

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 Mrożek-egyfelvonásost, majd ezt követően levette magát a mélybe.

Jelképesnek is tekinthetjük azt, ahogy pályája összefonódott a Mrożek-rendezésekkel. Legelső nagy sikerű szegedi produkciója 1966-ban a *Piotr Ohey mártírsága* 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 Mrożekkel, amikor magyar hivatásos színházban először játszotta a szerző életművének egyik csúcsteljesítményét, a *Tangót*. S utolsó rendezése szintén a Mrożek-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 csúcsai

Talán túlságosan szigorúnak tűnök, és véleményemmel megütközést keltek, ha Paál István életművének csúcsairól 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 színpadi 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 színpadra állítása nézetem szerint összefüggő vonulatot alkot Isti pályáján. Ha a kronológiájukat tekintjük, Sarkadi Imre *Kőműves Kelemen*-jét 1973-ban a Szegedi Egyetemi Színpadon, Albert Camus *Caligula*-ját 1976-ban, Alfred Jarry *Übü király*-át 1977-ben a Pécsi Nemzeti Színházban, Sławomir Mrożek *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 hatalom által (áthallásosságuk miatt) a színpadról 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 Színpad addigi munkásságának megkoronázását jelentette. Ez az előadás hármass üzenetet sűrített magába. Egyrészt ontológiailag értelmezte a Szegedi Egye-

temi Színpad 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 túlkapasok 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 Színpad együttműködését: Magyarországon ugyanis ez az előadás alkalmazta a legtokéletesebben 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 Színpad munkáiban is megfigyelhető volt, de ennyire esszenciálisan, ennyire tisztán, Grotowski minden tételes követelményét ilyen fokon megvalósítva sem addig, sem azóta magyar színpadon nem jelentkezett. Lenyűgöző eszköztelenségét és színészre koncentráltóságát tekintve talán Grotowski művei közül is csak *Az állhatatos herceghez* vagy az *Apocalypsis 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 végtelékig vitte a radikális szövegkezelést, és kristálytiszta, archetipusokba sűrítve fogalmazott meg egy – kollektív tudatalattinkban élő – mitikus



Tangó (Ujlaki Dénes, Falvai Klára, Pákozdy János)

Illovszky Béla felvétele

hagyományt. Mindez olyan fehér izzássá hevítette a színészi alakítások intenzitását, hogy az előadás elementáris, szinte megsemmisítő erővel hatott a közönségre. A magam részéről kijelenthetem, hogy színházi produkció nézőjeként soha olyan szellemi-pszichikai igénybevételnek nem voltam addig és azóta se kitéve, mint a *Kőműves Kelemen* előadásain. A közönség két-három sorban vette körbe a téglalap alakú színteret, karnyújtásnyira ülve a szinte eksztázisban játszó színészekről, akik a rendelkezésükre álló teljes területet kihasználták, és amikor például a gonosz szellemektől megszállva kétségbeesetten rohantak, komoly veszélyérzete támadt az embernek, hogy őt is elragadják, és rettegésük körébe vonják. A játékteret mindössze két, a téglalap egyik átlójának végeinél, a padlótól körülbelül harminc centiméter magasságban elhelyezett, egymással szembe fordított reflektor világította meg, ezeken kívül semmilyen más díszletet nem alkalmaztak. Gyakorlatilag jelmezről sem beszélhetünk, hiszen a Kőművesek alsólábszár-középig érő, szűk fekete nadrágján kívül csak Kelemen és Boldizsár, a darab főszereplői viseltek nagy, bő fekete köpenyt, valamint a Vándor fehér parasztinget és Anna, a főhős felesége ujjatlan, hosszú fehér ruhát. Az ember mégis leginkább az előadás képeire emlékszik. Azt hiszem, soha olyan erős színpadi víziókat nem láttam, mint például a falak emelkedése és ledőlése, amit a színészek maguk játszottak el. A Kőművesek formálták meg a saját testükből – kuporgó helyzetből fölegyenesedve – Déva várának fölmagasodását, majd valami hihetetlen rémülettel megszállva elvágódtak. Bennük épült föl és bennük omlott le a vár, hiszen ez az előadás az alkotó ember hitéről szólt. Hasonlóan szívszorító jelenetként vésődött lelkembe a feleség befalazása: a Kőművesek szorosan körbeállták, el is tűnt közöt-

