

A Szolnoki Szigligeti Színházban A játszma vége címmel 2003. február 21-én és 22-én megemlékezést tartottak az öt éve elhunyt kivételes rendezőről, Paál Istvánról. A résztvevők – alkotók, kritikusok, együttesek – filmekkel, előadásokkal idézték föl a korszak emblematikus színházi alakját. Az alábbiakban az elhangzott előadások közül három közlünk szerkesztett formában.

NÁNAY ISTVÁN

Partizánattitűd

Hét évig dolgozott Szolnokon Paál István, a hetvenes–nyolcvanas évek magyar színházi életének egyik legmarkánsabb, külön utakat járó rendezője, akire halálának ötödik évfordulóján emlékeztek barátai, volt munkatársai, színházi „öregék” és színház iránt érdeklődő fiatalok.

Fel lehet-e idézni egy színházi alkotót? Meg lehet-e utólag határozni, hogy mi a színháztörténeti jelentősége egy rendezőnek, akinek életműve akkor is elszáll az időben, ha néhány előadása hang- vagy képszalagon az utókor számára megmarad? (Paál Istvántól csak amatőr felvételek maradtak!) Míg a képzőművész, a zeneszerző, az író, a filmes műveinek megszületése után akár évtizedekkel, évszázadokkal később is hathat művészeti ágának fejlődésére, a színházi alkotó ezt nem mondhatja el magáról. Köz hely, de igaz: egy előadás, egy színész addig él, ameddig azok élnek, akik emlékeznek rá. Ugyanakkor létezik közvetett emlékezet is, amely azonban már határos a legendaképződéssel, s persze – elvben – létezik a kortárs művészekre gyakorolt áttételes vagy közvetlen hatás is, amely jó esetben bizonyos formai elemek, esetleg szemléletmód többé-kevésbé átformált, átalakított hagyományozódásához vezethet.

Mégis szkeptikus vagyok: tanári tapasztalatom is megerősít abban a megállapításban, hogy elképesztően gyorsan felejtünk. Néhány éve még látható előadás vagy pár esztendeje még közöttünk élt színész a színházat hivatásukul választók számára is ismeretlen adat csupán. A magyar kultúrából hiányzik a folyamatosság, ezen a tájon mindig mindent újra fel kell fedezni, és újra kell kezdeni. Csak irigykedve figyelhetjük például a lengyel drámairodalmat és színházművészetet, amelyben a generációk eredményeinek egymásra épülése évszázadokra visszamenően töretlen, még akkor is, ha az elődök megtagadva viszik tovább őseik hagyományait. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy hivatásos színházi emberként, tanárként és kritikusként nem tehetek mást, mint hogy szisztematikusan újra és újra felidézsem a felidézhetlent.

Mindazonáltal ne legyenek illúzióink: nem elszigetelt, csupán az adott település lakosságára, a megszendázott populáció amnéziájára utaló jelenség, ha a maga idejében ismert, sokak által szeretett, viselkedésével, habitusával és előadásaival a közösséget állásfoglalásra készítő művészt városa néhány év alatt tökéletesen elfelejti. A február utolsó hétvégéjén tartott emléknapi idején Paál István kinagyított portréit „reklámozó” szendvicsemberek járták Szolnok utcáit, s a megkérdezett több tucat járókelő közül – az idősebb generáció képviselőit is beleértve – senki sem találta ismerősnek a gyér szakállú, hosszú hajú, keskeny Krisztus-arcú, szomorú vagy fenyegető tekintetű, nyakába kötött kendőt viselő, csontsovány, farmeres alakot.

Ezek a „külsőségek” – amelyekhez még a cowboycozma és -kalap, a forgópisztoly járult – hozzátartoztak ahhoz a legendához, amely Paál Istvánt, vagy ahogy minden ismerőse nevezte: Isti már életében övezte. E legenda lényegét fogalmazza meg az írásom címéül választott s Isti által sokszor használt önmeghatározás: partizánattitűd. Természetesen ebben a vonatkozásban a partizán nem a második világháborús harcosok bármilyen értelemben vett

utódját jelöli, hanem azt, aki küzdelmeihez a reguláris csapatok hadrendje és stratégiája helyett a XIX. századi betyároktól örökölt, de a modernebb korhoz igazodó taktikát választja. Paál Istvánnál ezen attitűd lényege: a struktúrába való be nem tagozódás, az általános áramlatokkal szemben tanúsított ellenállás és az etikusság. A különutasság, mai szóhasználatunkban: ellenzékiesség.

