

# ellenfény

TÁNC- ÉS SZÍNHÁZMŰVÉSZET

A könnyörtelen vigasztalódás terei

Futótűz a Radnóti Színházban • Balázs Zoltán és a Maladype  
Zsótér Sándor • ifj. Vidnyánszky Attila • Szegedi Egyetemi Színpad



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

ár: 495 Ft



9 771416 499009

Főszerkesztő:  
**SÁNDOR L. ISTVÁN**

Szerkesztő:  
**SZÜCS MÓNIKA**

Állandó munkatársak:  
**DOHY ANNA, HEGEDŰS SÁNDOR, LŐRINC KATALIN,  
MEGYERI LÉNA, ŐLBEI LÍVIA,  
SÁNDOR ZITA, SZEMERÉDI FANNI**

Fotók:  
**SZABÓ DOROTTYA, DUSA GÁBOR,  
SULYOK LÁSZLÓ, RÉVÉSZ RÓBERT**

Angol fordítás:  
**GÁLLA NÓRA**

A szerkesztőség levélcíme:  
**1088 BUDAPEST  
BAROSS UTCA 32. V. 3.  
TELEFON/FAX: 33-78-398**

E-mail: [ellenfeny@t-online.hu](mailto:ellenfeny@t-online.hu)  
Honlap: [WWW.ELLENFENY.HU](http://WWW.ELLENFENY.HU)  
HU ISSN: 1588-0389

Lapmenedzser:  
**SELINUNTE BT.**

Kiadja:  
**ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY**

Felelős kiadó:  
**AZ ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY ÜGYZEZETŐJE**

Tervező-szerkesztő:  
**SZABÓ DOROTTYA**

Nyomdai kivitelezés:  
**PRIME RATE KFT.**

Felelős vezető:  
**DR. TOMCSÁNYI PÉTER**

ISSN: 1416-499X

Támogatók:

**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

Az **Ellenfény**hez való hozzájutás legbiztosabb és leggazdaságosabb módja az előfizetés: az évi 7 szám előfizetői ára mindössze 3000 Ft (míg példányonkénti ára 495 Ft).

Az **Ellenfény**et előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. (Üzleti Ügyfelek Üzletág, Központi Előfizetési és Árusmenedzsment csoport) 1900 Budapest Előfizethető az ország bármely postáján, valamint a hírlapot kézbesítőknel. e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) További információ: 06 80/444-444

Az **Ellenfény** előfizethető közvetlenül a kiadónál is: Ennek legegyszerűbb módja a közvetlen átutalás folyóiratunk kiadójának számlájára. **Számlaszám: 10404072-00024416-00000005** (Ellenfény Alapítvány) (Kérjük, hogy a közlemény rovatban tüntessék fel a postai címet, ahová az újságot kérik. Ha számlát kérnek az előfizetésről, ezt is jelezzék.) Az előfizetéshez kérhetnek csekket is a szerkesztőségtől. Levélcím: 1088 Budapest, Baross utca 32. V/3. Telefon-fax: (06-1) 33-78-398 E-mail: [ellenfeny@t-online.hu](mailto:ellenfeny@t-online.hu)



Shakespeare: Hamlet – Bárka Színház, 2005 (Balázs Zoltán, Seress Zoltán) *Fotó:* Dusa Gábor

# A könnyörtelen igazságtalóság terei



## **NAGYÍTÁS: Futótűz**

*Sándor L. István–Szűcs Mónika:*

Az utolsó háború . . . . . 2

Wajdi Mouawad: Futótűz – Radnóti Színház

## **PONTFÉNY: Balázs Zoltán**

*Mátyás Edina: A szabadság esélyei . . . . . 10*

Viktor Kravcsenko:

Én a szabadságot választottam

Egy szappanbuborékhoz képest . . . . . 15

Balázs Zoltánnal beszélget *Sándor L. István*



## **FÉNYVÁLTÁSOK: III. Richárd**

*Bíró Kristóf: Az utolsó napokhoz értünk . . . . 22*

Zsótér Sándor rendezése a Maladypében és

Ifj. Vidnyánszky Attila rendezése Gyulán

## **FÉNYFORRÁS**

*Sándor L. István: „Egyszer*

*legalább élhettem” . . . . . 26*

A Szegedi Egyetemi Színpad

## **VISSZFÉNY**

*Ölbei Livia: Két zsák rozs . . . . . 45*

Csehov: Ivanov

– Weöres Sándor Színház, Szombathely

A címlapon: Balázs Zoltán (Shakespeare: III. Richárd – Maladype Színház) • *Fotó: Toldy Miklós*

A hátsó borítón: Lovas Rozi, Martinovics Dorina, Kováts Adél (Wajdi Mouawad: Futótűz – Radnóti Színház) • *Fotó: Dömölky Dániel*

# Az utolsó halálom

Wajdi Mouawad **FUTÓTŰZ** című darabját megrázó erejű előadásban mutatta be a **RADNÓTI SZÍNHÁZ**. A darabról és az Alföldi Róbert rendezte előadásról **SÁNDOR L. ISTVÁN** és **SZŰCS MÓNIKA** ír.

A libanoni születésű, de Kanadában élő Wajdi Mouawad darabja nem ismeretlen a hazai közönség számára. A 2003-ban francia nyelven írt *Futótűz* (*Incendies*) négy évvel később megjelent magyarul<sup>1</sup> is, és az elmúlt néhány évben több magyar nyelvű bemutatója<sup>2</sup> is volt a darabnak. Ezek közül igazi feltűnést a Radnóti Színház előadása keltett Alföldi Róbert rendezésében, Kováts Adéllal a főszerepben.

## AKIT SENKI SEM ISMERT IGAZÁN

Az előadást feszült nézői figyelem kíséri, mert nemcsak a darab témája izgalmas, hanem a felépítése, szerkezete is, ahogy a titkokkal terhes, kegyetlen történet kibontakozik előttünk. Egy különös végrendelet felolvasásával kezdődik a darab: a halott anya levele ikergyermekéhez az anyagi javak elosztása mellett szokatlan, idegennek, sőt kegyetlennek tűnő rendelkezéseket tartalmaz. Az asszony egyszerű, akár embertelennek is mondható temetést kér magának: arccal a földre helyezték el, gyermekei csak egy-egy vödör vízzel öntsék le a testét, és a sírkövére ne írjanak semmit. Meg is indokolja, miért: „Az olyanoknak, akik nem tartják meg az ígéreteiket, nem jár felirat. És én egyet nem tartottam meg.”

Ezen kívül egy-egy levelet hagy a lányára és a fiára. Az előbbire azt bízta, hogy keresse meg az apjukat, és adja át neki a levelet. A fiára pedig egy másik levelet bíz, hogy keresse meg a bátyját, és neki adja át. A kérések teljesen összezavarják a két gyereket, hiszen – bár már fiatal felnőttek – eddig nem tudtak semmiféle testvéréről, sőt az apjukról is úgy tudták, hogy régen meghalt (az anyjuk szerint „szép volt, vicces, a halálával az életét áldozta fel”).

Az alaphelyzetet bonyolítja, hogy az anya, Nawal Marwan (Kováts Adél), miután részt vett egy háborús bűnös nemzetközi perében, élete utolsó öt évében teljesen elhallgatott. A gyerekeihez sem beszélt, végül egy intézetben kezelték, ott is halt meg. Ez a körülmény magyarázza a két fiatal ingerült, zavart viselkedését a

közjegyző (László Zsolt) előtt: nem tudnak mit kezdeni anyjuk furcsa kéréseivel, mert sosem volt köztük erős érzelmi kötelék.

A fiában, Simonban (Olasz Renátó) mérhetetlen harag gyúl, amikor megismeri a végrendeletet. „Még mielőtt meghalt volna, azon gondolkodott, hogyan is kúrhatná még jobban szét az életünket!” – reagál dühösen, mert összezavarodni látja addigi életét, identitását, és még a temetésre sem akar elmenni. A lányban, Jeanne-ban (Martinovics Dorina) viszont felébred a vágy, hogy eleget tegyen az anya kérésének. „Most kiderül, hogy abból a nézőpontból, ahol állok, az apámat is kellene látnom; és kiderül, hogy ennek a sokszögnek van még egy összetevője, egy másik báty. Tehát az a láthatósági gráf, amit eddig magamnak felrajzoltam, egyszerre teljesen semmivé foszlik, hamis. De hol az én helyem ebben a sokszögben?” – fogalmazza meg a matematika nyelvén a „ki vagyok én?” kérdését, amit az anyja halála után újból fel kell tennie magának.

## SZAKADÉK A HALLGATÁS MÖGÖTT

Egy nyomozás története elevenedik meg ezután a darabban. Jeanne-nak apró mozaikdarabokból kell összeraknia az anyja történetét (és megérteni a saját helyzetét). Anyja ráhagyott ruhájával a háti-zsákjában és egy régi fényképpel a kezében elkezd felkutatni azokat, akik ismerhették az anyját. Előbb a közjegyzővel beszél, majd attól az ápolónőtől (Sodró Eliza) kap segítséget, aki az intézetben gondozta az anyját. Végül elutazik anyja szülőföldjére, hogy ismerősöket, tanúkat keressen, akik segítenek feltárni az asszony történetét, és elvezetni őt az apjához.

Amit Jeanne megfejt a múltból, az meg is elevenedik a darabban: a jelenbeli nyomozás jelenetei a múltból feltáruló eseményekkel váltakoznak – hol kiegészítik egymást, hol egymásba csúsznak, máskor meg felelgetnek egymással, vagy újabb titkokat jeleznek. Nagy időbeli kihagyások vannak az események közt, nem a folya-

<sup>1</sup> *Történet a hetedikén. Mai kanadai drámák.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 5–114. o.

<sup>2</sup> 2012-ben Erdeős Anna rendezett belőle vizsgaelőadást az Ódry Színpadon Udvaros Dorottya főszereplésével. 2014-ben egy fiatal román rendező, Nica Radu-Alexandru vitte színre a temesvári Csiky Gergely Színházban, a produkció 2014 őszén a Thália Színházban is vendégszerepelt. 2010-ben egy kanadai film is készült a darabból, amelyet *Felperzselt föld* címmel 2011-ben a magyar mozik is játszottak.

matra helyeződik a figyelem, inkább a fordulópontok nagyítódnak ki erős vágásokkal, meglepő helyzetekkel.

Alföldi Róbert rendezése a fokozatosan feltáruló titokzatos történet kibontására és átélhetővé tételére koncentrál. Világos, áttekinthető közeget teremt ahhoz, hogy érvényesülni, működni tudjon a jól megírt szöveg, amely Molnár Zsófia fordításában egyszerre hat felzaklatónak és mélyértelműnek.

Nawal Marwan történetének helyszíne valószínűleg Libanon, Jeanne (majd Simon is) végül ide tér vissza, hogy megértse az anyja múltját, szembesüljön azzal, amit a polgárháború jelentett. De Wajdi Mouawad darabja nem köti konkrét helyhez és azonosítható eseményekhez Nawal történetét: milicistákat, délieket, mene-

külteket, idegen hadsereget mond, de nem nevezi meg az országo(oka)t, ahonnan érkeztek, mint ahogy a konfliktus résztvevőinek vallási, etnikai, ideológiai hovatartozását sem határozza meg. Vissza lehetne ugyan vezetni a darabban emlegetett fiktív helyeket és történéseket konkrét helyekre és eseményekre, de Mouawad szándéka nem csupán az, hogy szülőföldje polgárháborús traumáiról beszéljen, hanem ennél többről, az emberiség egész történelmének végső válságáról kíván szólni. És arról, ami mindezek mélyén van, a szeretet és gyűlölet egymásba kapaszkodásáról, a nemzedékek sorát gúzsba kötő haragról és legfőképp a csendről, a hallgatásról.

A Radnóti Színház előadása ezen szerzői szándékot viszi tovább. A szövegváltozatból (dramaturg: Kelemen Kristóf) a legtöbb



Kováts Adél, Rusznák András *Fotó:* Dömölky Dániel



Pál András, Olasz Renátó, Kováts Adél, Martinovics Dorina *Fotó:* Dömölky Dániel

konkrét név és évszám eltűnik. (Csak 1978-at említik, „abban az évben voltak azok a hatalmas mészárlások a Kfair Riad-i és Kfar Matra-i menekülttáborban”. Ugyanakkor az érthetetlen, hogy miért 1990-et mondanak az ikerpár születési éveként, miközben a darabban – a történetből logikusan adódóan – 1980 szerepel.) Alföldi Róbert rendezése is kerül minden konkrét utalást, s ezáltal általánosabb (de korántsem elvont) síkra helyezi a darabot. Ennek jegyében nem törekszik semmiféle couleur locale felkeltésére, sem a jelmezekkel, sem a díszlettel nem köti a történetet a közel-keleti arab világhoz.