tük, majd álló alakként maguk fölé emelték, s aztán mohón belé kapaszkodva lehúzták maguk közé, mintha egy kézrengető nyeltem volna el. Vagy hadd idézzem föl a játék leghatásosabb vizuális elemét. Amikor kiderült, hogy az emberáldozat értelmetlen volt, és a Kőműveseket talán be sem engedik az általuk fölépített várba, a társakról pedig kitudódott, hogy mindannyian csak a pénzért cselekedtek, vagyis Kelemen az egyetlen vesztes, akkor a Vándor – aki szembesítette a címszereplőt az igazsággal – karját széttárva élő keresztvé vált, Kelemen meg a vállára vette, és kálváriát járva körbehordozta őt. Ez az egyetlen gesztus krisztusi példázattá lényegítette a legendás várépítőnek a közép-európai pogány folklórból származó alakját.

Ennek az alkotásért mindent, a családját, sőt önmagát is feláldozó embernek a tökéletes ellenpontját, vagyis a *Kőműves Kelemen* antitézisének alkotta meg Isti a *Caligulában*, amelynek főhőse az önmegvalósítás teljes szabadságának gyakorlása révén próbálja meg a többiek fölzsabadítani. Magyarán úgy követ el filozófiai öngyilkosságot, hogy a korlátlan zsarnokság megteremtésével kikényszeríti környezetéből, hogy föllázdjanak ellene, és elpusztítsák. Tragédiája, hogy nem sikerül morális forradalmat kiváltania, csupán egy kisszerű, alantas érdekekből táplálkozó összeesküvés áldozata lesz. Arctalan, falkában támadó, alattomos gyilkosok prédájává válik, s a végén saját homok-hatalma alá temetve marad a színpadon. Ez az előadás már némiképp túllépett a szegény színház formanyelvén. A produkciónak (majd az *Übű királynak* és a *Tangónak* is) Najmányi László tervezte a díszleteit, aki – tiszteletben tartva Isti grotowskianus elveit – bámulatos tapintattal és türelemmel fokozatosan visszaterelte őt a képzőművészeti igényű látványvilághoz. A *Caligulával* kezdődően

Isti tudatosan lemondott a szegény színház egyik alapkövetelményéről, amely szerint a játzókat és a nézőket határozottan elkülönítő, hagyományos színházi tér helyett a színészek és a közönség elegyedését lehetővé tevő rituális térben kell dolgozni, s a rendezőnek egy helyett két együttest kell rendeznie (előadókat és befogadókat egyaránt). Valószínűleg tisztában volt vele, hogy második profi színházi munkája során, a megcsontosodott magyar színi konvenciók ellenében illúzió lenne annak a lenyűgöző közvetlenségnek a megteremtésére törekednie, amely a *Kőműves Kelemen* előadásait színészek és nézők kollektív önvizsgálatává változtatta.

A *Caligulában* Istinek és Najmányinak sikerült olyan puritán tisztaságú, elvonatkoztatott színteret kialakítania, hogy a közönségnek óhatatlanul meg kellett feledkeznie arról, hogy ókori történetet lát, történelmi személyekkel szembesül, és önkéntelenül el kellett fogadnia, hogy a szereplők küzdelme a lélek síkján zaj-