Különutassága viselkedésében, magatartásában, nézeteiben és rendezéseiben egyaránt megnyilvánult, de életének különböző szakaszaiban máshová kerültek a hangsúlyok. Pályájának csúcspontjain a külsőségek és a művészi fogalmazásmód összhangban voltak, máskor – mindenekelőtt életének utolsó harmadában – az életvitelében tapasztalható „devianciák” dominanciája mellett előadásait inkább csak a professzionális biztonság jellemezte.

Mindezek alapján Paál István pályaképének megrajzolásakor az a legnagyobb probléma, hogy könnyebb a legendát megidézni, mint a valós művészi teljesítményt a kor színházi áramlataiban elhelyezni, illetve színháztörténeti jelentőségét meghatározni. Ehhez ugyanis nem elég a teljes pályaképet alkotó ötvennégy előadást – nyolc kivételével a személyes élményekre is támaszkodva – elemezni, hanem évről évre fel kellene rajzolni az európai és a magyar színházi közeget – ez azonban messze szétfeszítené a rendelkezésemre álló kereteket. Így ez alkalommal Paál István munkásságának csupán néhány kulcsfontosságú vonására szeretnék kitérni.

Ha Isti életkora alapján akarnánk elhelyezni a jelenkori magyar rendezőgárda legjelentősebb alkotói között, akkor megállapíthatjuk, hogy Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral lényegében egy időben született, s nagyjából hét évvel volt idősebb Ascher Tamásnál, illetve fiatalabb Ruszt Józsefnél. Amikor Paál István pályájának első kiemelkedő szakaszában, a szegedi Egyetemi Színpadon létrehozta a maga jelentős, Jerzy Grotowski hatását is felvállaló előadásait, Ruszt a budapesti Universitas Együttessel – részben szintén Grotowski-elemeket felmutató produkciókkal – Európa-hírré tesz szert, illetve Kecskeméten teremti meg az egyik legfontosabb vidéki színházi műhelyt. Ugyanakkor Székely Szolnokon, Zsámbéki Kaposvárott főrendezőként kezdi építeni a maga jellegzetes színházát. Amikor Istinek jórészt külső nyomásra az amatőr-létező hivatással kellett felcserélnie, azaz Pécsen, majd Szolnokon kezdett dolgozni, és megrendezte az életmű második nagy korszakának előadásait, akkor indul a pályáján Ascher és Szikora János, akkor lesz Székely és Zsámbéki a budapesti Nemzeti Színház vezetője, illetve ekkor virágzik az európai nagy rendezők (Peter Stein, Peter Brook, Robert Wilson, Giorgio Strehler, Roger Planchon, Jurij Ljubimov s mások) színházának korszaka. Innen nézve tehát az életművet az egyidejűség és a megkésetttség ket-tősége jellemzi. Tájékozottságában, művészi elképzeléseiben az európai és a magyar színház élvonalával szinkronban, ám lehetőségeiben azzal aszinkronban dolgozott Paál István. Ez az ellentmondás is közrejátszott abban, hogy életének utolsó másfél évtizedében – nem függetlenül a világban bekövetkezett egyéb változásoktól – egyre nehezebben találta meg azt a hangot, amely pályájának első két korszakát jellemezte.