Az előadás egy arénaszerű térben játszódik: három oldalról térdmagasságig érő deszkapalánkok határolnak egy négyszögű teret, amelynek negyedik, közönség felőli oldala nyitott. Ezen az oldalon a deszkaszint magasságában pallók vezetnek át, amelyeket (a történet helyszíneinek, de világ állapotának változásait is érzékeltetve) le lehet bontani vagy újra lehet építeni. Erre a „hídra” – vagy ha megbontják, a tartópilléreire – le is lehet ülni, akárcsak a deszkapalánkra (amin állni és járni is lehet). A játék az arénában és mögötte egyaránt zajlik. A középső térrész padlóját süppedős fehér por borítja, ami nem csupán vizuális elem, hanem egy olyan közeg, ami nehezíti a járást, amibe akár bele is lehet ragadni. Háttul a játéktérrel lezáró falon színes, mozgalmas kép: sárga, zöld és fekete hajladozó vonalak alkotnak sűrű, áthatolhatatlan vadont.

Alföldi rendezésének díszleten és jelmezeken túli jelzései, utalásai összességében egy elbizonytalanodó, kétségekkel telítődő modern világot érzékeltetnek, amelynek mélyén egy felbomló archaikus világ gyötrelmei feszülnek: széteső falusi közösségek, érzéketlen emberi viszonyok, amely a polgárháborúba zuhanó ország emberi kegyetlenségeiben teljesednek ki. Így fokozatosan mindent az erőszak mechanizmusai kezdenek uralni.

## BELERAGADVA A HARAGVÁSBA

De a kegyetlenség nem a háborúval érkezik: már eleve ott van abban a világban, ahol Nawal felnevelkedik. A lány 14 éves korában szerelembe esik Wahabbal (egy menekült fiúval), akitől gyereke is fogan, de a fiút elviszik messzire, Nawal pedig az anyja bezárja a házba, amíg meg nem szüli a gyermekét. Az újszülöttet aztán elragadják a fiatal anyától, és egy árvaházba viszik. „Történiék bármi, én mindig szeretni foglak” – hallja Nawal a búcsúzó Wahab hangját, és ő maga is ezt hajtogatja gyermekének, miközben kitépik a karjaiból.

A feltétlen engedelmességet és térdhajást kívánó családban csak haldokló nagyanyja, Nazira (Csomós Mari) biztatja Nawalt, hogy ne nyugodjon bele előre kiszabott sorsába: „Ne hagyd magad! Mondj nemet! Tiltakozz!” A tiltakozás egyetlen módja pedig Nazira szerint a tanulás. „Ez az egyetlen esélyed, hogy ne legyél olyan, mint mi” – magyarázza unokájának. Beszél neki arról az örökségről is, ami a nők nemzedékének hosszú sorát a saját nyomorúságához béklyózza: „Mi olyan nagyon régen beleragadtunk a haragvásba: én haragudtam az anyámra, a te anyád pedig haragszik rám, ahogyan te is haragszol az anyádra. És te is örököül hagyod majd a lányodra ezt a haragvást. Meg kell törni a sort ... Ezért tanulj meg olvasni, tanulj meg írni, tanulj meg számolni, tanulj meg beszélni!”

És Nawal elmegy, megtanul írni, olvasni, számolni (első nőként a faluban), és csak évek múlva tér vissza a falujába. Ígéretéhez híven rávési a nagyanyja nevét a sírjára, majd újból útnak ered, hogy megkeresse a fiát. Ekkor találkozik Sawdával (Lovas Rozsi), aki ismerte Wahabot, mert ugyanabban a menekülttáborban voltak, és hallotta azt is, ahogy a fiú Nawal nevét üvölti, amikor elhurcolják. Sawda azért csatlakozik Nawalhoz, mert ő is tanulni akar. Számára az írás az emlékezés eszköze, és ő, akit a szülei folyton felej-



**Kováts Adél, Csomós Mari**

tésre intettek, emlékezni akar. „Felejts!” – hajtogatják neki, és tényleg már felejteni kezdi „a falut, a hegyeket és a táborot, anyám arcát és apám kiégett szemét”.

És miközben Nawal írni-olvasni tanítja Sawdát, járják az árvaházakat, mindhiába. Az egyik helyen egy ott maradt orvos (Gazsó György) szerint már minden gyereket elvittek, mert „háború van”. És amikor a lányok rákérdeznak, hogy miféle háború, rezignáltan így válaszol: „ki tudja... Testvérek lőnek a testvéreikre, apák a saját apjukra. Háború. De hogy miféle háború?” Aztán egy konkrét példával próbálja megvilágítani a helyzet felfoghatatlanságát: „Egy nap 500 000 menekült érkezett a határ másik oldaláról. Azt mondták: »Elkergettek minket a földjeinkről, engedjétek meg, hogy itt éljünk veletek.« Az itteniek egy része igent mondott, az itteniek másik része nemet mondott, néhányan pedig az itteniek közül elmenekültek. Több millió emberi sors. És már senki sem tudja, ki lő kire, és azt sem, miért. A háború már csak ilyen.” Nazira annak idején az anyák nemzedékéről nemzedékre szálló haragjáról beszélt Narwalnak, az orvos most azoknak az eseményeknek a hosszú láncolatát, a bosszú szülte bosszút próbálja elmesélni a lányoknak, ami a jelen háborúhoz vezetett: „Szó szót követ, a haragvás haragvást, a fájdalom bánatot, az erőszak gyilkosságot szül, amióta csak világ a világ.”

### **„A SZÖRNYŰ GÉPEZET”**

A *Futótűz*ben fokozatosan ismerjük meg a szereplők által átélt borzalmakat, és eközben feltárulnak a kegyetlenség mechanizmusai is. Maga Nawal is megtapasztalta a bosszúból születő erőszakot, amikor majdnem ott hal meg a menekültekkel tele buszon, amelyet felgyújtanak a milicisták. Majd Sawda kénytelen lelőni két katonát, akik az életükre törnek. A két tanult nőt azért üldözik, ami-

ért „írnak, és mindenféle gondolatokkal tömik az emberek fejét”. Egy lapot is szerkesztenek, ám azt is az erőszak némítja el: mindenkit, aki a lapnál dolgozott, megölték, sőt azokat is utolérte a pusztító harag, akik csak olvasták a lapot.

Mindez Nawal mélységes keserőséggel tölti el. Úgy látja, hogy apokaliptikus méretű borzalomba hullik bele a világ. „A világ utolsó háborújának elején vagyunk” – mondja. „Szégyenben felnőtt nemzedék vagyunk”. „Ha ez a háború véget ér, az az idő végét is jelenti majd. Az emberek nincsenek tudatában, de ha nagyon gyorsan nem vetünk véget valahogyan ennek a mészárlásnak, akkor soha nem fékezhetjük meg.”

Hamarosan azonban az is bizonyossá válik, hogy képtelenség kilépni az erőszak szüntelen gépezetéből. A menekülttábori mészárlások után, amiben minden rokona, ismerőse odaveszett, Sawda mindenképpen tenni akar valamit. Nawal csitítani próbálja: „Áldozat vagy, de ha megölsz mindenkit, aki az utadba kerül, hóhér leszel, egészen addig, amíg rád nem kerül a sor, és megint áldozat leszel.” De Sawda nem akar, nem tud vigasztalódni, és iszonyatos képekben részletezi a testközelből látott borzalmakat. „A vért nem moshatjuk le magunkról – válaszolja Nawal –, és ebben a helyzetben egy anya fájdalma sokkal kevesebbet számít, mint az a szörnyű gépezet, amely mindannyiunkat felmorzsol.”

Ennek a gépezetnek a működésével szemben nem lehet ösztönösen cselekedni, mert ez csak megerősíti a kegyetlenség mechanizmusait. „Bosszút akarsz állni, házakat akarsz gyújtogatni, azt akarod, hogy más is érezze, amit te érzel, hogy megértsék, hogy megváltozzanak, azt akarod, hogy azok az emberek, akik ezt csinálták, teljesen átalakuljanak?” – kérdezi Sawdát Nawal. „De ennek az örült játéknak éppen az a butaság és éppen az a fájdalom a táptalaja, ami most téged is elvákít” – teszi hozzá. „Hát nem látod, hogy vannak emberek, akiket már lehetetlen meggyőzni? Emberek, akikkel már lehetetlen bármit is elfogadtatni?”

De ha elfogynak az érvek, csak valami nagy és erőteljes tettek képesek hatni az emberekre – ezért vállalkozik arra a döntőnek szánt lépésre, hogy megöli a milicisták vezetőjét. Tette előtt világossá teszi: nem a bosszú vezeti, hanem a vágy, hogy „újra szeretni akarunk, szenvedélyesen”. Mert már csak egy végletekig kiüresített világot érzékel maga körül: „Teljesen kifosztottak minket. Nincsenek többé értékek, amelyekhez tarthatnánk magunkat, úgyhogy kénytelenek vagyunk más, apró értékeket találni magunknak.”

### **„MEGTÖRNI A FOLYÓBA LÖKÖTT GYERMEKEK” KIÁLTÁSÁT**

De az igazi mélybe merülés csak ezután következik. A milicisták vezérének megölése után Nawal elfogták, börtönbe vetették, ahol Abou Tarek, a hóhér kínozza őt, sőt rendszeresen megerősökölta, teherbe is ejtette. Az éneklő asszony, ahogy mindenki hívta, és ahogy később is emlékeztek rá, a cella kövén guggolva, egyedül szülte meg erőszakban fogant gyermekét. Aztán betette egy vödörbe, és letakarta egy kendővel. Majd jött a gondnok, mert az ő dol-

ga volt, hogy a csecsemőket kivigye a folyóhoz, és beledobja őket a vízbe. De mert tél volt, és be volt fagyva a folyó, és mert megérintette a gyermek sírása, fogta a vödröt, benne a csecsemővel, és egy arra járó földművesnek adta.

Mintha csak a görög mitológiába érkezett volna vissza az anyja történetét (és ebből következően saját származását) kutató Jeanne: a pusztulásra ítélt gyermek a sors (vagy az emberek?) különös szeszélye és egy pásztor könyörületessége folytán mégis életben marad. Az igazi meglepetés akkor éri Jeanne-t, amikor találkozik a földművessel, Malakkal (Martin Márta), akiknek a gondnok a csecsemőt adta. Tőle tudja meg, hogy nem egy, hanem két gyerek volt abban a vödörben: egy ikerpár. Akárcsak Oidipusz, Jeanne is magát (és ikertestvérét) találta meg a hosszú nyomozás végén: a börtönben született csecsemőkben Jeanne-nak önmagára és az ikertestvérére kell ismernie. Hiába próbál tiltakozni, el kell fogadnia származása igazi történetét, amelyet Nawal mindvégig elhallgatott előlük.

Annak idején Malak ezekkel a szavakkal adta vissza a börtönből szabadult Nawalnak az ikreket: „Ahhoz, hogy ma itt tartsam őket a karomban, csoda kellett, ahogy ahhoz is csoda kellett, hogy te életben maradj. Három csoda néz egymás szemébe. Ilyet nem minden nap lát az ember.” Jeanne-nak viszont azt mondja: „Anyád halála után visszajössz hozzám, és a szemedből csorgó könnyekből látom, hogy nem tévedtem. Az éneklő asszony méhének gyümölcsei erőszakból fogantak és kínból születtek, ők képesek lesznek megtörni a folyóba lökött gyermekek elveszett kiáltásainak ritmusát.”

Eleinte Nawal számára egyszerűnek tűnt az igazsággal való szembesítés. Úgy gondolta, hogy egyszer majd, amikor már mindent tudnak róla, számonkérően az apjuk elé állnak az ikrek. „És ha képes lesz bennük felfedezni az éltető szépséget, akkor még van remény – mondja a háborús bűnösként megvádolt férfinak –, de ha még akkor is könnyel és kíváncsisággal fordul felénk, annak tudatában is, hogy mindketten miféle kínban születtek, akkor végleg nyilvánvalóvá válik a világ számára, hogy ez a kor halott.”

Mert Nawal a történetek ellenére ragaszkodni próbál a legalapvetőbb emberi értékekhez, amelyek egy élhető világ teremtését tennék lehetővé. Ezért beszél hóhéranak a vele való szembesítéskor a felelősségéről, amelyből ő maga is részt kér, mert a méltóságra is csak ebben az önkéntes közösségben van esély. „Mindketten ugyanarról a földről származunk, ugyanazt a nyelvet beszéljük, ugyanazt a történelmet éltük végig, és minden föld, minden nyelv, minden történelmi forogtag felelős a népéért, és minden nép felelős a saját árulóiért és hőseiért. Felelős a hóhéraiért és áldozataiért, felelős a győzelmeiért és veszteségeiért. Ennek értelmében én magam is felelős vagyok magáért, maga pedig felelős értem. Nem szerettük a háborút, sem az erőszakot, mégis háborúztunk és erőszakosan cselekedtünk. Mostanra nem maradt számunkra más, minthogy megpróbáljuk megőrizni a méltóságunkat. Mindenben elbukunk, de ezt az egyet még megmenthetjük: a méltóságot.”

Azzal, hogy Nawal így beszél a kízójához a tárgyaláson, valójában a nagyanyjának tett fogadalmát teljesíti, hogy valahogyan mindenképp megpróbál kiszakadni a haragvász láncolatából.