ereje a többi – hasonló igényű munkában még semmiféle tapasztalatot nem szerzett, jobbára inkább operettpraxissal rendelkező – pécsi színész teljesítményét is áthatotta. Ehhez persze arra a – magyar profi színházban addig még ismeretlen – rendezői mentalitásra is szükség volt, amelyet Isti a pécsi társulathoz kerülésétől fogva tudatosan érvényesített. Ő nem egy felülről szervezett, előadásgyártó apparátus fizetett alkalmazottjának tekintette a színészt, aki csupán munkaköri kötelezettségeinek tesz eleget, amikor megjelenik a próbákban, vagy estéről estére föllép a színpadon. Soha nem nyugodott meg addig, amíg valódi alkotóközösséget, összetartó csapatot nem kovácsolt stábjából – szinte amatőr szellemű együttest, egymást választó, elfogadó és segítő tagok szövetségét. Az általa elképzelt előadás érdekében fanatizálni tudta az embereit: képes volt fölkelteni bennük annak igényét, hogy színpadi rutinjuk, színészi manírjaik és beidegződött gesztusaik kamatoztatása helyett őszintén vállalják önmagukat



Vörös László felvétele

Caligula (Faludy László, Kovács Dénes, Pogány György, Dávid Kiss Ferenc)

lik. A Pécsi Kamaraszínházban a színpadkép egy edző- vagy tornatermet idézett. Homokkupac terpeszkedett a közepén – ez tűnt a tér fókuszának. Mögötte két, görgőkre szerelt plexiparaván állt, közepén egy-egy kerek tükörszeggel. Ezenkívül néhol bordásfal húzódott a fehérre meszelt csupasz színpadfalak mentén, s néhány ponton bokszszákok lógtak. A színészek zöme minimális jelmezben, fehér dzsúdó ruhákban játszott, kivéve Caligula testőreit, akiket négy, csupán fehér ágyékkötőt viselő, gyönyörű testfelépítésű fiatal fiú alakított. Am az ő arcukat vívomaszk takarta, kezükben pedig hentesbárdot forgattak. Ebben a rideg és kíméletlen világban kelt életre Caligula császár félelmetesen szuggesztív, egyidejűleg ön- és közveszélyességet árasztó figurája, akit – színészi revelációként – a korábban hasonló volumenű feladatokhoz nem jutott Holl István személyesített meg. Hollba az előadás idejére egy tigris reflexei és indulatai költöztek, és olyan hőfokon játszotta végig szerepét, hogy átlényegülésének

és képességeiket, tehát a játék határain belül nyilvánosan fölállózzák testüket és pszichikumukat.

Itt kell kitérnem egy olyan közös vonásra, amely mind a négy boncolgatott előadást jellemezte: Isti rövid, mégis módfelelt hangsúlyos, értelmező keretjátékkal helyezte a jelen kontextusába a darabok cselekményét. A keretjáték az *Übű király* és a *Tangó* esetében a tapsrendre is kiterjedt, a *Kőműves Kelemen* és a *Caligula* végén pedig olyan döbbenetes erővel hatott, hogy a közönség dermedten ült, és képtelennek érezte magát a tapsra. A *Kőműves Kelemen* elején néma, merev, de feszültséggel teli színpadkép fogadta a nézőket: a játéktér közepén csillag alakú bolyban, fejüket összedugva, egymáshoz bújva feküdtek az alvó Kőművesek, az embertesthalom egyik oldalán a Vándor állt magányosan, szemben, a túloldalon leszeggett fejjel, arc nélkül Kelemen, szorosan mögötte, vele szinte egy alakká válva pedig Anna és Boldizsár. Miután az utolsó néző is helyet foglalt, Kelemen fölemelte a fejét,

