményem szerint – az Ön cikke nem felel meg az újságírói tájékoztatásra vonatkozó elemi etikai normáknak: lényeges információk közlése helyett – melyek alatt éppugy értem az események és a rájuk vonatkozó adatok pontos leírását, mint egy minimális hozzá- és megértésből származó szubjektív értékelését – Ön a lényegyet tekintve, még az adatokat, eseményeket illetőleg is hiányosan, pontatlanul, teljes félreértéssel számol be egy olyan színházi eseményről – mi több: elemezni próbálja azt – mely már csak magyar vonatkozásainál fogva is az átlagosnál alaposabb tájékoztatást igényelt volna.

Írásából először is nem derül ki, hogy mi a Squatszínház, mióta működik, kik a tagjai s ez fölöttébb furcsa. Nem létezik ugyanis, hogy éppen Ön ne tudná – ha máshonnan nem, hát a Szabad Európából –, hogy a Squatszínház – Halász Péterék társulata. Miféle tájékoztatás az olyan, éppen Magyarországon, mely pont ezt a tényt nem közli, de sandán célozgat rá /”javarészt magyarokból álló társulatról” írva/ azoknak a „beavatottaknak”, akik ezt ugyis tudják /a többiek tájékoztatását ezáltal éppen a Szabad Európára bízva!/?!

Nagy külföldi sikerük kapcsán csak nincs most valami kollektív lelkiismeretfurdalásunk kialakulóban – oly módon, hogy tabuvá téve még nevüket sem említhetjük – azzal a Halász Péter által vezetett amatőr társulattal kapcsolatban, mely a hetvenes évek első felében az egyetlen színház volt Pesten, ahol valami új történt, melynek tagjai utolsó fillérüket is a színházra költötték egyszerűen azért, mert szerették a színházat; mely társulat működése alól

*Jeney Zoltán levelét 34 év után most publikáljuk először. A gépirat betűhív leírata.

fokozatosan kihúzták a talajt s különböző – részben esetleg valós, de leginkább kreált – problémákra hivatkozva pusztá és nem csak színházi – exisztálását is tagjainak lehetetlenné tették?!

Ha – a demokratikus gondolkodás zavarát jelezve – nem lehet a Squatszínházról jelenleg leírni, hogy ez a Halász társulat egyenesági leszármazottja, akkor teljesen fölösleges és értelmetlen erről a színházról írni bármit is nálunk; de ha lehet erről a színházról írni, akkor mindenről kell írni vele kapcsolatban, nem pedig szemérmeskedve hallgatni. Ne értsen félre: nem a szubjektivitetele erről a színházról az, ami írásra késztet. Önnek, mint bárkinek joga van ahhoz /vagy joga kell, hogy legyen/, hogy egy színházzal kapcsolatban bármiféle természetű ellenérzései lehessenek s ezeknek hangot is adhasson. Tehát nem várok Öntől dicsőhimnuszt a Squatszínházról csak azért, mert Halász Péterékről azok után, amik itt történtek velük, külföldi sikerük után – jó magyar kompenzáló szokás szerint – elmarasztaló véleményt már nem is lehetne írni. Nyugodtan írja meg, hogy ez a színház most is csapnivalóan rossz, dilettáns, politikailag zavaros stb., s éppen ezért nagy nyeresége immáron ismét felfelé ivelőszínházkulturánknak, hogy e társulat már nem itthon fertőzi a levegőt. Vagy írjon bármit, ami tényleg a véleménye, de írja meg azt is, hogy mi ez a társulat, kiből áll, mitől kelt ilyen érdeklődést, hogy a Nemzetek Színháza találkozójára is meghívják, netán azt is – ha már említi a tényt –, hogy mi adhat alkalmat a Szabad Európának /azontul persze, hogy bármi alkalmat adhat/ arra, hogy a Squatszínházat a hazai színházi viszonyok ellen igyekezzen kijátszani a „másként gondolkodóknak” címzett adás-sorozatában. Nem hiszem, hogy ezek a kérdések megkerülhetőek.