László Zsolt, Pál András

## CSAK EGY GRIMASZ?

Az utolsó szó jogán beszélő Abou Tarek tulajdonképpen igazat ad az asszonynak abban, amit a méltóságról mondott. De saját méltóságát nehezebben tudja meghatározni. Leginkább ahhoz a tárgyhoz kapcsolja, amit születése óta magával hordoz, és ami visszavezethetné őt a gyökereihez, születésének titkához. Majd felmutatja azt a tárgyat, ami „úgy hírlik, már eleve ott volt abban a vödörben, amibe rögtön a születésem után beletettek”: egy piros bohócorrot. „Az én méltóságom csak egy grimasz, amit attól kaptam, aki világra hozott. És ez a grimasz soha nem hagyott magamra.”

Ez a jel, amit Abou Tarek – aki nem tud a származásáról semmit – csak egy megvető, torz grimasznak értelmez, Nawal számára hajdan az örömet, a nevetést jelentette. Wahab adta neki emlékül ezt a tárgyat, amikor el kell válniuk, hogy mindig vele legyen, még akkor is, amikor már elszakították tőle. Ezért dugta gyorsan újszülött gyermeke mellé az ígérettel együtt, hogy bármi történjék is, mindig szeretni fogja...

Simon azután indult útnak, hogy anyja kívánságának értelmében megkeresse a bátyjukat, amikor kiderült számára, hogy hol is születtek. A fiút a közjegyző kíséri az útján, együtt járnak az árvaházakat (akárcsak hajdan Narwal), hogy a csecsemőkorában elragadtott fiú nyomára bukkanjanak. Ki is nyomozzák, hogy a csecsemőt örökbe adták egy családnak, ahol a Nihad nevet kapta. Később felferesik Chamseddinne-t (Schneider Zoltán), aki a „déli vidéket megszálló hadsereggel szembeni ellenállás szellemi vezére volt”. A hiányos mozaikdarabokból ő rakja össze és mondja el a teljes törté-

netet Simonnak. Nihad nála jelentkezett harcosnak, hogy értelmet találjon az életének. De később kijelentette, hogy „nincs semmiféle ügy, semmiféle értelem”, és otthagya harcostársait elindult megkeresni az anyját. Miután éveken át hiába kereste, egyszer csak „mindenféle ügy, mindenféle értelem nélkül” gyilkolni kezdett: orvlövész lett, akinek ráadásul az is a szenvedélyévé vált, hogy haláluk pillanatában lefényképezi az áldozatait. Egy napon azonban elfogták a milicisták, de nem végezték ki, hanem átképezték, a saját szolgálatukba állították: így lett a Kfar Ryati börtön hóhéra.

„A bátyád maga volt az apád” – mondja ki a legvégső titkot Chamseddinne Simonnak. „Megváltoztatta a nevét. Nihadot elfelejtette, és Abou Tarek lett. Kereste az anyját, meg is találta, de nem ismerte fel. Az anyja pedig kereste a fiát, meg is találta, de nem ismerte fel. Abou Tarek... megkínozta az anyádat, az anyád pedig saját fiától állta ki azokat a kínokat, igen, a fiú megerőszakolta az anyját. A fiú saját öccsének és húgának apja.”

Betelt hát a sors, de az Oidipuszéhoz hasonló történetet nem az ikrek, hanem a bátyjuk teljesítette be. Pontosabban ők, a gyermekek együtt töltik be a végzetet. Mindegyiküknek ugyanaz a kérdése, akár csak Oidipusznak: kik is ők valójában, mi származásuk igaz titka. „Vannak igazságok, amiket csak úgy lehet felfedni, hogy maga jár utána az ember” – írja legvégül az ikreknek az anyjuk. Ezzel nemcsak azt magyarázza meg, hogy miért hagyta rájuk a különös feladatokat a végrendeletében, hanem azt is, hogy miért nem beszélt velük éveken át. Az anya ugyanis akkor hallgatott el végleg, amikor a bírósági tárgyaláson – a sors fura grimaszaként – előkeült a piros bohóccor, amikor rádöbben, hogy elveszett gyermeke és kegyetlen kínozója egyazon személy. És ugyanúgy elhallgat Simon is, amikor ezt ő is felfogja. Sőt ugyanezt a némaságot jósolja levelében Nawal kízójának és elvesztett gyermekének. („Az igazsággal szemben mindannyiunknak csak a csönd marad.”)

### CAFRANGJA A VÉGZETNEK

Amikor az izgalmasan, érdekesen felépített titokfejtés eredményeként a *Futótűz* történetében ide jutunk, felmerülhet a kérdés, hogy vajon nem túlságosan kifundált-e ez a fordulat, ami minden szálat együvé csomóz. Persze attól még, hogy kicsi a valószínűsége, lehet valódi az igazságtartalma. Úgy tűnik, hogy Wajdi Mouawad a keserű történelmi, emberi tapasztalatokból felépített kétségeket a mítoszok közegében értelmezi.

Oidipusz történetében pontosan tudni lehet, hogy miért szakadt rá a végzet. A hübrisze az önhihtsége, hogy mindenfajta isteni jóslat ellenére irányítója lehet a sorsának, kicselezheti a rá váró végzetet. De az istenek mégis bevégezik azt, amit kimértek rá, és minden cselekedete, amellyel elkerülni igyekszik ezt, csak közelebb sodorja végzete beteljesüléséhez.

Oidipusz története az istenek és az ember játszmája. A *Futótűz*ben viszont láthatatlanok az istenek, csak emberek vannak, akik a legkülönbözőbb módokon feszülnek egymásnak a háborúban, folytatva és örökül hagyva az erőszak végtelen láncolatát, amely-

nek sem a kezdetét, sem a végét nem lehet belátni. Azt sem tudni, hogy honnan indult el a haragvás, ki kezdte, és ki folytatja, így vége se lehet soha. Ebben a történetben nem az istennel van dolguk az embereknek, hanem egymással. De a haragvás végtelen láncolatában annyira összeszövődött, egymásba fonódott minden, hogy igazságról már egyáltalán nem lehet beszélni, csak sokféle fájdalomról, rengeteg kínról, ebből születő haragról meg gyűlöletről – és mindennek eredőjeként: pusztulásról és halálról.

Nawal története kísérlet a világ logikája elleni lázadásra, amelynek végeredménye, hogy talán mindenkinél mélyebben meg kell szenvednie ennek a világnak a valódi természetét. Bár attól kezdve, hogy elindult a falujából, ki akart szakadni a haragvás láncolatából. Ezért csitígtatta Sawdát is, hogy másfajta logikát próbáljanak találni az események menetében, másfajta értékek szerint viselkedjenek. Végül azonban ő maga is kénytelen belépni az erőszak mechanizmusába, amikor megöli a milicisták vezérét. Talán ez az a hübrisz, amikor átlépte a saját határait. Ennek következtében találkozik a szerencsétlen fiúval, aki egyetlen kétségbee-



Kováts Adél *Fotó*: Dömölky Dániel



László Zsolt, Pál András, Martinovics Dorina, Gazsó György, Schneider Zoltán

sett, kegyetlen grimasszá formálta az egész életét, és lesz a hóhéra a saját gyermeke. Emiatt nem tudja betartani Nawal az ígését, amit utána kiáltott, amikor elragadták tőle: „Történjék bármi, én mindig szeretni foglak!” A hóhérral szemben érzett gyűlölet öntudatlanul is a gyermeknek tett ígélet megszegését jelenti, és ezért nem jár neki a sírfelirat.

Nem a véletlen, hanem a végzet műve tehát, hogy az elvesztett gyermek és a megkínzó férfi egy és ugyanazon személy. Nem az istenek büntetése mutatkozik meg ebben, hanem a haragvás, az erőszak, a pusztítás végtelen láncolata, amelyben összekavarodtak és eltorzulnak az emberi szándékok és értékek. Így lehet a legszeretettebb lény a világ leggyűlöltebb emberével azonos. De a láncolat folytatódik: ebből a „frigyből” születik két gyermek, akiket próbál megszeretni az asszony, de valahogy mégis képtelennek bizonyul rá. És már ő maga sem tudja, hogy valójában ki a hóhér és ki az áldozat. És ezek között az összezavarodott szerepek között már képtelenség beszélni bármiféle igazságról, igazán mélyen már csak hallgatni lehet.

Végül az asszony két levelet ír ugyanannak a személynek: az egyiket a hóhérnak, a másikat az elvesztett gyermekének. Az utóbbiban azt írja az ikrekről, hogy „mindketten a testvéreid [is]. És mivel te szerelemben fogantál, ők is testvéreid ebben a szerelemben.” A gyűlölet és bosszú láncolatával szembe a szeretet láncolatát helyezi az asszony. Ebben a láncolatba próbál kapaszkodni. „Egymáshoz kell illeszteni minden egyes darabot / Lassin / Be kell gyógyítani minden egyes emléket, / Lassin / El kell csitítani minden egyes képet” – írja. És ebben lel valamiféle megnyugvást, mert az elnémulását csak egyetlen sóhaj töri meg halála előtt: „Most, hogy végre együtt vagyunk, már sokkal jobb.”

## „A KÖNYÖRTELEN VIGASZTALÓDÁS TERE”

„Még mielőtt egy árva sort is leírtam volna, sokat beszélgettünk [a színészekkel] a vigasztalódásról. A színpad a könyörtelen vigasztalódás tere. A vigasz könyörtelenségéé” – írja Wajdi Mouawad a darab előszavában. Ez a megfogalmazás akár a Radnóti Színház bemutatójának is a mottója lehetne. Mint ahogy az is érvényes az előadásra, amit az író a színészek játékáról mond: „A színészeket megnyitották a figurák, a figurákat pedig megnyitották a színészek, hogy semmiféle pszichológiai határ ne választhassa el őket egymástól. Az egyetlen választóvonal, amely mégis lehetővé tette, hogy a színészek és a figurák ne olvadjanak teljesen össze, a fikció, az »úgy teszünk, mintha«, a képzelet játéka volt.”

Ezzel a gondolattal van összhangban, hogy az Alföldi Róbert rendezte előadás hangsúlyozott stilizált térben játszódik, eszközeiben sem próbálja imitálni a valóságot – de a történet összerakásában az események tagolásával, a hangsúlyok kijelölésével sokat segít. Egy színházi térben irodalmilag megformált szöveget hallunk, amelynek emberi tartalmait elsősorban az érzékeny színeszi játék teszi átélhetővé.

Ha a „könyörtelen vigasztalódás” szándékára gondolunk, akkor azt mondhatjuk, hogy a Radnóti társulata pontosan közvetítette Wajdi Mouawad gondolatait. Bár az is nyilvánvaló, hogy teljesen más módszerekkel készült a darab, mint az előadás. Az író a darab előszavában arról számol be, hogy a színészek szinte alkotótársaként vettek részt a *Futótűz* születésében, „a végleges szöveg ... a tízhónapos próbafolyamat alatt alakult ki”, és sok ötlettel járultak hozzá a színészek a darab motívumaihoz.



Kováts Adél, Lovas Rozi *Fotók:* Dömölky Dániel

(Pl. a bohócornak is így került a történetbe, de a bokszolás, az éneklés motívumai is a színészekről származtak.) A Radnóti társulata már mint kész szöveggel, sőt már nemzetközi karriert is befutott darabként találkozott a *Futótűz*vel, és ahhoz adták alkotóerejüket, színészi energiáikat.

Az ősbemutatóhoz – és a temesvári előadáshoz – képest a legnagyobb változást az jelenti, hogy a Radnóti előadásában Nawal szerepe nem oszlik meg életkor szerint három színésznő között. Kováts Adél lenyűgöző játéka kérdésessé is teszi, hogy érdemes-e „feldarabolni” a szerepet, hisz a nagyszerű színésznő olyan természetességgel mutatja meg egy teljes élet bonyolult ívét, rajzolja fel egy nagy utat végigjárt személyiség összetettségét, hogy elképzelhetetlennek tűnik, hogy hasonló élményünk lenne, ha több alakból kellene összeraknunk a figurát. Kováts Adél játéka kulcsa most is az egyszerűség, már-már szikárság, amely érzékelteti a szenvedést, de az értékeihez ragaszkodó teljes embert is. Közben egyre több réteg foszlik le a reményeiből, ez a legvégső mag egyre erősebbnek tűnik.

Hasonlóan nagy utat kell végigjárnia – az időben visszafelé haladva – a Martinovics Dorina játszotta Jeanne-nak. Ebben az alakításban a szereppel való oadadó azonosulás a meghatározó. Kováts Adél szikár jelenlétével szemben Martinovics Dorina játékát az érzelmek hullámszerűsége követése határozza meg. Sok nagy formátumú hős után László Zsolt nagyszerű karaktert játszik a közjegyző szerepében. Egy pojácát, egy önkéntelen bohócot látunk a közjegyző fecsegő figurájában, aki azonban nem veszítette el az élet elemi igazságával szembeni felelősség képességét. Remek volt Sodró Eliza (szintén komikus eszközökkel formált) karaktere is.