Fontosabb azonban annak vizsgálata, hogy az a bizonyos partizánattitűd miként nyilvánult meg a különböző életszakaszokban és az egyes produkciókban. Paál Istvánnak és generációjának gondolkodását alapvetően a '68-as élmény határozta meg. A világpolitikában ekkor kezdett gyengülni a Szovjetunió nagyhatalmi szerepe, Kubában felcsillant egy másfajta szocializmus építésének lehetősége, a nyugat-európai diákmegmozdulások az ottani jóléti berendezkedés számos vívmányát kérdőjelezték meg, néhány kelet-európai országban új, a szigorú tervgazdálkodást fellazító gazdasági szisztéma körvonalai bontakoztak ki, a Varsói Szerződés csapatainak csehszlovákiai bevonulása pedig nemcsak a nyugat-európai kommunista pártok helyzetét rendítette meg, hanem a KGST-országokban is felnyitotta a polgárok jó részének a szemét. Mindebből a fiatal értelmiség szellemi aktivizálódásának korszaka bontakozott ki, a művészek körében pedig kialakult az a gondolkodás- és kifejezőmód, amelynek lényege a kontra, a valamivel való szembenállás, az ellenzés volt.

Ez az ellenattitűd Istinél – s megannyi kortársánál – megjelent a már említett viselkedésbeli külsőségekben, de a darabválasztásban, az előadások különböző szinten kódolt színházi jelrendszerében is. A másság, az átlagosnak elfogadottól való eltérés politikailag vált gyanússá; Paál és szegedi egyetemi csapata esetében pedig növelte a gyanút, hogy a helybeli tanulóifjúság jelentős része a hivatásos színház előadásaival szemben az Egyetemi Színpadéit látogatta. Az pedig, amit ezek az amatőr színházi előadások (ahogy akkor a struktúrán kívüli formációk produkcióit neveztek) sugalltak, több is volt, mint gyanús.

Az 1969-ben bemutatott *Az óriáscsecsemő* több szempontból is felkeltette a kultúrpolitika és a belügy figyelmét. A szerző, Déry Tibor finoman szólva ellentmondásos személyiségnek számított, színdarabja pedig egyértelműen a hatalomnak kiszolgáltatott ember sorsát mutatja be, és igen pesszimistán ítéli meg a fiatalság előtt álló perspektívát abban a korban, amikor a hivatalos propaganda feltétlen optimizmust sugallt, s „a legfőbb érték az ember”

jelszót hirdette. Ugyanerről a témáról két évvel később a több verzióból összeállított *Őrök Elektrá*ban már a kollektív színházi gyakorlat és a Grotowski-féle szegény színházi eszme alapján szólt az együttes; ugyanakkor ebben a műben a hatalom szorongatásában élő ember nem egyszerűen eltűri a kiszolgáltatottságát, hanem harcol ellene. A közönség aktivizálása, a színpad és a nézőtér közötti virtuális fal lerombolása ettől kezdve a Paál-előadások állandó jellegzetessége lett, amelyet – mondani sem kell – ferde szemmel méregetett a mindenkori hivatalosság.

E korszak s egyben az egész életmű két kiemelkedő csúcspontja a *Petőfi-rock* és a *Kőműves Kelemen* tekinthető. Mindkettő kollektív alkotás: az előbbi Petőfi naplója, megzenésített Petőfi-versek és egyéb dokumentumok alapján összeállított-szerkesztett játék volt, az utóbbi pedig Sarkadi Imre drámatörredékéből született. Mindkét előadást körbeülték a nézők, s ez a forma, illetve mindaz, ami belőle következett, tehát a legősibb szakrális tér működtetése, akkor szokatlan újításnak számított.

A *Petőfi-rock* az 1848. március 15-i eseményeket különös fényezésben mutatta be: a forradalmi ifjúság naiv hitét kifejező alakzat pillanatok alatt változott át a helytartóanacsot groteszk módon ábrázoló képpé; a lelkesedést, a tettvágyat, a forradalmi lendületet éppúgy képpé, színházi metaforává alakították, mint az ellenfél tévováságát, alamuszóságát, kisszerűségében is veszélyes mivoltát. A szereplők szüntelen mozgása, a tér állandó kavargása, a repülő és pontosan elkapott színész látványa, az artistacsoport mutatványának is beillő embertest-gúlája vagy az egymásba fogódzó játékos falanxa, illetve monstruma hallatlanul erős érzelmi és szellemi aktivítást váltott ki a nézőkből, akik a produkció végén személyesen is részesévé válhattak a forradalmat idéző szertartásnak: beléphettek – s különösebb invitálás nélkül be is léptek – a játéktérben folyó táncba, együtt énekeltek a dalokat, összeolvadt játékos és néző, hiszen az előadás minden ízében kivételes pontossággal képezte le egy korosztály életérzését. Nem véletlen, hogy a színháznak nemcsak a magyar közönség körében volt kirob-