és arcán lejátszódott saját tragédiája. Majd fölnyújtotta a jobb kezét, ezt Boldizsár a baljával megragadta, aztán a másik kezük is összefonódott. A közönség többsége csak ekkor fogta föl, hogy nem egyetlen figurát lát, s egyben az is a tudattalanjukba vésődött, hogy a fekete köpenyes Kelemen és Boldizsár egyazon ember kétféle magatartás-vetületét alkotja, az általuk közrefogott fehér ruhás nő pedig mindkettőjük tisztábbik énje. Az előadás végén, miután szanaszét fekvő társai között megjárta kálváriáját, s a Vándor keresztté merevült teste rázuhant, azaz a megfeszítés aktusa is megtörtént, Kelemen sírva vonszolta egy kupacba alvó társait, aztán maga is közéjük rogyott. A nyitó kép tágabb értelmű változata zárta tehát a játékot, hiszen ekkorra már a nézők régen azonosultak a főhőssel vagy valamelyik Kőművessel, s lélekben ők is ott heverték az építők kudarcát szimbolizáló hekatomba testhalmazában.

Camus darabja kétségbeesett keresgéssel kezdődött: a császárnak nyoma veszett, senki sem találta. A Pécsi Kamaraszínház közönsége persze azonnal tudta, hol van: a nézőtérre lépőket ugyanis a rivaldánál, középen lótuszülésben elhelyezkedett, meditációba merült Caligula alakja fogadta. A háta mögött összetolt két tükörszemű plexiparaván valamennyire eltakarta a színpadot és az ott folyó kutakodást. Isti szerint Caligula nem fizikailag tűnt el, csupán önmagába vonult vissza az emberi kisszerűség elől, ezért nem lelt rá senki. Csak az őt legjobban ismerő hűséges testőr, Helicon jött rá virtuális búvóhelyére, ő tépte föl magányának burkát a paravánok széttolásával, s vonta be urát az induló cselekménybe. A darab végén viszont, Caligula meggyilkolásának jelenetében, közvetlenül az összeesküvők bevonulása előtt a hozzájuk pártolt testőrök bárdjukkal kiverték a paravánok tükörszemét. Csupán egy mennyezeti reflektor fénynyalábja világította meg a Ku-Klux-Klan-csuklyák mögé rejtőzött, gyáva merénylőket, amint kis rugós késeiket a már szétdőlt homokhalom közepén álló császár testébe mártották. Egy spotlámpa fénykörében még feltűnt a Caligula magasabb céljait egyedül fölismerő, mégis az összeesküvők közé sodródott költő barát, a fiatal Scipio fájdalomtól elkínzott arca, majd a ránk szakadt sötétben, egy gong és az eléje akasztott hentesbárd összekoccanásainak fémes zengésétől kísérvé fölhangzott a címszereplő halálordítása: „Még élek!”

Egy évvel később ezzel a háttorzongató akusztikus effekttel kezdődött az *Übü király* előadása, amelynek üzenete egyfajta szintézist jelentett Isti eddigi tárgyalt két rendezésének mondanó-jához képest. Az *Übü király* már nem az alkotó és az alkotásért, a közösségért önmagát, sőt a neki legkedvesebbet is feláldozó hősről, nem is a saját szabadságát totálisan megvalósító, de a többiek meggyötéréseivel tulajdonképpen őket fölemelni akaró uralkodóról szólt, hanem arról, aki semmifajta etikai normát nem ismer: a patkánylétet élő patkányemberről.

A gong és a bárd fülsértő rezonanciáját, valamint Caligula velőtrázó üvöltését hirtelen egy angolvécé vízöblítésének drasztikus zaja nyomta el, erre húzták szét a pécsi nagyszínpad vörös bársonyfűggönyét. A színen egy utcasarok fölnagyított képe látszott – patkányperspektívából. Hatalmas falak tövében embermagasságú járda fordult derékszögben, járőfelületére két hordó átmérőjű esőcsatorna-kiöntő vezetett, a járdaszegély előtt, az úttesten pedig egy hatalmas kanális rácsozata helyezkedett el, amelynek nyílásain a szereplők könnyedén átfértek. Ennek közepében egy óriási lerágott almacsutka és egy méteres cigarettacsikk is hevert. A vécelehúzást követően a két csatornakiöntőből zuttyant a járdára gigászi patkánynak öltöztetve Übü papa és Übü mama, s a címszereplő szájából mintegy önazonosításként hangzott el a darab – jékelys eufemizáltságától megfosztott – első szava: „Szarl!” Az Übüvel és patkánynépével szembeszegülő Bugrisláv királyfinak és csapatának jelmez- és eszköztárát a darab