Emlékezetes volt több szerepében Gázsó György. Megrázó volt Csomós Mari nagymamája. Lovas Rozi, Pál András, Schneider Zoltán, Rusznák András is a tehetségét adta ahhoz, hogy nagyszerű előadás szülessen a *Futótűz*ből a Radnóti Színházban.

## Wajdi Mouawad: *Futótűz*

RADNÓTI SZÍNHÁZ

*Fordította:* Molnár Zsófia

*Díszlet:* Menczel Róbert

*Jelmez:* Nagy Fruzsina

*Világítás:* Baumgartner Sándor

*Nyelvi konzultáns:* Óze Dávid

*Dramaturg:* Kelemen Kristóf

*A rendező munkatársa:* Őri Rózsa

*Rendező:* Alföldi Róbert

*Szereplők:* Kováts Adél, László Zsolt,  
Martinovics Dorina, Olasz Renátó eh.,  
Csomós Mari, Sodró Eliza, Lovas Rozi,  
Pál András, Schneider Zoltán,  
Rusznák András, Csarnóczy Zsuzsanna,  
Martin Márta, Gázsó György

## A szabadság esélyei

A „Kravcsenko-ügy” miatt tért vissza a színpadra **BALÁZS ZOLTÁN**, aki több éve már nem játszott, csak rendezett. **VIKTOR KRAVCSENKO ÉN A SZABADSÁGOT VÁLASZTOTTAM** című könyvéből készített előadását nem monodrámának, hanem „egyszemélyes kiáltvány”-nak nevezi, mert elsősorban nem a színészi játék lehetőségét látja az anyagban, hanem olyan történelmi tények közvetítését, amelyeknek felhívó jellegük lehet a jelen számára is. **MÁTYÁS EDINA** írása.

Viktor Kravcsenko (1905–1966) nevét Balázs Zoltán először akkor hallotta, amikor néhány évvel ezelőtt Ariane Mnouchkine egy interjúban élete öt legfontosabb könyve közé sorolta az *Én a szabadságot választottam* című kötetet. Ez lényegében egy memoár, amelyet Kravcsenko azután írt, hogy 1944-ben politikai menedéket kért az Egyesült Államokban. A kötet azzal a céllal dolgozza fel a szerző addigi életét, hogy a nyugati világ számára is nyilvánvalóvá tegye a Sztálin irányította Szovjetunió valódi természetét. Az 1946-ban megjelent könyv óriási bestseller lett, csak az Egyesült Államokban négy millió példányban kelt el, de Franciaországban is hatalmas volt iránta az érdeklődés.

Kelet-Európába azonban nem nagyon jutott el a híre, még a rendszerváltás után sem. Csak 2008-ban jelent meg a lengyel kiadása. Ez viszont óriási sajtóvisszhangot keltett, és jelentős vitákat generált. Emellett még bolgárul adták ki a kötetet, de oroszul máig csak részletek jelentek meg belőle. Balázs Zoltán annyira magáévá tette Kravcsenko ügyét, hogy a Maladype stábjá több éves konok munkával felkutatta a jogtulajdonost (Kravcsenko Amerikában született fiát), és megszerezte tőle a mű kiadásának jogait. Majd Konok Péter történéssel lefordították a könyvet, és a Maladype saját kiadásban meg is jelentette a kötetet. Ehhez kapcsolódóan készítette el Balázs Zoltán egyszemélyes színpadi kiáltványát. (A programhoz készült egy drámapedagógiai sorozat is, amelyben diákok ismerhették meg Kravcsenko dilemmáit, és foglalhattak állást bennük.)

Balázs Zoltán a több mint 800 oldalas könyvből mintegy 65 oldalnyi szöveget mond el – két részben, közel két órában. Mivel a könyvnek alig tizede hangzik el, ezért különösen fontos szerepet kap az anyag válogatása, szerkesztése. Ez sok mindent elárul arról, hogy mi foglalkoztatja a színész-rendezőt a Kravcsenko-ügyben.

Balázs Zoltán a szelekcióról annyit mond, hogy tulajdonképpen nagyobb anyag áll rendelkezésére, mint amit esténként elmond, mert mindig a pillanatnyi helyzettől, a nézői érdeklődéstől

(és nyilván az előadó koncentrációjától is) függ, hogy mi hangzik el, esetleg mit részletez, vagy mit ugrik át, így kimaradhatnak olyan részletek, amelyek máskor elhangoznak.

Ez a nyitottság, rugalmasság az előadásmódot is jellemzi. Eredetileg felolvasószínházként hirdették az estet, és a korábbi beszámolóiban, kritikákban még a kikészített kéziratoldalakról is olvastunk, de mára ezek eltűntek, Balázs Zoltán fejből mondja a szöveget – meghagyva magának a jogot, hogy esetleg elakadjon, gondolkodjon pár pillanatra, vagy visszaugorjon egy korábbi eseményre, amit véletlenül hagyott ki, de úgy érzi, hogy a történet összefüggései szempontjából mégis fontos. De Balázs Zoltán kerül minden színpadiasságot, bármiféle teátrális hatást. Egy ember ül egy magasított széken, és jól láthatóan hozzánk, nézőkhöz beszél. Mivel ebben az előadásban nincsenek partnerei, minket tekint annak. Időnként ki is szól hozzánk: „tudnak követni? Picit lassítsak?” – kérdezi, mert talán valóban túlságosan is lendületes a beszédtempója. De azt mondja, hogy ezzel csak Kravcsenko szenvedélyének akar megfelelni. Máskor vizespalackot nyújt az előadó egy köhögő nézőnek, később ő áll le, mert innia kell, hogy tovább tudjon beszélni. Aztán reagál egy leeső csomagra, egy tüsszentő nézőnek pedig automatikusan mondja, hogy egészségére.

Ez a közvetlenség egyáltalán nem tűnik póznak, inkább egy előadói döntés természetes következményének. Balázs Zoltán ezúttal hangsúlyozottan Balázs Zoltánként beszél, nem változik át Kravcsenkóvá, nem alakít figurát, nem akar többet mondani róla, mint amit Kravcsenko szövege tartalmaz. Mert elsősorban ezt – főleg a könyv mondandóját – akarja közvetíteni. Ezzel azonosul, és nem egy homályos történelmi alakkal, akiről azért többet kellene tudnunk, hogy megítéljük. Kravcsenko memoárjának – már születésének körülményeiből adódóan is – eleve van némi példázatos jellege, Balázs Zoltán ezzel is azonosul, maga is afféle példabeszédként mondja el a szöveget.

Eközben egyáltalán nem történelemórát látunk, nem a múltba vesző események felidézése a fontos. Inkább olyan kérdések személyes felvetésére kerül a hangsúly, amelyek Kravcsenkót éppúgy foglalkoztathatták, mint Balázs Zoltánt vagy előadásának hallgatóit. Ez a szövegválogatásból is egyértelműen kiderül (itt kell visszatalni a szerkesztés kérdésére). Balázs Zoltán olyan szövegkönyvet állított össze, amelynek középpontjában az emberi szabadság problémái, az egyéni ember életlehetőségei állnak. Ezt morális kérdésként éppúgy felveti, mint társadalmi problémaként. Ez az a vezérfonal, ami azt garantálja, hogy ne vesszünk bele a nagyívű történetbe, amikor erős kihagyásokkal – itt-ott csak jelzésszerű utalásokkal – végigmész egy (majdnem) teljes életet.

Kravcsenko mintegy örökségül kapja a szabadság iránti vágyat az apjától, aki a cári rendszer börtönét is megjárta (ahol majdnem halálra korbácsolták). „Szabadság nélkül nem élet az élet” – mondja a fiának még kisgyermekkorában. „Bármilyen is történjen velem, neked dolgoznod, tanulnod, minden lehetséges eszközzel harcolnod kell a szabadságért. Vagy disznók vagyunk, vagy embe-

rek.” És amikor a másik fia egy családi vitában számon kéri az apán, hogy miért így él, miért nem gondol a családjára, akkor mély meggyőződéssel mondja: „Egyetlen nemzedék áldozata által a jövő nemzedékei boldogabban, civilizáltabban élhetnek majd. Oroszországban a sötétség uralkodik, az embereket kizsákmányolják, de olyan ország lehet belőle, ahol nem lesz többé szolga. Azt akarom, hogy mindenki emberhez méltó életet élhessen.”

Nyilván ez az apai örökség is hozzájárul ahhoz, hogy Kravcsenko még ifjú korában „a kommunista kisebbség”-hez csatlakozzon, mert azt gondolja, „ha ők mutatják az utat, akkor jó irányba” fog haladni. Az is érdekes kérdés lenne, hogy ez a kisebbség hogyan épített fel egy totális rendszert, de erről az előadás nem beszél. Csak a büszke küldetésstudatot érzékeljük, mert Kravcsenko is úgy tartja, hogy „azon elit tagja” lett, „amelyet maga a történelem választott ki, hogy hazámat és az egész világot a sötétségből a szocializmus fénye felé vezesse”. Maga is tudja, hogy ez meglehetősen hivalkodóan hangzik, de akkoriban így beszéltek, így éreztek a kommunisták.



Balázs Zoltán *Foto: Kiss Mónika*

A kommunista meggyőződés eleinte annyit jelentett Kravcsenko számára, hogy többet és keményebben dolgozott, mint mások – előbb vājárként egy bányában, majd egy baleset után művezetőként egy gépgyárban. Aztán behívták vörös katonának, ahol arra az alapkérdésre egyszerűsödött az élete, hogy vagy öl, vagy őt ölik meg.

A 20-as évek végén, huszonhárom éves korában egy olyan ifjú szemével nézte a világot, akit a Komszomol és a Vörös Hadsereg formált felnőtté. „Az életem nélkülözésből és igyekezetből állt” – mondja. „Idegesített a liberálisok nyafogása, akik nyugős elégedetlenséggel figyelték a dolgokat, és kívülről kritizálták. Az ideák és a hit hozzám hasonló elkötelezettjei szemében az akkori szenvedések csupán az országra és a népére váró dicsőséges jövő záloga volt.” És mindezt az is erősítette, hogy az újságok az új korszak új jelszavaitól duzzadtak.

A valósággal ekkoriban Kravcsenkót csak az apja próbálta szembesíteni, akit a szovjet valóság egyáltalán nem emlékeztette a fiatalkori forradalmi álmaira. Az egyenlőség jelszava mögött növekvő társadalmi különbségekre figyelmeztette fiát. Meg arra, hogy „a hatalom veszélyes dolog.” Ezért kéri, hogy maradjon közel az emberekhez, ne az elért pozícióval mérje magát, inkább azzal, hogy a környezetében (esetleg az irányítása alatt) dolgozó emberek miképp élnek; jobban megy-e nekik, boldogabbak-e, szabadabbnak érzik-e magukat. Csak ez mutathatja meg, hogy mennyi igaz az újságok jelszavaiból és a kommunisták elméleteiből.

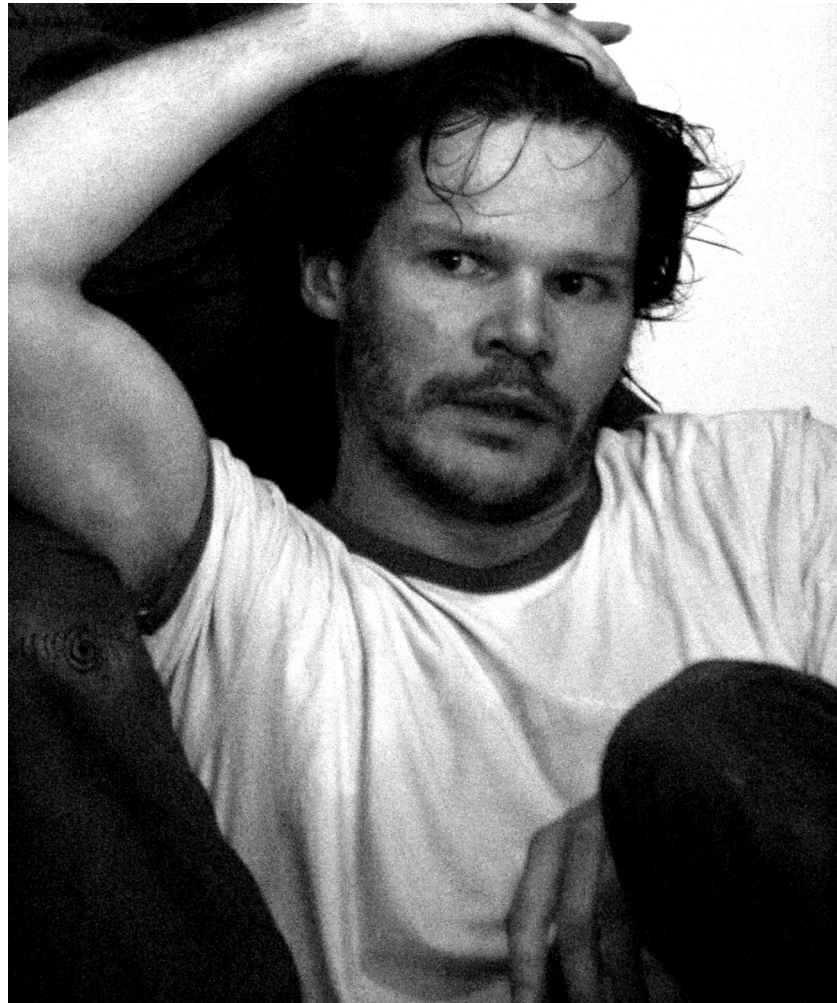
Kravcsenko az ország lakossága nagy részéhez hasonlóan elhitte az első kirakatpereket, hogy a régi világ értelmiségi elitjében vannak olyan emberek, akik a kommunista állam ellen szövetkeztek, s ráadásul ezt szenttelenül be is ismerik a nyilvánosság előtt. Nem látta, hogy ezek a kirakatperek azt a célt szolgálták, hogy megsemmisítsék a régi elitet, és a helyére egy olyan generációt állítsanak, amely nem kötődik semmilyen formában a múlthoz, nincsenek emlékei egy másfajta rendszerről, s így feltétlen lojalitás várható tőlük. Ennek a tervnek a részeként kommunista fiatalok tömegeit küldték az egyetemekre. Kravcsenko is így került a harkovi műszaki főiskolára.