Petőfi-rock

Blaszó Marianne felvétele



banó sikere. Lengyelországban például alig lehetett befejezni a produkciót, az ottani fiatalok a szöveg megértése nélkül is pontosan érezték és tudták, miről beszélnek a szege-
diak. S amikor a játék egy pontján a színészek maguk fölé emeltek egy feltartott kezű, ujjával V betűt formáló lányt, olyan egyezményes jel született, amely a vietnami háború ellen tiltakozó hippimozgalomból éppúgy ismerős volt, mint a párizsi diákok megmozdulásaiból, de Kelet-Európában még hosszú ideig gyanúsnak számított.

A népballadai feldolgozásokból ismert Kőműves Kelemen-történetben Sarkadi Imre már 1948-ban egy parabola lehetőségét ismerte fel, de akkori meggyőződése végül is megátolta abban, hogy teljes drámát írjon a témából. Paál István megtette a döntő lépést, s a saját feleségét is feláldozni képes főszereplő, illetve az áldozatot elfogadó építők sorsában társadalmi-politikai érvényű példázatot látott. Ezúttal is kifejező képek sora hordozta a tartalmat: egyaránt emlékeztetése a félmeztelen, mezítlábas, fekete nadrágos férfiak állati mozgásokat idéző dinamikus, szüntelen rohanása, az élő testekből képzett fal, amely elnyeli a fehér ruhás asszonyt, az antik kórust idéző vándornak mint élő keresztnek a körbehurcolása, a feladat értelmében hívó Kelemen és a hős racionális énjét képviselő Boldizsár térben kifeszített vitái. Ezúttal a nézőknek nem kínálták fel a játékba való belépés fizikai lehetőségét, annál erősebb volt a rájuk kényszerített szellemi aktivizálódás. Erről az előadásról nem lehetett közömbösen távozni, kinek-kinek állást kellett foglalnia a produkció által felvetett alapkérdésekről: mi az erősebb, az anyagi érdekelttség vagy a feladatba vetett hit; létezik-e szolidaritás, vagy csak üres szólam a bajtársiasság emlegetése; s a leglényegesebb: szabad-e, lehet-e emberéletet áldozni egy hitért, egy ügyért? Aligha kellett bárkinek is kimondania, hogy mit jelentett 1973-ban az az ügy és az a hit, amelyért sokan fölöslegesen adták életüket a szó átvitt és tényleges értelmében egyaránt.

Nem csoda hát, hogy Paál István és a Szegedi Egyetemi Színpad – akárcsak más, hozzájuk hasonló szellemiségű együttesek – körül elfogyott a levegő, s hogy működésüket különböző eszközökkel és módszerekkel lehetetlenné tették. Paált befogadta a hivatásos szakma, de pontosabb, ha azt mondjuk: a kultúrpolitika integrálta őt a hivatásos szakmába. Megszűnt a partizánlét, a reguláris csapattestben viszont még szigorúbb, s főleg