másik jelentésrétege, a Jarryék gyűlölt fizikatanárát kifigurázó diákszín miliőjéből emelte át Paál az előadás látványvilágába. Bugrisláv és felkelőtársai iskolai tanszerekkel (fejes vonalzóval, táblakörzővel), illetve játék fegyverekkel küzdöttek a csontok és egyéb hulladékok arzenáljával fölszerelkezett patkányok ellen. Az infantilizmus vette föl tehát a harcot az immoralitással, s természetesen nem kerekedhetett fölül. Az előadás üzenete a végül teljesedett ki, és a tapsrenddel vált a közönség számára sokkolóvá. A darab végén Übüék menekülni kényszerültek Lengyelországból, és elhajóztak Spanyolország felé. A hajót a színpad közepét elfoglaló csatornalefolyó képezte, ennek rácsai között ült a patkánysereg. Amikor a szöveg szerint a helsingőri várfok alá érkeztek, fönn, a járdaszegélyen, amely ez esetben a bástyákat helyettesítette, megjelent egy tízéves forma kislány rollerrel, amelynek kormányára almával teli hálószatyor volt akasztva. Szembejött vele Isti a lehető leghagyományosabb, fekete Hamlet-kosztümben, kezében koponyával. A kislány megilletődve almát nyújtott feléje, ő pedig ezt azzal viszonzta, hogy a kislány hálójába helyezte a koponyát. Majd beleharapott az almába, továbbment, és végül a csutkát behajította a patkányok közé. Már ez a keserű, talán kissé didaktikus gesztus is nyilvánvalóvá tette a rendező kritikáját, ám utána sokkal erőteljesebb provokáció következett. Amikor összement a vörös bársonyfűggöny, a nézők reflexszerűen elkezdtek tapsolni. Tapsoltak is mindaddig, amíg újra föl nem ment a fűggöny. Mert a színpadon térdelőülésben ott ült Istivel együtt az előadás összes szereplője – patkánymaszkban. És a közönség tükörképeként viselkedve visszatapsoltak. Ha a nézők mérsékeltek vagy abbahagyták a tapsot, ők is így cselekedtek, ha a nézőtérről távozott pár ember, a színészek közül is kiment valaki. A közönségnek egy idő után rá kellett döbennie, hogy a saját übüségével, az esetleg a lelke mélyén rejtőző patkánymentálissal szembesítik.

Természetesen nem emiatt keltett botrányt az előadás. Történetesen ott voltam azon a főpróbán, amelyiken az MSZMP Baranya megyei szervezetének ideológiai titkára – akinek az idő tájt hivatali kötelességei közé tartozott minden egyes színházi premier előtt megtekinteni és jóváhagyni a produkciót – egyszer csak fölállt, és döngő léptekkel, az ajtót maga után becsapva távozott az igazgatói páholyból. Az inkriminált színpadi pillanat pedig, amely a derék apparatcsik rosszállását kiváltotta, a következőképpen festett: a darabbeli orosz hadsereg megjelenése előtt Übü papa azzal biztatta a lengyel katonákat, hogy nincs semmi baj, győzni fognak. Hogy nyomatékosabbá tegye buzdítását, keresztbe téve a feje fölé emelte hatalmi jelvényeit, a kicsi piszkafát és a szaharhorgot. Igen ám, de a kicsi piszkafa kissé kalapács formájúra sikeredett, a szaharhorog láttán pedig az ember nem tudta elhessegetni a gondolatot, hogy inkább valami sarlófélet lát... Elég az hozzá, hogy a főpróbát körülbelül hatórás raport követve, amelynek során mindenáron ki akartak hagyni a játékból bizonyos motívumokat, az említetten kívül például egy – a rendszerre vonatkoztatva ugyancsak negatív asszociációkat keltő – vörös könyvecskét. Csak a pécsi színház akkori vezetőinek kitűnő diplomáciai érzéken és magasra nyúló mozgalmi kapcsolatainak múlt, hogy néhány jelentéktelen változtatás árán végül mégis engedélyezték a bemutatót. Ez az incidens azonban hatékonyan közrejátszott abban, hogy két országos hírű és osztatlan szakmai elismerést kiváltott, illetve további három tisztes közönségsikert aratott produkció után Isti búcsút mondott a Pécsi Nemzeti Színháznak.