Írásából nem derül ki az sem, hogy mi az a darab, amit a Squatszínház játszik. Sajnos az előadást nem volt módom megnézni, de volt alkalmam olvasni az eredeti szinopszist, valamint több szemtanu beszámolójából meggyőződni arról, hogy az előadás pontosan követi a szinopszist. Ismereteim alapján tehát durva szakmai hibának kell tartanom azt, hogy nem figyelt föl arra a tényre, hogy a darab második része Franz Kafka A császár üzenete c. elbeszélésének az adaptációja, melyben Andy Warhol a hirnök. Az adaptáció tényét és jelentőségét külön kihangsúlyozzák azáltal, hogy a második rész elején felolvassák az eredeti Kafka elbeszélést. Ennél didaktikusabb fogódzót egy előadás már nem adhat. S ha ehhez még hozzávesszük azt is, hogy a hirnököt élő személynek, Andy Warholnak hívják – aki felbecsülhetetlen jelentőségű művészeti munkássága révén már évek óta idollá vált /amitől munkássága nem vált kevésbé jelentőssé, még akkor sem, ha Ön néhány, tökéletes tájékozatlanságot eláruló „bon mot”-val a „helyére teszi” is/ –, akkor a darab által felállított képlet teljesen más lesz, mint amiről Ön ír. A valódi darabban a történések, dialógusok, élő és film által közvetített játékok a maguk abszurdításával együtt szembesülnek úgy Kafkával, mint napjaink különböző eredetű és előjelű idolaival s az egyidejű realitással. Játék és valóság úgy folynak át egymásba, hogy egy pon-

ton tul az is kérdéses, mi a játék és mi a valóság, miként egyes, az utca embere által filmforgatásként végignézett bankrablásoknál. Kevés „jelenidejűbb” színház képzelhető el: New Yorkban például a közönség teljes zavarában egy izben a rendőrséget is kihívta. A jelenidejű színház ugyanis döntéseket követel az emberektől, nem moralizálásokat. Nem akarok itt „ellenelemzést” nyújtani Önnek. Ahhoz látni is kellett volna a darabot. Csak tiltakozom egy olyan elemzés ellen, amely alapvető dolgokat nem vesz észre, sőt: amit észrevesz, azt is egy moralizáló magatartáson keresztül meghamisítja, torzán idézi.

Az a mondat, mely Önt Sophoklesre emlékezteti, az eredetiben – egy elég hosszú dialógus közepén – így áll: „A legjobb gyorsan megszületni és a legjobb gyorsan meghalni. Ugy vélem, ha ugyanabban a percben születnél és halnál meg, az volna a legjobb élet. 'Halálra születni', dalt írhatnál belőle.” – mondja Warhol hangja szalagról az „élőben” beszélő Meinhofnak. Az idézet utolsó mondatáról Ön elfeledkezik, hogy ájtatos fejtegetést irhasson holmi „hullatag bölcsességről”, holott ez a mondat elég direkten az Ön által kifogásolt ilyen bölcsességeket – s egyúttal a róluk szóló fejtegetéseket is – persziflálja.

Továbbá: Andy Warhol „halálos ítéletét” hárman írják alá az Intergalaxis 21.-es Forradalmi Bizottsága nevében: Jan Pallach, Yukio Mishima és Ulrike Meinhof. Kíváncsi lennék arra, hogy mi az oka annak, hogy miközben a bizottság nevére pontosan „emlékezik”, tagjai közül mért csak Meinhofról ír – igaz róla aztán oly alaposan, hogy még főhősnek is megteszi Warhol helyett /miként CorneilleRhodogyne-nak nevezte el drámáját Kleopátra helyett – ld. Lessing/.