A *Caligula* a Magyarországon erősen kritizált egzisztencializmus tételdrámája, tehát bemutatása önmagában is ideológiailag irritáló számított. Paál puritán rendezésében a címszereplő császár azt kutatja: mi a személyes szabadság végső határa, meddig mehet el szeszélyeiben úgy, hogy alattvalói még tolerálják tetteit. Caligula eközben megalázza, kiirtja a körülötte élőket. A végtelent kísérti meg, a Holdat akarja megkapni, s amikor kiderül számára, hogy akarata véges, és nincs valódi szabadság, öngyilkos lesz. A szabadság mibenlétének feszegetése egy totalitárius rendszerben nem tartozik a hatalom számára kívánatos dolgok közé, adott esetben mégis engedélyezte Camus drámájának – igaz, nem túl nagy előadásszámban való – bemutatását, mert ez akkor már beletartozott a kultúrpolitikai játszmákba: sem külföldön, sem itthon ne állíthassa senki, hogy itt cenzúra van. Paál István ebben az esetben is megpróbálta érvényesíteni a közösségi színházi eszmét, s zömmel olyan színészekkel vágott neki a munkának, akik ilyen súlyú, erősen filozofikus művel még nem birkóztak, ugyanakkor alkalmasnak mutatkoztak arra a viszonylag rövid, de intenzív próbamunkára, amely sok tekintetben hasonlított a szegedi évekből kikísérletezett metódikához. Remek előadás született, amelyben többen – mindennekelőtt az addig főleg operettekben sikeres címszereplő, Holl István – kiugró teljesítményt nyújtottak.

Az *Übű király* előadás-története *par excellence* botrányhistoria. Ez is, akárcsak a *Caligula*, magyarországi bemutató volt. Paál Übű papát és mamát, ezt a két gusztustalan, a hatalom megszerzésért és megtartásáért minden aljasságra és árulásra hajlandó, fenyegető, ugyanakkor komikus alakot, illetve környezetüket patkányokként és patkányperspektívából láttatta. Már ez is kiváltotta a helyi és országos fellettesek nemtetszését, de amikor Übű papa két szerszámát mint sarlót és kalapácsot emelték a magasba, vagy amikor egy piros kis könyvecskét – nyílt utalás a párttagsági könyvre – mutattak fel, csaknem kitört a botrány. A közönség nagy része pontosan értette a képes beszédet. Az előadás egy pontján Paál Hamlet-jelmezben, kezében koponyával, de hangsúlyozottan a maga személyében vonult át a színen. Ez a többértelmű alkotói gesztus már az egyetemi színpadi előadásokon feltűnt, s a rendező később is gyakran élt vele; így hangsúlyozta a színházi és az életbeli valóság keveredését, összemosását, ha úgy tetszik: a színház tükör voltának, társadalmi szerepének fontosságát (persze célozva exhibicionizmusának megnyilvánulására is).

1977-ben Székely Gábor átszerződtette Paált Szolnokra, ahol Bulgakov a művész és a hatalom konfliktusát középpontba állító *Álszentek összeesküvése* című darabjának



Holl István felvétele

Nem félünk a farkastól (Margitai Ági, Szoboszlai Éva, Pogány György, Végvári Tamás)

másfajta szabályok érvényesültek; ezekhez pedig új harci taktikát kellett kidolgoznia annak a művésznek, aki lélekben soha nem adta fel a partizánattitűdöt.

Ettől kezdve drámák előadásában kellett gondolkodni, a kollektív alkotások korszaka elmúlt. Ez azt jelentette, hogy csak az addigiaknál áttételesebben – a kor szóhasználatát idézve: belülről bomlasztva – lehetett fogalmazni. Mindennek következtében Paál még inkább képszerűen, metaforákban, gesztusokban, színpadi jelekben fejezte ki mondanóját. Két évig dolgozott Pécsen, ezalatt öt produkciót állított színpadra. Közülük kettőt tekintek hasonlóan jelentősnek, mint a szegedieket, illetve a későbbi fontos szolnoki produkciókat: Camus *Caliguláját* és Jarry *Übű királyát*.



Ványa bácsi (Szoboszlay Éva, Kovács Lajos)

magyarországi premierjével mutatkozott be. Néhány év alatt rendezői művészete kiteljesedett, ám megnyilvánulásait továbbra is botrányok kísérték. Színpadra állította Albee *Nem félünk a farkastól* című darabját, amelynek a Nemzeti Színházba tervezett premierjét az egyik szerepet már próbáló Major Tamás azzal odázta el, hogy mondandója idegen a szocialista erkölcsöt. Megrendezte az *Übü király* folytatását (*A láncra vert Übü*), s nevéhez fűződik az első magyarországi stúdiószínház megnyitása. Az avató előadás *A játszma vége* című Beckett-darab volt, amelyet aztán több angol-szász mű premierje követett – a kulturális politika állandó nemtetszésétől övezve.