A *Tangót* már Szolnokon állította színpadra két emlékezetes előtanulmány – a még vendégként megrendezett Bulgakov-mű, az *Álszentek összeesküvése* és a már társulati tagként színre vitt Dürrenmatt-darab, *Az öreg hölgy látogatása* – után. Egyébként itt is óriási port kavart maga körül, méghozzá az utóbbi produkció

kíméletlen és kényelmetlen képzettársításokra is alkalmat adó – ugyancsak Najmányi László által tervezett – díszletvilágával. Röviden kitérnék erre az esetre, mert szemléletes példája annak, mennyire lényeglátóan tudta Isti emblemikus látványt szublimálni egy-egy dráma eszmei mondandóját. Az öreg hölgy látogatására készülve már a kezdetektől úgy képzelte, hogy budikból építteti fel Güllen városát, Najmányi kreativitásának köszönhetően pedig valóban deszkából készült árnyékszék kétszintes rendszere alkotta a színpadképet. A helyszínek attól függően váltakoztak, hogy mikor melyik budi ajtaja nyílt ki: az egyik bódé Claire szállodai szobáját rejtette, a másik Ill boltját, a harmadik a gülleni templom sekrestyéjét. Hogy milyen hibátlanul működött Isti intuíciója, arra csak akkor jöttem rá, amikor – a szolnoki színház lektoraként anyagot gyűjtve az előadás műsorfüzetéhez – eszembe jutott, hogy megnézzem a német–magyar nagyszótárban, vajon nem beszélő nevet adott-e az író a darabbéli városkának. S megdöbbenve kellett tapasztalnom, hogy a *die Gülle* szó jelentése: „trágyalé”. Tehát lételalálatnak bizonyult a megérezése. A vihar persze egészen más ok miatt tört ki: néhány helybéli nacsalnyik úgy sejtette, hogy a színpadi reteráttelepülés talán nem is annyira Güllent, mint inkább magát Szolnokot mintázza...

A *Tangóban* Isti az üböség egyik lehetséges ellenpontját próbálta megteremteni. Azt vizsgálta, hogy mik a lehetőségei a társadalomban az értelmiségnek a nyárspolgáriság ellenében. Ebben az értelmezésben a nyárspolgáriság rendszerfüggetlen kategória: az ösközösségben, a rabszolgatartó társadalomban, a feudalizmusban és a kapitalizmus-

levő könyvet, lehetséges válaszként a revolveres fenyegetésre. Aztán hirtelen műszakiak lepték el a teret, és bámulatos gyorsasággal elhelyezték azt az elengedhetetlenül szükséges berendezést, amelyben a cselekmény lejátszódhatott. Ugyanilyen következetességgel ürült ki a szín a darab végén: Edek úgy ütötte le Arturt, mint egy nyulat, s a hullája fölött elkezdte járni Eugeniusz bácsival a címadó táncot a *La Cumparsita* című, rendkívül erotikus tangó hangjaira. A színpad két szélén a játékok teljes időtartama alatt állt egy-egy csontváz, ezek közé a tánc elején a zsinórpadlásról leeresztettek egy harmadikat, föltehetően Arturét. Míg Edekék egyre szenvedélyesebben ropták, az újra fölbukkanó műszakiak eltüntették a bútordarabokat, s végül ugyanaz a ravatalra foku-szált kozmikus tér tárult elénk, mint amit az előadás elején megpillantottunk. A tapsrendet újra a Kraftwerk dinamikus zenéje kísérte. A színészek egészen hátulról érkeztek a színpad elejére, mindegyikük egy-egy piros-feketere festett, álló alakos céltáblát hozott magával, amely az ő kontúrjait ábrázolta, s ezeket a rivaldánál letették. Vagyis az értelmiség örök céltábla és örök vesztes a nyárspolgáriság ellenében – ez volt az előadás üzenete.