A teljes konfuziót a félreértéseken túl előidézi az Ön elemzési módszere is. Ez a színház a Hamburgi dramaturgia felől közelíthető meg a legkevésbé /s főleg nem a modellnek választott 30-31-32. számok szempontjaival, ahol Lessing a nőkről vallott saját nézeteiből kifolyólag oly negatívan elfogult Corneille Rhodogyne-ja iránt, hogy ez elfogultság elemzésének igazságát még akkor is eléggé kétségessé teszi, ha a Rhodogyne esetleg valóban nem jó darab/. A Hamburgi dramaturgia számtalan kiragadott mondata igaz, vagy igaz lehet attól függően, hogy milyen kontextusban idézik. A teljes Hamburgi dramaturgia csak bizonyos fajta színházra érvényes. A színház ugyanis nem egyenlő sem a drámával, sem a vigjátékkal, sem a tragédiával, sem az operával stb., bár a dráma, a vigjáték, a tragédia, az opera stb. lehet esetleg színház is. Színház a középkori misztériumjáték is, színház Wilson társulata is. A Hamburgi dramaturgia egyikre sem érvényes. Abból, hogy Ön a Squat produkcióját Lessing szemüvegével nézi egyenesen következik, hogy a produkciót érthetetlennek, értelmetlennek tartja, majd ezen az érthetetlen-értelmetlenségen Lessinggel, mint tekintéllyel vereti el a port. Jó magyar szokás ez is, de fából vaskarika. Jelen esetben csak azt nem tudom eldönteni, hogy szándékosan választott-e olyan módszert az elemzésre, amely révén csakis az elemzett dolog értelmetlensége bizonyítható, vagy „konzervatív” voltából következően nem terjednek addig ismer-

retei, hogy minden dolog csak saját törvényszerűségei által mérhető és csak azokkal szembevihető; vagy egyszerűen „szellemeskedésből” élt a Hamburgi dramaturgia elveivel, mivel a fesztivál Hamburgban volt. Egyik lehetséges válasz sem hízog Önről nézve, sőt deklarált konzervativizmusa kapcsán még egy további kérdés is megkockáztatható: miért az/ok/ megy /mennek/ a Nemzetek Színháza találkozója „ujszínházat” nézni, aki/k/ büszkén vállalja /vállalják/ konzervatív nézetei/ke/t, s miért nem olyan/ok/, aki/k/ netán tanulhatna /tanulhatnának/ is a látottakból?! Engedjen meg egy személyes véleményt: torkig vagyok a „büszke konzervativizmusukkal” – még esetleges jóindulatuk esetén is. Minden konzervativizmus számomra egyet jelent a szellemi szklerózissal.

Végül: bocsásson meg, de nem kell semmiféle önsajnáltató bátorság ahhoz ma Magyarországon, hogy valaki a Squatszínházról – mások esetleges véleményével szemben, főleg ha ezek külföldiek – Halász Péternek nevének említése nélkül elmarasztaló kritikát írjon. Ahhoz valószínűleg inkább, hogy neveik említésével együtt információt adjon arról, hogy miképpen lett a Halász társulatból Squatszínház, hogyan került ez a Nemzetek Színházába s mi az valójában, amit játszanak, produkciójukat a produkció logikája szerint elemezve /hátha nem is a terrorizmusról szól elsősorban a darab, főleg pedig nem terrorista-szimpatizáns, amint az az Ön fejtegetéseiből következne/. Ezt sem azért, hogy különböző előjelű és színvonalu drukkerok szemében hőssé netán mártírrá, vagy esetleg bünbakká váljon a recenzens, hanem az Ön által is gyakran emlegetett igazság miatt.

A fentiek fényében az Ön cikke végül is felháborító: az előadást Magyarországról látta néhány kiválasztott, a Squattársulatról s erről az előadásról tudnak esetleg pár százan, a volt Halász társulatról néhány ezren, az Ön írását viszont több tíz-, esetleg százezren olvassák, vagy olvashatják. Önnek ezzel tisztában kellett lennie, mikor cikkét írta, mely elhallgatásaival, pontatlanságaival, „büszke konzervativizmusával” félrevezeti az olvasóit. Ezt nem lehet elintézni annyival, hogy „na bumm és akkor mi van?”!

Üdvözlettel

Jeney Zoltán
zeneszerző

Üi.

Soraimat nem a Magyar Nemzet vitafórumába, vagy olvasói rovatába szántam, még kevésbé az Ön személyes sértegetésére. Egyszerűen kötelességemnek tartottam leírni, meg így tartom igaznak. Amennyiben viszont bármely szándéktól vezérelve Ön publikálni óhajtaná, vagy nyilvános válaszra méltatna, kizárólag a teljes levél közléséhez járulok csak hozzá, idézgatásához, bármely kontextusról legyen is szó, nem.

Jeney Zoltán