E korszak két kiemelkedő előadása Mrozek *Tangója* és Madách Imre műve, *Az ember tragédiája*. A sokáig hivatásos színházban nemkívánatosnak minősített szerző szintén magyarországi bemutatóként játszott *Tangójában* is a hatalom és a szabadság kérdései foglalkoztatták Paált. Ha a mai színházbarát e produkció kritikai visszhangját szeretné feldolgozni, kevés értékelhető anyagot találna, mert a hatalom taktikát változtatott: nem az előadást tiltotta be, csak „nem tanácsolta” a róla szóló kritikák megjelenését. Így néhány, inkább információnak, mint kritikának számító írás kapott csak nyilvánosságot, s a SZÍNHÁZ című szakfolyóirat is csak a színészi alakítások elemzésének formájában írhatott a műről.

Az 1980-as *Tragédia* a mű magyarországi előadás-történetében fordulópontot jelentett. Sajátos helyzet alakult ki: a szolnoki bemutató előtt hét évvel vendégszerepelt az a tartui együttes, amelynek *Tragédiáját* hasonló szakmai ováció fogadta, mint Brook híres *Szentivánéji álmját*. Az előadás hívei rámutattak, mennyivel szabadabban nyúlhat a műhöz egy külföldi rendező, aki végre megszabadította a drámát a nálunk szinte kötelező történelmi illusztrációtól. De hiszen ugyanezt tette Paál István is, mégpedig a dicséret rendezői látásmódnál radikálisabban. A stilizált templombelsőben játszódó történet egyértelműen az Úr és Lucifer konfliktusát bontotta ki. Mindketten az emberért, Ádámért és Éváért harcolnak. Az egyik azért küzd, hogy az emberpár megmaradjon az általa rájuk bocsátott vakságban, a másik azért, hogy a teremtmények ráébredjenek emberi mivoltukra, cselekvőkké váljanak, önmaguk tegyenek valamit valódi felemelkedésükért, szabadságukért. A helyzetek kielezése érdekében az Úr nemcsak testi mivoltában jelent meg (ami a Nemzeti Színház egyik felújításában már megtörtént), hanem a történelmi színek egy-egy szerepébe bújva folyamatosan fenntartotta jelenlétét, így a két ellenérdekelte fél közötti összecsapás folyamatosá vált. Fiatalok előadása volt a szolnoki: Ádám, Éva és Lucifer gyakorlatilag ugyanannak az ifjú korosztálynak volt tagja, amely a nálunknál idősebb generációt képviselő Úrral állt szemben. Az előadás már e felfogás miatt is viták és támadások keresztüztüzebe került, de az igazi botrányt az okozta, hogy ebben a koncepcióban képtelenségnek hatott volna a dráma záró sora, tehát az végül is nem hangzott el. Lucifer próbálja felrángatni az Úr előtt meghunyászkodó tömegben hason fekvő Ádámot és Évát, a fentről gúnyosan szemlélődő Úr egykedvűen nézi ellenfelének hiábavaló erőlködését, miközben leereszkedik a vasfüggöny, amelyre fel van írva az utolsó mondat első fele: „Mondottam, ember...” A vasfüggöny metaforikus értelmét alighanem ma sem kell különösebben magyarázni!

Újabb törés következett be Paál István pályáján, amikor 1980-ban Jászai-díjat kapott, majd nem sokkal később kinevezték főrendezőnek. A művész, akinek lételeme volt a gondolati és művészi akciókban megtestesülő ellenszegülés, egyszeriben skizofrén helyzetbe került. Újra bekerítette a hatalom. Ennek káros hatása megmutatkozott magánemberi helyzetének megváltozásában éppen úgy, mint további művészi teljesítményeinek ingadozó voltában. Ezután is született természetesen fontos és kiemelkedő előadása (*Hamlet*, *Ványa bácsi*), de az ilyenek száma egyre fogyatkozott. Ebben a szituációban szinte törvényszerű volt, hogy amikor ahhoz a szerzőhöz akart foggal-körömmel ragaszkodni, akinek pályájának első nagy sikere kötődött, a merev pártbizottsági elutasítás szakításhoz vezetett. Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című regényének Márton László által készített adaptációját nem tűzhetette műsorára a szolnoki színház, s Paál István ezt elég indoknak érezte