Kétségtelen, hogy Isti később is létrehozott igen jelentős produciókat, köztük magyarországi bemutatókat is: elismerő szakmai visszhang fogadta Beckett *A játszma vége* című drámájának színrevitelét a szolnoki Szobaszínházban 1979-ben, Jančar *A nagy briliáns valcer* című művének színpadra állítását a veszprémi Petőfi Színházban 1989-ben, valamint Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című darabjának vendégrendezését ugyancsak a szolnoki Szobaszínházban 1990-ben. A hazai rendezők közül ő mert először bátran hozzányúlni Madách tabuként tisztelt drámai költeményéhez, *Az ember tragédiájához* (Szigligeti Színház, Szolnok, 1980). Ezek a munkái is tiszteletet parancsoló szirtfokként emelkednek ki életművének vonulatából, de saját idejükben sem hatottak olyan elementáris erővel, s az emlékezet kódján sem ragyognak át olyan átható fényrel, mint a négy tárgyalt, csúcscént előttünk magasodó alkotás. Amelyeknek van még egy igen fájdalmas közös vonásuk: egyiket sem őrzi teljes egészében semmilyen kép- vagy hangfelvétel, csupán kis részleteiket rögzítették, azokat is inkább magnószalagon, mint filmen vagy videón. Nem idézhetők föl tehát objektív módon. Csak a színikritikusok esetlegesen kiválasztott részletekre szorítkozó s gyakorta már néhány nap távlatából is pontatlan leírásaira, valamint saját foszladozó memóriánkra hagyatkozhatunk.



Kálmányi Ferenc felvétele

#### Übű király (Harkányi János, Pásztor Erzsébet, Huszár László)

ban éppúgy jelen volt, mint a szocializmusban, és a kommunizmusban is jelen lett volna, ha az valaha megvalósul. Mrožek darabjában mindhárom nemzedék hihetetlenül nyárspolgári: a régi polgári mentalitást képviselő nagymama és öccse, az avantgárd szellemében lázadó szülők, még a főhős szerelme, Ala is az, hiszen lefekszik a szupernyárspolgárral, a szolgálélekből fokozatosan despotává gerjedő Edekkel. A hamleti alkatú Artur közöttük az egyetlen kivétel, meg is kísérel fölvenni velük a harcot, mondanom sem kell, hogy hiába. A szolnoki előadás is meglehetősen szokatlan képpel indult. Ezt a darabot ismereteim szerint minden korábbi európai bemutatóján a szerzői instrukcióknak megfelelő, fülledt szobában játszották, amely tele volt zsúfolva bútorokkal és az ominózus ravatallal. Isti rendezésében viszont egy majdnem teljesen üres színpad fogadta a nézőt, mögötte mintha a csillagos ég végtelenje ragyogott volna, amibe csak a hátul középre állított ravatal takart bele. Majd fölhangzott a Kraftwerk együttes zenéje, s a szín mélyén megjelent nyolc ember: a hét szereplő és Isti, aki szokott farmerszerelését viselte, és kedvenc forgópisztolyát tartotta a kezében. Egy vonalban lassan előrejöttek (mint hét plusz egy mesterlövész), Isti célba vette Arturt, aki erre fölmutatta a nála