Miközben „a sajtó a dicsőséges eredményekről szóló meséket harangozta”, Kravcsenkónak eszébe sem jutott rákérdezni arra, hogy ebből „mi volt a valóság, mi volt az illúzió”. Ezzel csak időnként szembesült – váratlanul. Például az egyik szerelme, egy pártfunkcionárius felesége beszél neki erről. „Maszkot hordunk, és egy nagy átverés részei vagyunk” – mondja neki. „Milyen szerencsések a hozzád hasonló őszinte fiatal kommunisták” – teszi hozzá. „Még van hitetek, és mit sem tudtok azokról a mocskos intrikákról és hatalmas halálos párbajokról, amelyek a vezetés csúcsein folynak. Olyan közel kerülök hozzá, hogy néha úgy érzem, megfulladok.” (A munka, a politika, a társadalom eseményei mellett a magánélet fordulatai valóban csak villanásszerűen kerülnek bele Balázs Zoltán előadásába.)

Amikor Kravcsenko visszatért a gyárba, nem tudott „elzárkózni a vidéken végbemenő tragédia híreitől. A munkások nyíltan

beszéltek az erőszakról, a kegyetlenkedésekről, az éhínségről”. De öntudatlanul is védelmezni próbálta magát a tények eróziójával szemben. Igazán az nyitotta fel „a szemét és az elméjét, hogy végre hunyorgás nélkül” láthasson, amikor kommunisták csoportjait mezőgazdasági területre küldték, hogy segítsenek az aratásban, gyorsítsák a betakarítást. „Úgy éreztük magunkat, mintha egy véres háború kellős közepébe vetettek volna bennünket.” A parasztok védelmezték a földjeiket, vagyonukat, sokan felégették inkább a termést, a birtokukat és a házaikat – egy egész élet munkáját –, csak hogy ne jussanak a kommunisták kezére. A parasztok tömeges deportálása után a maradók aztán „önként” beléptek a kolhozokba. „Aki közvetlenül megtapasztalták a kollektivizálás rémségeit, megjelölt emberek lettek, sebeket kaptunk. Az atrocitások aritmetikája értelmetlennek tűnt, nem tudtuk igazoltnak látni az agrárvidékeken folyó terrort” – mondja Kravcsenko nevében Balázs Zoltán.

Ezt az érzést egy későbbi élmény még inkább megerősíti, amikor Kravcsenko az ukrainai éhezés rettenetes látványával



Balázs Zoltán Foto: Kiss Mónika

szembesül. De közben különös felfedezéseket is tesz. Például hogy az éhínség közepette is zavartalanul folytatódik a vaj nemzetközi exportja. Vagy még döbbenetesebb az, hogy miközben férfiak, nők és gyerekek százai haltak éhen a falvakban, a téglasilóban sok ezer pud gabona állt még az előző évi aratásból. „Miért? Ezt csak Sztálin politbűrója tudta volna megmondani. És természetesen nem mondta. Legbelül, a tudatom mélyén ekkor kezdtem szakítani a párttal” – hangzik el az előadásban.

A másik repedést Kravcsenko hitében a letartóztatások, a perek, a deportálások, a kivégzések szaporodása okozza. „A pártsajtóban folyton a dekabrista hangulatról cikkeztek, amit gyökeresen ki kell gyomlálni. Előkészítették a talajt a pártban lezajló nagy tisztogatásnak, ami kiostálta a kételkedőket, a kényes gyomrúakat, akik már megcsömöröltek a rengeteg vértől és szenvedéstől” – mondja. Később arról beszél, hogy 1934-ben, a Kirov-gyilkosság után Sztálin pánikba esett, és óráról órára emelkedett a letartóztatottak száma. Végül mindenki veszélyben érezhette magát, aki valaha is kétségeket fogalmazott meg Sztálin politikájával szemben. „Leningrádban gyanúsítottak százait terelték össze, hogy rövid úton bármiféle per nélkül kivégezzék őket” – mondja.

Mindehhez az is hozzátartozott, hogy a teljes társadalmat behálózta a besúgók rendszere. Mindenkiről dossziét vezettek, és az egyéni aktákba gondosan feljegyeztek minden szót és tettet. Ezekben tárolták a titkos ügynökök vádjait, akik ott voltak minden munkahelyen, hivatalban, iskolában. Őket egészítették ki az önkéntes besúgók, akik vagy azért írtak feljelentéseket, mert a hivatalosság kegyeit keresték, vagy egyszerűen az irigység és a gyűlölet vezette őket. De nemcsak a különleges ügyosztályok besúgói voltak ott mindenütt, hanem a pártbizottságok is informátorok tömegeit foglalkoztatták. Így besúgók kémkedtek besúgók után. Ez a sokszoros átfedésekkel felépített piramis egészen a párt moszkvai központjáig ért, és csúcát a Sztálin vezetete politbűró alkotta. „A hétköznapi emberek talán nem voltak tudatában e rendszer léptékeivel – teszi hozzá Kravcsenko –, többnyire csak annyit tudtak, hogy még a falnak is füle van. És hogy a szókimondás a lehető legrövidebb út a pusztulás felé.” A besúgás összetett rendszere annyira valóságos volt, hogy „gyakorlatilag likvidálta az ódivatú magánéletet”.

Eközben arról kevesebb szó esik az előadásban, hogy Kravcsenko karrierje miképpen ívelt meredeken felfelé. Amikor egy jelentős gyár vezetője lett, felkereste őt az édesapja. És miután elkérte tőle a kimutatásokat, beszélni akart vele. „Olyan lettél, mint a strucc – mondta neki –, nem látod a valóságot.” Erre a fiú szabadkozni kezdett: „Nézd apa, ne gondold, hogy nem tudom, hogy mi történik, vagy hogy beadtam a derekam a rendszernek. De mit tehetnék? Vannak pozitív dolgok is, új bányák, új gyárak, vasútvonalak.” Ekkor az apa azokkal a szempontokkal szembesítette a fiút, amit már gyerekkorában is képviselt: „Ti, kommunisták, amikor új gyárakról beszéltek, akkor azt mondjátok, a cél az emberek jobb

élete. Valóban jobban élnek, mint a cári időkben?” Az összevetés azonban az apa szerint nem a jelen javára dönt. „Akkor az életünk sokkal gazdaságosabb volt, mint egy mai munkás élete.” Majd a konkrét számokba is részletesen belemerül. Ma „egy munkás fizetésének 20-25%-át visszatartják. A régi rendszerben egy munkás a fizetése 20-25%-ból kifizethette mindazt az egészségügyi ellátást és vakációt, amire szüksége volt. És nem kellett hálásnak lenni a kormánynak. Ami pedig az egészségügyi ellátás minőségét illeti, jobb, ha nem szorul rá az ember. Ha megbetegszel, te az állami rendelőbe jársz?” – kérdezi a fiát.

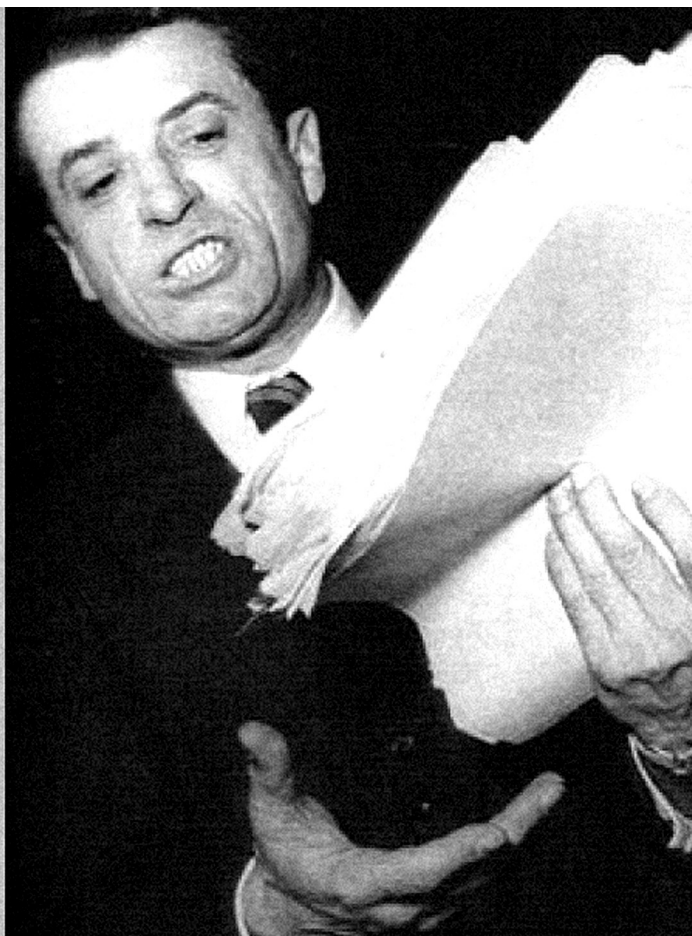
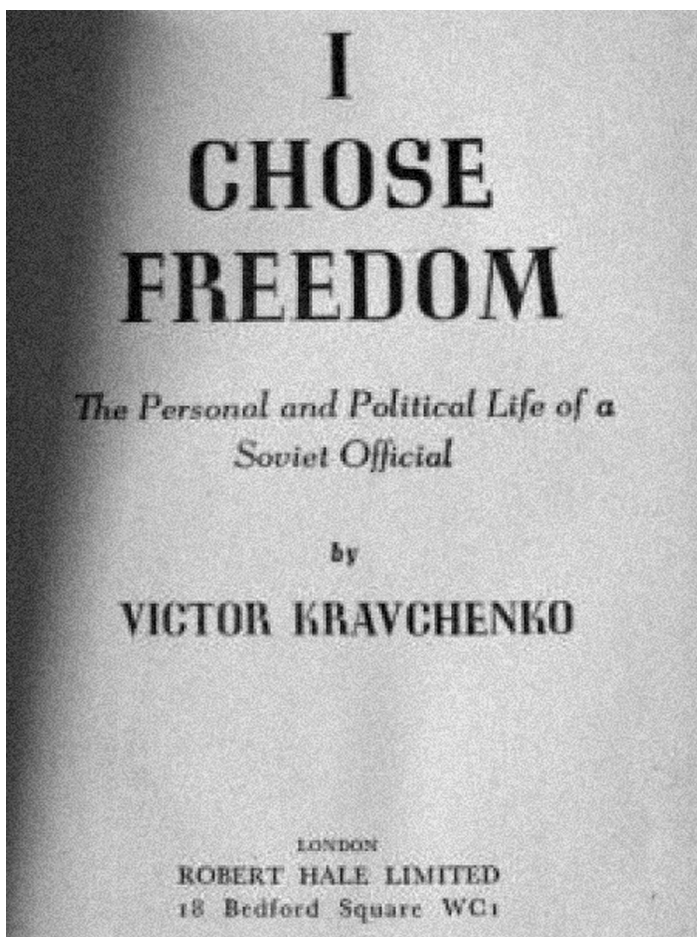
Ráadásul a számokból az is világos, hogy az egész szocialista ipari rendszer vesztéségesen működik. „Az életünket kockáztattuk, hogy eltöröljük a zsarnokságot és a kizsákmányolást. Ám ez nem jelenti azt, hogy örülnünk kéne, ha ugyanezek a rossz dolgok más néven térnek vissza” – mondja az apa. „A mai igazságtalanságokat a régi bajokkal igazolni ócska demagógia. Ma minden a nép tulajdona, nincsenek kapitalisták, nincsenek kizsákmányolók. De a munkás, aki annak ellenére éhes marad, hogy ő és a családja megfeszítve dolgozik, nem sokat törődik vele, hogy ki zsákmányolja ki, egy magánzó vagy az állam.” Sőt az apa szerint jelenleg rosszabb is a helyzet. Hisz ha régen egy kapitalistánál nem tetszettek a munkakörülmények, akkor a munkás másik állás után nézhetett. Vagy tiltakozó gyűléseket hívhatott össze, sztrájkolhatott, ellenzéki lapokat adhatott ki. „Próbáld csak meg ma ezek közül valamelyiket! Rögvest egy fogolytáborban találsz magad.”