ahhoz, hogy felmondjon. Bár rövid idő múltán, 1985-ben szerződést kapott Veszprémbe, ottani munkássága már nem mérhető össze az addigival. A Petőfi Színházban is készített jó előadásokat, sőt, a rendszerváltás küszöbén bemutatott, *A nagy briliáns valcer* című szlovén dráma a legjelentősebb előadásai közé sorolható, ő is, a körülményei is, a színháznak a társadalomban elfoglalt helye is gyökeresen megváltoztak.

A helyzet képtelensége talán akkor vált a legnyilvánvalóbbá, amikor 1992-ben végre színre állíthatta az ominózus Déry-adaptációt, csak hogy annak az egy évtizeddel korábbi, társadalmilag veszélyesnek ítélt mondandója ekkorra elvesztette élet, közvetlen áthallásait és aktualitását – a *Szabadsághegy* különben jó előadása szimpla történelmi példázattá vált. Ezt a szituációt Isti egyre nehezebben viselte el, egyre gyakrabban menekült pótcselekvésekbe, s végül Veszprémet is kénytelen volt elhagyni. 1998-ban még Győrben megrendezett két Mrožek-egyfelvonásost, majd ezt követően levette magát a mélybe.

Jelképesnek is tekinthetjük azt, ahogy pályája összefonódott a Mrožek-rendezésekkel. Legelső nagy sikerű szegedi produkciója 1966-ban a *Piotr Ohey mártíromsága* volt. Akkor a szerzőt még csak amatőrök játszhatták – ők is elvéve –, így hát ez a bemutató morális és művészi tettnek számított. Pályája csúcspontján ismét találkozott Mrožekkel, amikor magyar hivatásos színházban először játszotta a szerző életművének egyik csúcsteljesítményét, a *Tangót*. S utolsó rendezése szintén a Mrožek-repertoárból merített, de ekkorra már a lengyel drámáiról munkássága s különösen a szóban forgó korai egyfelvonásosok, a *Károly* és *A nyílt tengeren* hajdani esztétikai és gondolati érdekessége, újdonsága megszűnt.

A kilencvenes évektől a partizánattitűd végképp elvesztette létjogosultságát. Paál Istinek pedig ez volt a közege, ebből a léthelyzetből tudott rendezni. Amikor többé már nem lehetett így élni és dolgozni, tehát győzni sem lehetett, ő nem adta meg magát az ellenségnek, inkább – a partizánattitűd jegyében – az önkéntes halált választotta.

DURÓ GYŐZŐ

Az életmű csúcspontjai

Talán túlságosan szigorúnak tűnök, és véleményemmel megütközést keltek, ha Paál István életművének csúcspontjairól beszélve mindössze négy előadást idézek föl – a *Kőműves Kelemen*, a *Caligula*, az *Übü király* és a *Tangó* színrevitelét –, de ezt a négy munkát egyrészt magasan kiemelkedőnek tartom Isti oeuvre-jéből, másrészt a magyar színházi alkotások egészét tekintve is olyan jelentősnek vélem, hogy úgy gondolom: ha létezhetne egy háromdimenziós világszínházi enciklopédia, akkor a XX. század színház-történetét megörökítő fejezetben ennek a négy előadásnak mindenképpen helye lenne. Az említett darabok színházi állítása nézetem szerint összefüggő vonulatot alkot Isti pályáján. Ha a kronológiájukat tekintjük, Sarkadi Imre *Kőműves Kelemen*-jét 1973-ban a Szegedi Egyetemi Színházi Társulat, Albert Camus *Caligula*-ját 1976-ban, Alfred Jarry *Übü király*-ját 1977-ben a Pécsi Nemzeti Színházban, Sławomir Mrožek *Tangó*-ját pedig 1978-ban a szolnoki Szigligeti Színházban rendezte meg. S bár ezek között és után is hozott létre fontos és értékes produkciókat, talán azért nem sikerült többé e négy előadás színvonalán teljesítenie, mert a szóban forgó művek éppen a pályáján bekövetkezett legnagyobb váltást tükrözik: amatőr színházcsinálóból professzionális rendezővé válásának mérföldkövei. Nem véletlen, hogy valamennyi ősbemutatónak számított: Sarkadi művét – Valló Pétert néhány hónappal megelőzve – Isti hozta napvilágra az ismeretlenség homályából, s a másik három mű is az ő színrevitelében került először közszínházban magyar közönség elé. Kiválasztásuk gondos pályatervezés és hajszálpontos politikai helyzetfelmérés eredménye volt: Isti érezte, hogy Sarkadi hagyatékban lappangó töredékét, illetve a három, nyomtatásban már magyarul is hozzáférhető, de a hatalom által (áthallásosságuk miatt) a színházi rendre letiltott világirodalmi remekművet – éppen az ő különleges, köztes helyzetét félreértve – számára engedélyezhetik.

A *Kőműves Kelemen* az amatőrlet elementáris megfogalmazása volt, s Isti és a Szegedi Egyetemi Színházi Társulat addigi munkásságának megkoronázását jelentette. Ez az előadás hármasszó üzenetet sűrített magába. Egyrészt ontológiailag értelmezte a Szegedi Egye-

temi Színház és általában az amatőr színházi csoportok létformáját, hiszen a játékban az együttes kifejezhette a saját struktúráját. A darab egy alkotóközösségről, vezetőjének és tagjainak viszonyáról szól – rendkívül kiélezett helyzeteket és erős karaktereket kibontakoztatva. Másrészt egy akkoriban nagyon fontos és kényes témát járt körül allegorikus példázattal: a szocializmus építésének folyamatát, valamint az e tévút során bekövetkezett túlkapaszkodások és veszteségek szükségességét vagy fölöslegességét. Harmadrészt pedig minden művész legfőbb etikai gondját feszegette: hogy szabad-e áldozatokat hozni az alkotómunka kiteljesítése érdekében, és vajon ezek az áldozatok minden esetben értelmesek-e? Tehát magáért az alkotásért veszni hagyhatunk-e életeket, egzisztenciákat, sorsokat? A válasz, amit az előadás erre a kérdésre adott, korántsem volt egyértelmű.

A *Kőműves Kelemen* – tartalmi elemei mellett – formai szempontból is összegezte Isti és a Szegedi Egyetemi Színház együttműködését: Magyarországon ugyanis ez az előadás alkalmazta a legkövetkezőleg a szegény színház formanyelvét. A szegény színház hazánkban először a Halász Péter által írt és Ruszt József által rendezett Universitas-produkcióban, *A pokol nyolcadik körében* éreztette hatását. Gondolati alapelveinek és stílusjegyeinek többé-kevésbé pontos átvétele több amatőr színjátszó csoport, így a Szegedi Egyetemi Színház munkáiban is megfigyelhető volt, de ennyire esszenciálisan, ennyire tisztán, Grotowski minden tételes követelményét ilyen fokon megvalósítva sem addig, sem azóta magyar színházi gyakorlatban nem jelentkezett. Lenyűgöző eszköztelenségét és színészre koncentráltóságát tekintve talán Grotowski művei közül is csak *Az állhatatos herceghez* vagy az *Apokalypsis cum figurishoz*, esetleg Barba *Apám háza* című produkciójához tudnám hasonlítani. Isti aszketikus kíméletlenséggel csupaszította le a játékot a legcsekélyebb képzőművészeti vagy zenei elemeket is (Grotowski ezek alkalmazását a színház kleptomániájának tulajdonította), a lehetséges végtelenségig vitte a radikális szövegkezelést, és kristálytisztán, archetipusokba sűrítve fogalmazott meg egy – kollektív tudatalattinkban élő – mitikus