A rendszernek ez az alapvető természete akkor válik Kravcsenko számára is személyesen átélhetővé, amikor 1936-ban elene is eljárás indult. Előbb pártfegyelmet kezdeményeztek ellene, majd az NKVD<sup>1</sup> is rászállt (de a letartóztatására valamilyen nem kerül sor, talán azért, mert volt egy jóakarója Sztálin környezetében). Groteszk vádak fogalmazódtak meg Kravcsenko ellen. „De azoknak a lázas napoknak a torz tükrében az abszurdításoknak megvolt a maguk sajátos logikájuk. Ha már Trockij is német kém volt, amikor a Vörös Hadsereget megszervezte, az óriások, akik Lenin oldalán csinálták végig a forradalmat, valójában idegen hatalmak zsoldjában álló veszett kutyák voltak, akkor miért ne lenne kézenfekvő, hogy ez a Kravcsenko ott lenn Nikopolban úgy akarta romba dönteni a szovjet rendszert, hogy dollármilliókat szórt el teljesen felesleges csögyártó gépekre.”

Az NKVD épületében közel egy hónapig zajlottak Kravcsenko éjszakai kihallgatásai, miközben nappal kiengedték dolgozni. Az is keserű tapasztalat számára, hogy hiába kért segítséget egykori ismerőseitől. Ezt a keserű tapasztalatot tulajdonképpen az apja egyik harcostársa fogalmazza meg: „A cár idejében, ha politikai bajba keveredtünk, nem tagadtak meg bennünket az elvtársak. Jöttek és felhajtást rendeztek” – mondja. „Most meg mindenütt csak süket csend, lapítás. Ez ijesztő!”

Mire Kravcsenko Moszkvából visszatért a munkahelyére, adigra leváltották, és elrendelték a kilakoltatását. Majd egy vallo-

<sup>1</sup> A Belügyi Népbiztosság, rövidítve NKVD, az államigazgatás belügyi ágának legfőbb szerve volt a Szovjetunióban 1934 és 1946 között.



Viktor Kravcsenko és a könyve

mást is alá akartak íratni velem, amely a halálos ítéletével lett volna egyenlő. De erre nem volt hajlandó, így alaposan elverték.

Ekkor tört össze benne minden: otthon leakasztja a falról Sztálin portréját, apró darabokra tépi, aztán ezeket a darabokat még kisebb fecnikre, majd mindet bedobja a WC-be, és meghúzza a láncot. „A gurgulázó vizet nézve éreztem, hogy már soha nem fogom ugyanazt érezni a párt, a vezető és az ügy iránt, mint régen. A köldökzsinór egyszer s mindenkorra elszakadt. Elfogadhatom a párt megbízásait, beszédek tarthatok, de mindez már csak színészkedés lesz és stratégia. Közben türelmesen várom az alkalmat, hogy megszökhessem.”

Végül Kravcsenkónak annyit mégis sikerül elérni, hogy valamiért életben hagyják. De más munkahely után kell néznie. Közben éhező, kifosztott tömegeket lát maga körül az országban, „akiktől a legalapvetőbb szabadságjogokat is elvették. Visszatekintve azt tartom a legszörnyűbbnek – mondja –, hogy az emberek szenvedését adottnak vették, olyan elkerülhetetlen dolognak, mint az uráli klíma.”

Aztán váratlanul a karrierje ismét felfelé kezdett ívelni. 1942 májusában formálisan a kormány tagja lett. Ebben a pozíciójában kapta az amerikai megbízását. „Nem az én hibám volt, hogy el kellett hagynom a hazámat, egy romlott, embertelen rendszert” – mondja. Sőt máshol a bátyját idézve – aki katonatisztként az elsők között indult a frontra, hogy az életét áldozza – a haza és a rendszer között is különbséget tesz. A bátyja szerint a kettőt nagy kár lenne összekeverni.

Balázs Zoltán előadása Kravcsenko kiáltványának kezdő mondataival fejeződik be: „Akik azt gondolják, hogy az oroszok felszabadítása a totalitárius iga alól az oroszok dolga lenne, azok súlyosan tévednek. A civilizáció biztonsága, a tartós béke esélye épp ezen a felszabadításon múlik. Országunkat belülről felszabadítani csak úgy lehetséges, ha a közvélemény megismeri és megérti az orosz valóságot. Szabad és demokratikus Oroszország nélkül sosem valósulhat meg tartós béke a Földön.”

Viktor Kravcsenko:  
**Én a szabadságot választottam**  
MALADYPE SZÍNHÁZ

Fordította: **Konok Péter**  
Összeállította és előadja: **Balázs Zoltán**

Bemutató: **2015. november 14.**  
Helyszín: **Maladype Bázis**

# Egy szappanbuborékhoz képest

**BALÁZS ZOLTÁN** 2002-ben szerzett színészdiplomát, majd 2003-ban rendezői diplomát a színművészeti egyetemen. Még egyetemistaként készítette első rendezését (Pessoa: *Az ősi szorongás* – Merlin Színház, 1999). Színészként az egyetem után a Bárka Színházhoz szerződött, ahol talán legfontosabb szerepe a Hamlet volt 2005-ben, Tim Caroll rendezésében. A Maladype Színházzal 2001-ben készítette első rendezését (Ionesco: *Jacques vagy a behódolás*). Az eredetileg cigány-magyar színházként indult együttes fokozatosan önálló arcu- lattal rendelkező független színházzá vált. 2004 és 2008 között a Maladype is a Bárkában működött, majd át- költöztek a Thália Színház stúdiójába. 2009-ben egy Mikszáth Kálmán téri nagypolgári lakásban alakították ki a saját bázisukat, de előadásukat nemcsak itt, hanem befogadó helyeken is játsszák. Eközben Balázs Zoltán rendszeresen rendez külföldön is, kurzusokat, workshopokat is tart.



Balázs Zoltán *Fotó:* archív

## LEHETNE KÖNNYEBB?

– *Színészi és rendezői diplomád is van, voltál hivatásos és füg- getlen társulat tagja, jelenleg is játszol és rendezel, vezetője vagy a Maladype Színháznak, közben tanítasz, kurzusokat ve- zetsz, illetve elméletileg is feldolgozod munkád tanulságait. Ezt a sokféle tevékenységet hogyan lehetne összefoglalni? Te minek tartod magad?*

– Azt mondanám, hogy tengelyszög vagyok, ami a szétfutó tengelyeket összetartja. Kombinációja a gondolkodó és a cselekvő alkotóembernek. Ritkán engedhetem meg magamnak, hogy a kü- lönböző funkciókat (színész, rendező, társulatvezető) és feladato- kat (szervező, stratégia) ne összefüggéseiben lássam.

– *Nem lenne könnyebb az életed, ha nem lenne ennyi feladatod?*

– Már nehezen tudom elképzelni, hogy milyen is lenne az...

– *Mi jelentene könnyebbséget, mit tudnál esetleg elhagyni, lerakni?*

– Mivel elég sok felkérésem van külföldi színházaktól, meg tudnám szervezni úgy az életemet, hogy csak Magyarországon kí- vül dolgozzak. Saját módszerrel rendelkező színházcsinálóként workshopokat és kurzusokat is tartanék, melyeknek eszmei és gyakorlati értéke a nemzetközi kulturális piacon igen magas; a kü- lönböző fesztiválok és színházak folyamatosan érdeklődnek iránta. Maximum egy-két alkotótársat vinnék magammal.

Ha ezt választanám, nem okozna többé fejfájást a napi megél- hetés, hogy miből fizetem ki a rezsit, az állandó tagok és vendégek tiszteletdíját, és hogy honnan teremtem elő a különféle maladypés események költségeit. Nem gyötrődnék folyton azon, hogy lesz-e minden tervünknek megfelelő pályázat, és ha igen, akkor a meg- ítélt összegből meg tudjuk-e valósítani az adott programot.

Ha ezektől a gondoktól mentesülnék, talán jobban tudnék összpontosítani a saját magam személyes fejlődésére is. Most meg kell osztanom az erőmet és a figyelmemet a magam által kijelölt célok és a másokkal közösen vállalt feladatok között. Azokra is gondolnom kell, akik velem, az én segítségemmel tudják a céljaikat megvalósítani.

## ESÉLY AZ ÉLETBEN MARADÁSRA

**– És miért nem a világot járó nemzetközi rendező szerepét választottad?**

– Mindennap felteszem magamnak ezt a kérdést. Még látok esélyt arra, hogy a végére járhatunk mindannak, amit a Maladype alapítóival tizenhét éve kitértünk magunknak. Valamiért a legnehezebb időszakokban is életben maradtunk... Valahogy mindig túlléptünk a kríziseken, és újraterveztük a munkát, fejlődni tudtunk, újabb csodák születtek...

Egyszóval még van a Maladypében annyi potenciál, amiért érdemes csinálni. Abban bízom, hogy egy ideig még össze lehet szinkronizálni az itthoni és a külföldi munkákat. A társulat életét megpróbáltam úgy megszervezni, hogy amíg én külföldön rendezek, más rendezők dolgozzanak a színészeinkkel. Ha egyszer véget kell érnie a Maladype történetének, akkor tudomásul fogom venni, és el fogom tudni engedni. Nem fogom megvárni, hogy más független társulatokhoz hasonlóan, végnapjainkban beinduljon a katasztrófaturizmus. Ha tényleg nincs tovább, akkor méltósággal fogunk távozni, amire megpróbálom időben fölkészíteni az érintetteket is.

**– Milyen esélyt látsz arra, hogy életben maradjatok?**

– A világ nem a hozzánk hasonló gondolkodású közösségeknek, független színházi formációknak kedvez. Sőt, a világ nem kedvez a színházaknak, a művészeteknek sem. Ugyanakkor létezik három olyan tényező, ami sok energiát adhat a mindennapi küzdelmekhez, a túléléshez. Az egyik a humorérzék. Ha az ember játékosan, iróniával és kreativitással tudja szemlélni a körülötte lévő világot és könnyen fel tud oldódni a hétköznapi történések absztrakcióiban.

A másik fontos tényező a jó társaság. Ha olyan alkotóemberekkel találkozhatunk és dolgozhatunk, akik inspirációt jelentenek számunkra. Akikkel azért jó együtt lenni, mert ők is fontosnak tartják a közösen megfogalmazható ügyeket a munkában, a magánéletben. Fontosnak tartom, hogy a munkájáért cserébe mindenki megkaphassa azt az összeget, amit megérdemel, mert e nélkül elég nehéz több éven át megtartani a lelkesedést. Sőt, a pénztelenség előbb-utóbb kikezdi a hitet, a bizalmat is.

A harmadik tényező, a központi gondolat, ami a különböző szándékokat összetartja és egy-egy alkotói időszakot meghatároz. A „belső hovatarozás” organikus szervezőként, koherenciát teremtő erőként motiválhat minket közös cselekvésre. Amíg ez a három tényező adott, addig van értelme a dolgainknak.

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ne lenne szükségünk biztos támogatásra kiszámítható működésünk megtervezéséhez. A gond az, hogy sokan elképzelni sem tudják, hogy a független színházi formációk élete tervezhető lehet...

## FELÉR EGY KAMIKAZE AKCIÓVAL

**– Ez a többes szám valóságos közösséget jelent? A Maladypén kívül érzel erősebb összetartozást más független társulatokkal is?**

– Nagyon kevesen vagyunk, akik önazonos, valóban független társulatként működnek. Kevés csapatnak van állandó színészgárdája, akikkel a repertoáron lévő előadások karbantartása és fejlesztése lehetséges. A különböző befogadó színházakhoz igazított próba- és játszási rend nem teszi lehetővé, hogy folyamatokban tudjanak gondolkodni; a színházi műhely vezető személy pedig kísérletező, kutató alkotóként tudjon dolgozni.

**– Végül is te miért a független létezését választottad?**

– Ösztönös választás volt, a személyiségemből fakad. Ha nem lett volna elementáris vonzódásom az alkotói szabadság ezen minőségéhez, akkor messzire elkerültem volna ezt az életformát, hiszen strukturálisan és anyagilag nincs benne semmiféle perspektíva. Biztosan állíthatom: független színházat alapítani és működtetni örültség. Felér egy kamikaze akcióval.

**– Mit jelent egy független társulatban dolgozni?**

– Nagyon komoly közönségépítő stratégiával kell rendelkezünk, hogy megtaláljuk és megtartsuk saját közönségbázisunkat. Pontos elképzeléseink kell, hogy legyenek arról, hogy hogyan tudjuk megszólítani, összefogni és beavatni a munkánk iránt igazán érdeklődőket. Ezt a nézőintegráló folyamatot tudatosan kell véghezvinni, amiben a társulat színészei is részt vesznek. Ez a plusz feladat természetes módon épül be mindennapi működésünkbe.

Amikor 2001-ben a Maladype berobbant a színházi életbe, nem értem rá brandet építeni, mert tettük a dolgunkat, mert mondandónk volt, mert veszélyesen jó energiák tomboltak bennünk, és mert a cigány és nem cigány színészek euforikus játékban találtak egymásra a színpadon. Elsodort minket a fantáziánk, a szabadságvágyunk, a renitens szerzőkkel (Ionesco, Ghelderode, Weöres Sándor, Genet, Hölderlin) való cinkoskodás bátorsága, akik csupa előzmények és recept nélküli darabokat ajánlottak számunkra. Az ő világaikban való kutakodás összpontosította energiáinkat.

Csak idővel vettem észre, hogy milyen kevesen bírják ezt a tempót. Akiknek eleinte vonzó és újszerű volt színházcsinálási technikánk, hamarosan elfáradtak, elkényelmesedtek és feladták. Egyre kevesebbet fektettetek belső folyamataink megértésébe, előadásaink elemzésébe, a nézők számára is érvényes dekódolás eszközeibe. Mivel túl bonyolultnak bizonyult az előadásainkkal való elmélyült foglalkozás, a legtöbben beraktak minket valamilyen skatulyába: rituális színház, költői színház, mozgásszínház stb. Feltűntek időnként előadásainkon, mint egy exkluzív és elit eseményen, de a beazonosíthatatlan élmények után ismét hosszú időre eltűntek.

Mindeközben külföldön megnőtt az érdeklődés a munkánk iránt. Így kerültek képbe a külföldi fesztiválok, a különböző színházi hagyományokat és kortárs törekvéseket képviselő színházi műhelyek, akikkel aztán – a kölcsönös érdeklődés jegyében – hosszú távú partneri viszonyt sikerült kialakítanunk. De ez tényleg nagyon keveseknek adatik meg.



*Remek hang a futkosásban (Szilágyi Ágota, Borbély László, Huszárik Kata, Petrovics Anna, Kéringér László) Foto: Andrea Tiziani*

## KOCKÁZATI FAKTOR

**– Ez azt jelenti, hogy külföldön nagyobb nyitottságot tapasztaltál az iránt a színházeszmény, színházesztétika iránt, amit képviselsz, mint itthon?**

– Igen, egyértelműen igen. Még olyan közegben is, ahol a dokumentarista színházi trendek és aktuálpolitikai jelenségek miatt szinte kötelességből is érzékenyebbek a magyarországi helyzetre. Legutóbb épp Svájcban, ahol a *Remek hang a futkosásban* című előadásunkkal vendégszerepeltünk nagy sikerrel. A genfi közönség számára hatalmas reveláció volt, hogy Sárly László „félíg-komoly” operájában – ami a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető a mindennapi történéseket plakátként maga előtt lobogtató műnek vagy a lezüllett társadalmi folyamatok és szociálisan érzékeny fragmentumok manifesztaiójának – minden pillanatban felfedezték a kétségekre épülő „emberi tényezőt”, amiről a színházcsinálók a „bizonyosságok” hirdetése közben lassan megfélekedtek. Lehet a színpadról mindenféle törzsi háborúk és belterjes politikai csatározások mentén „igét hirdetni”, de a színház lényege mégis csak az ember. Döbbenetes és megrázó volt, ahogy az elitista svájci közönség – ahogy 2011-ben Amszterdamban, a „delicatessé” produkciókhoz szokott holland közönség a Holland Fesztiválon, a *Leonce és Léna* című előadásunk kapcsán – újra fölfedezte önmagában a *Remek hang* által indukált primer és nagyon személyes érzéseket. Gigantikus megerősítése volt mindannak, amit a Maladype társulatával hosszú évek óta az „emberszínhész” fogalmában keresünk.

**– Meg lehet határozni, hogy mi a fő törekvéseitek?**

– A legfontosabb, hogy a színházat újra önálló identitással rendelkező személyként tekintsék a nézők és az alkotók, akik vala-

hogly „szétnőttek” az elmúlt évtizedek során. Sokszor úgy érzem, hogy a színházcsinálók kihasználják, kizsákmányolják a színház gazdag természetét, és saját alkotói és gazdasági érdekeik érvényesítésére használják. Elvont fogalomvá vagy kommerciális eszközzé degradálják, megfélekedve róla, hogy a színházcsinálók valaha alázatos és értő médiumai voltak a színházművészet bonyolultan összetett idegrendszerének. Törekvésünk, hogy a lényegit kutatva, érzékenyen, emberi módon közelítsünk a színházhoz. Szeretném, ha a jövőben is a tartalmi-formai változás és sokszínűség határozná meg színházi folyamatainkat, és ne az, hogy mi tetszett a nézőknek, vagy mit szerettek a kritikusok. Ellenkezőleg! Váltani kell, felfrissíteni meglévő tudásunkat, újatervezni, újragondolni korábbi eredményeinket; új témához nyúlni, új formát találni. Ez a legfőbb törekvésünk.

**– Tehát nem a biztonságos működés a legfontosabb.**

– Inkább a kockázati faktor. Ha végiggondolom a Maladype tizenhét évét, akkor azt mondhatom, hogy színházi törekvéseinknek mindig is a kockázat volt a fókuszában. Ennek köszönhető, hogy mindenféle korosztálytól és kulturális háttértől függetlenül sokan szeretnek és követnek bennünket sajátos utunkon. Természetesen sokat tettünk mindeztért a beavató és nyílt próbáinkkal, különféle értékembereket bemutató programjainkkal.

Ahhoz, hogy a színház igazán integratív terepe legyen a színházi alkotók és nézők találkozásának, bátor és innovatív gondolatokra van szükség, melyekkel a színházról való gondolkodás gyakorlati tényezőit sokfelől támaszthatjuk alá. Azt is fontosnak tartom, hogy intuitív felismeréseinket merjük szavakba önteni és megosztani másokkal.

## IZGALMASABBÁ TENNI A SZÍNHÁZI NYELVEZETET

### – Ezt miért tartod fontosnak?

– Mert ha nem nyitunk, összezsugorodik bennünk a lélek. Egyre nehezebben, végül sehogy sem tudjuk majd kifejezni gondolatainkat, alkotói szándékainkat. Nem találjuk a megfelelő kifejezéseket, nem pontosulnak elvárásaink önmagunk és partnereink felé, nem tudjuk majd tolmácsolni érzéseinket, és elkopnak érvényesnek hitt instrukcióink. Kiderül, hogy nincsenek közös fogalmaink, nem tudunk hivatkozni rájuk, elmaradnak a termékenyítő viták, így nem tudjuk alkotófolyamatainkban érdekeltté tenni a nézőt sem...

Ezzel összefüggésben azt is a színházcsinálók feladatának tartom, hogy a végére járjanak bizonyos blokkolt színházi folyamatoknak.

### – Mire gondolsz pontosan?

– A magyar színházművészet képviselői még mindig a Sztanyiszlavszkij-módszert hajszolják, és közben nem érnek rá más színészpédagógiai újításokkal is foglalkozni. Hiába jelenik meg időnként egy-egy kósza szándék, a világ különböző pontjain már érvényt szerzett egyéb módszerek, ezek a magyar színházi tradíciók őrzőinek továbbra is csak „egzotikus vadhajtások” maradnak. Így kerülnek el bennünket a bábművészet és a cirkuszművészet újításai, és színházi fogalmazványaink így válnak egyre sematikusabbá és kiszámíthatóbbá. Hogy izgalmassá tegyük a színházi nyelvezetet, új szótára, új fogalmakra és új tolmácsolási stratégiára van szükség.

### – A saját törekvéseidben fontos a bábművészet, a cirkuszművészet eredményeinek a hasznosítása?

– Ahol csak lehet, erre törekszem.

### – Tudnál példákat mondani?

– A Budapest Bábszínházban rendezett *Hattyúk tavában* legyezőket használtam animációs eszközként, ami komoly kihívás elé állította az előadásban játszókat. A különféle legyezők „átlenyegítése” nemcsak színészi érzékenységet, hanem technikai tudást is igényelt, de a színészek ilyen típusú manuális készséggel nem rendelkeztek, így a legyezők sokáig nem tudtak életre kelni, légiessé válni, engedelmesskedni a különböző trükköknek és elvárásainkhoz szeretné juttatni – előre kell terveznie, hogy workshop vagy műhelymunka formájában a színészek időben elsajátíthassák azon új technikákat, melyek színészi eszköztárukat gazdagítva rendelkezésre állnak majd egy olyan rendező számára, aki új színházi formák és eszközök integrálásán dolgozik a készülő előadás csapatával. Így nem a kijelölt próbaidőszak feladata, hogy technikailag fejlessze a színészt, hozzászoktassa új kifejezőeszközéhez, hanem a rendező és a játszó közösen lehetősége építeni a már meglévő tudásra.

### – Tehát gazdagabb színházi nyelvre (és színházi tudásra) lenne szükség.

– Mindenképp. Örülnék, ha sokkal nagyobb szakmai igény és nézői nyitottság lenne erre.



Dante: *Pokol (Ladányi Andrea)* *Fotó: Sulyok László*

## AZ ARANYBOGÁR MEGTALÁLÁSA

– Azt mondd, hogy a nézők többsége a megszokottat, a beváltat keresi. A *Maladype* viszont szembemegy ezzel az elvárással, mert szokatlan darabokat szokatlan előadásban játszik. Bár ebben is elég sokfélék vagytok. Játsszotok klasszikus darabokat, amelyek a magyar színházban állandóan repertoáron vannak. Ilyen például a *III. Richárd*, amely nálatok Zsótér rendezésében szokatlan szobaszínházi formában jelenik meg. Emellett bemutattok nálunk kevéssé ismert kortárs szerzőket, például *Matei Visniec*-et, tőle a *Da-da Cabaret*-t teljesen szürreális előadásban. Lefordítottatok egy nálunk jobbára teljességgel ismeretlen vastag könyvet, *Kravcsenko Én a szabadságot választottam* című művét, aminek egy részét monodrámaként elő is adod. Ezek eléggé másfajta színházat jelentenek, és másfajta nézői hozzáállást igényelnek, másféle élményt adnak. Van-e valami közös szándék ezekben az előadásokban? Vagy éppen ez a sokféleség a fontos számotokra?

– A „stílusnélküliség” sajátos stílusára törekszünk. Mentésíteni próbálom magunkat a kísértés alól, hogy a korábban már meghódított tartalmakból bármit is didaktikusan áttemeljünk készülő előadásainkba. Ez a fajta tudatosság kapcsolódik az Aranybogár-módszerhez is, ami az analitikus gondolkodásra épül, a színészek, a pedagógusok vagy akár a cégvezetők számára is jól hasznosítható módszer...

### – Mi az az Aranybogár-módszer?

– A módszer teljes leírása elolvasható a honlapunkon. Az *Aranybogár* egy Edgar Allan Poe novella címe, ami Legrand professzor önkéntes száműzetéséről és az általa megtalált Aranybogár külső- és belső jegyeinek megfejtéséről szól. A professzor analitikus gondolkodására épülő felismeréseinek köszönhetően fölfedezi az egyetlen útvonalat egy olyan kincshez, amit valaha kalózok rejtettek el a szigeten. Az Aranybogár tehát maga a tudás.

Vannak fontos és kevésbé fontos jelek. Aki képes őket megkülönböztetni egymástól, szét tudja választani a lényeges dolgokat a lényegtelenektől, a hasznosakat a haszontalanaktól. Az Aranybogár megtalálásának négy fázisa a megfigyelés, a következtetés, a kombinálás és végül a szerkesztés. Erre a négy lépcsőfokra épül az általam kifejlesztett színészpédagógiai módszer is.

Mivel az Aranybogár-módszer főleg az analízisen, az önmegfigyelésen alapuló szakmai felfedezéseket indukálja azokban, akik a környezet változásaival együtt érvényes belső folyamatokat keresik, és új utakat a jövő „terra incognitá”-ja felé, a tréningen résztvevőktől a megszokottól teljesen másfajta gondolkodást és hozzáállást igényel. Emberi és szakmai természetüknek kettős szinkronizálását, hogy az ismerős és a váratlan impulzusok egyszerre legyenek jelen a színészek alkotói stratégiáiban.

## DADA, KRAVCSENKO

### – Beszéljünk néhány konkrét előadásról! A *Dada Cabaret*-t miért akartad megcsinálni?

– Nem akartam. Eszembe se jutott volna, hogyha Matei Visniec nem küldi el a darabot két évvel korábban. Először félreraktam, de nem hagyott nyugodni két jelenet, és újra elolvastam. Rájöttem, hogy nagyon komoly lehetőség van az anyagban. Végző döntésemben sokat segített Matei Visniec instrukciója, melyet az általa „szövegtákolmányok” nevezett példány alá írt: a rendező saját dadaista elképzeléseit követve szerkesztheti újra a darabot! Lenin alakjáról azonnal beugrott Kútvolgyi Erzsébet, akivel régi vágyam volt együtt dolgozni. A *Bolondok iskoláját* látta tőlünk annak idején, aminek hatására pályaelhagyó szándékait – mindannyiunk öröme – megváltoztatta. Lenin alakját tanulmányozva úgy éreztem, hogy Kútvolgyi Erzsébet személyében olyan „ragadozó természetű” színésznőt igényel, mint amilyen Béres Ilona volt Kronoszként a *Theomachiában* vagy Ladányi Andrea Vergiliusként a *Pokolban*. Szóval vannak efféle nem salátalevélen élő színésznők. A *Dada Cabaret* rendesen megmozgatta dadaista képzeletemet, és lehetőséget láttam arra is, hogy Tristan Tzara személyén keresztül egyfajta „lomtanítást” is elvégezzek az évek alatt felgyülemlett „színházi relikviák” között.

Végiggondolhattam az 1914–16-os évektől napjainkig terjedő időszakot, a mindenféle izmusokat, a különféle korszakok művészi és emberi törekvéseit. A *Dada Cabaret*-ben, ahogy a chicagói Trap Door Theatre-ben rendezett másik Visniec darab „A kommunizmus története elmebetegnek” vagy a Viktor Kravcsenko bestselleréből készült egyszemélyes előadásban is, a szabadság metamorfózisa ér-



*Hamlet* (Bárka Színház, 2005 – Balázs Zoltán, Czintos József)

Foto: Dusa Gábor

dekelt. Az utópikus és disztópikus játékok gyilkos természete. Az egyén és a közösség felelőssége. A manipuláció mechanizmusai.

A dadaizmus segített megszabadulni rengeteg fölösleges dologtól, amit évek óta cipeltem. Ezért nulláztam le a korábbi repertoárt, és ezért kezdtem el Gombár Judit halála után magam tervezni az előadásaim játéktereit. Ugyanakkor remek alkalom volt, hogy együtt dolgozzunk Farkas Gábor Gabriellel és zenekarával, hogy a társulat színészei kipróbálhassák magukat egy teljesen új terepen is, amit a zenés színház kritériumainak megismerése, elsajátítása és magas szintű képviselete jelentett.

### – És Kravcsenko könyvét miért akartad elmondani?

– Mert kikívánkozott belőlem. A gyerekkorom, a neveltetésem, a nagyszüleim miatt. Ahonnan én jövök, törekény nemzeti, de erős családi alapérték volt a szabadság. A dilemma, amit Kravcsenko édesapja úgy fogalmaz meg, hogy: „Vagy disznók vagyunk, vagy emberek”, mélyen meghatározta a szabadsághoz való viszonyulásomat.

Viktor Kravcsenko könyvét azután kutattam fel, miután elolvastam egy interjút Ariane Mnouchkine-nal, aki élete legfontosabb öt könyve között említi ezt a művet. Mnouchkine hitelessége és a mű címe – *Én a szabadságot választottam* – afféle kettős DNS-spirálként csavarodott össze bennem, és nem hagyott nyugodni, amíg kitartó munkatársaimnak köszönhetően meg nem találtuk Andrew Kravcsenkit, a szerző egyetlen élő fiát. Sikerült elérnünk, hogy megkapjuk a jogokat, és Konok Péterrel lefordíttassuk a mű-

vet, majd az eredetileg 866 oldalas könyvből elkészíthessem saját adaptációm. Viktor története meg akart szólalni általam, én pedig boldogan tolmácsoltam. Mindegyik előadás – beleértve a határon túli és washingtoni vendégjátékokat is – egy különleges belső utazás, mert nem lehet másképp előadni, csak személyesen, egyes szám első személyben. Nemcsak azoknak szól, akik túléltek ezt a kort, hanem azoknak a fiataloknak is, akik a könyvben szereplő eseményekhez hozzá tudják rendelni a mindennapjainkat alakító társadalmi és emberi történéseket, eltorzulni látszó politikai folyamatokat. Értelmiségi szolgálat és felelősség, hogy elmondjam Viktor történetét, és „egyszemélyes kiáltványomban” szót emeljek a megismétlődni látszó jelenségek ellen.

### III. RICHÁRD

#### – A III. Richárdot miért akartátok bemutatni?

– Mert Zsótér Sanyit érdekelte a darab, a hatalom anatómiája, engem pedig a figura hajlékonysága, a szellemi moduláció és az a sajátos technika, ahogyan Gloster herceg észrevétlenül képes a másik ember bőre alá beszivárogni... Ehhez a vállalkozáshoz sokat



III. Richárd (Márkus Sándor, Balázs Zoltán, Kádas József)



III. Richárd (Huszárik Kata) *Fotó: Toldy Miklós*

hozzátett Szigligeti Ede százharminc éves fordítása, ahol a gondolatok plasztikussága, a fogalmazás ügyessége és a szavak rafinált csomagolása teljesen új csatornákat nyit meg a színészekben és a nézőkben egyaránt, amit a Maladype Bázis intim, közvetlenséget teremtő tere is felerősít. Ezek a körülmények megfosztanak engem mindenfajta felelősségtől, ami III. Richárd sztereotip alakjához kapcsolódik; nem kell gonoszkodnom és különböző gyógyászati segédeszközöket sem bemutatnom játékom során. Hál'Istennek ilyen terheket Zsótér nem tett rám, így a próbafolyamat nagyon felszabadító volt. Tim Carrollal próbáltam ilyen jól annak idején a *Hamlet* címszerepét. Sanyi többször is látta azt az előadást, nagyon szerette. Talán ennek az élménynek is köszönhető, hogy nekifutottunk a III. Richárdnak. Sokáig egyáltalán nem játszottam, és ha nincs a találkozás Kravcsenko könyvével, vissza sem térek a színpadra mint színész. De Sanyiban bízom annyira, hogy tudja, mit és miért akar megrendezni, és szereposztásának oka van. Örülök, hogy ebben a koncepcióban játszhatom, mert játékomnak fontos feltétele az adakozás, a partnerek gondolatainak és szándékainak napelengkénti visszatükrözése. Színészként komoly kihívást jelent, hogy szinte észrevétlenül kell létezniem és kivitelezniem a programomat. Amikor a próbákon azt kerestük, hogy az általam képviselt Richárd torzsága, csúfsága miből ered, arra jöttünk rá, hogy egy szappanbuborékhoz képest, ami a legtökéletesebb forma, mindenki, még a legszebb nő vagy férfi is gnóm. Tehát olyan viszonyulási pontokat jelöltünk ki, amelyek máshová helyezik a már ismert hangsúlyokat.



## ILYEN ÁRON NEM AKARTAM SZÍNÉSZ LENNI

### – Miért nem akartál egy ideje játszani?

– Mert a *Hamlet* után rossz élményeim voltak. És nagyon jó színészeim lettek a Maladypében...

### – Miféle rossz élmények?

– Olyan darabokban, előadásokban játszottam, amelyekben nem éreztem azt a fajta kreativitást, személyességet, bátorságot, kockázati faktort, amit a Tim Caroll rendezte *Hamlet* megnyitott számomra, és amit az előadásokon megtapasztaltam. Azt vettem észre, hogy hiába osztanak rám egy fontos szerepet, amivel könnyen meg tudnám találni a közös nevezőt, a próbafolyamat alatt Trepljov vagy Bicska Maxi a rendezők elképzeléseit és elvárásait kezdi valóra váltani, kiszorítva Balázs Zoli személyiségét. Mondok egy példát. A *Sirály*-próbák során megkértem a rendezőt, hogy engedje meg nekem, Balázs Zolinak, akit „színházi fenegyerekként” okkal kért fel az új formákat kereső Trepljov szerepére, hogy én rendezzem meg Nyinának azt a bizonyos színházi előadást, amivel a darab során minden lángba borul, úgy, ahogy én gondolkodtam akkoriban a színházról, de nem kaptam rá lehetőséget. Meggyőződésem, hogy másként küzdök az igazamért, ha Trepljov szerep alakját Balázs Zoli lázadó személyisége és szabálytalan színházi gondolkodása fedezi. Ha rossz, ha jó, én vállalom érte a felelősséget, én küzdök utolsó leheletemig Trepljov igazáért. Én szegülök neki az anyámnak, Arkagyinának, és én küzdök meg a szerelme-

mért, Nyináért. Mivel a rendező nem engedte, egyetlen lehetőségem maradt: Balázs Zoliként asszisztáltam a rendező által meghatározott trepljovi színházi ideálhoz, aminek semmi köze sem volt az én színházi elképzeléseimhez. Tehát nem tudtam úgy mögé állni a trepljovi problémának, ahogy tudtam és szerettem volna. Így épp az alak veszélyessége, személyes dühe, tetteinek és mondatainak radikalizmusa hiányzott az alakításból. Balázs Zoli háttérbe lett szorítva, Trepljov tompa lett és veszélytelen. Ugyanilyen problémát jelentett számomra, amikor ugyanebben az előadásban Trepljovként Trigorint le akartam ütni a színpadon, de a rendező megállította a jelenetet, és a helyzetet konfliktusmentes irányba terelte, mondván: Trepljov ilyet nem csinál... Nem olvastam ilyen instrukciót Csehovnál, és a konfliktust értékesnek tartottam volna a két alak kapcsolata és későbbi története szempontjából, de ez már túlment azon a határon, amit a rendező elképzelt a szerepről. Én hagytam volna, hogy kirajzolódjék belőlem a szerep, de ennek csak a lehetősége maradt... A *Hamlet* után már nagyon nehéz volt színészként kevésbé személyes feladatokban részt venni. Úgy éreztem, hogy ilyen áron nem akarok színész lenni. Közben lett egy nagyszerű színészgárda a Maladypé-ben, akikkel formabontó előadásokat (*Leonce és Léna*, *Tojáséj*, *Übű király* stb.) csináltunk és rájuk összpontosítottam minden energiáimat; egyáltalán nem hiányzott a színészet. Ennek fényében még csodálatosabb ajándéknak tartom, hogy ma III. Richárdot játszhatom.

– **De jól látom, hogy a Kravcsenkót nem játszod, csak elmondod?**

– Hát, létezem. Remélem. Nincsenek különleges effektek...

– **Tulajdonképpen csak a szöveg a fontos, nem?**

– De, igen.

– **Nem a figura, aki mögötte van.**

– Az alak problémája az ügy, amit esténként én képviselhetek. Amikor belekezek a közel két és fél órás utazásba, arra törekszem, hogy elintézni való ügyem legyen a történettel, önmagammal és a nézőkkel. Kravcsenko vagy Richárd kapcsán is ez a vállalás szervezi az estémet. Fontos, hogy ne tolkodjak a szöveg elé, de ne is maradjak le. Nagyon jó arányérzék kell és szerteágazó laza figyelem, folyamatos kapcsolat a belső és külső eseményekkel.

## DÜHÖS VAGYOK, NEM FRUSZTRÁLT

### – Nem vagy frusztrált a mai színházi közállapotok miatt?

– Az életben maradásért vívott állandó harc miatt dühös vagyok, nem frusztrált. Nagyon dühös. Méltatlannak érzem a helyzetünket, és felháborít, hogy semmilyen itthon vagy külföldön elért eredményünk nem jelent értéket azok számára, akik magabiztosan döntenek sorsunkról. Sokan vannak hozzánk hasonló helyzetben, és mindenki megpróbál hűségesnek maradni a saját maga által választott értékrendhez; más igazodási pont nem létezik. Talán ez a mostoha helyzet könnyebben magnetizálja a hasonló gondolkodású és értékítéletű alkotókat.

# Az utolsó napokhoz értünk

Közel egyidőben került színre **SHAKESPEARE** darabja, a **III. RICHÁRD** a **MALADYPE SZÍNHÁZ**ban és a **GYULAI VÁRSZÍNHÁZ**ban. Az előbbi előadást Zsótér Sándor rendezte, és a színház vezetője, színész-rendezője, Balázs Zoltán játszotta a főszerepet. A gyulai előadást ifj. Vidnyánszky Attila rendezte, és a címszerepre a Nemzeti Színház színészét, Trill Zsoltot kérte fel. (A nyári két gyulai előadás után néhányszor a Nemzetiben került színre a produkció.) A két előadásról **BÍRÓ KRISTÓF** ír.

Zsótér Sándor szobaszínházi előadást készített a *III. Richárd*ból. Pontosabban egy szobában – a Maladype Bázis legnagyobb termében – zajlik a játék. Alig fér be hatvan néző a terembe, a székek a négy sarokba vannak helyezve, hogy maradjon némi hely középen játékra, illetve járás a szoba három oldalán nyíló ajtók között.

Ebben a zsúfolt térben minden testközelen játszódik, talán túlságosan is közel a nézőkhöz. Ennek ellenére Zsótér nem akarja az intimitás érzetét kelteni, nem enged közel a szereplőkhöz. Miközben a szobaszínházi helyzet azt tenné lehetővé, hogy egészen közelről lássunk bele a figurákba, a rendező inkább azt szeretné, ha távolságtartással szemlélnék őket. Mert nem közülünk való embereket látunk.

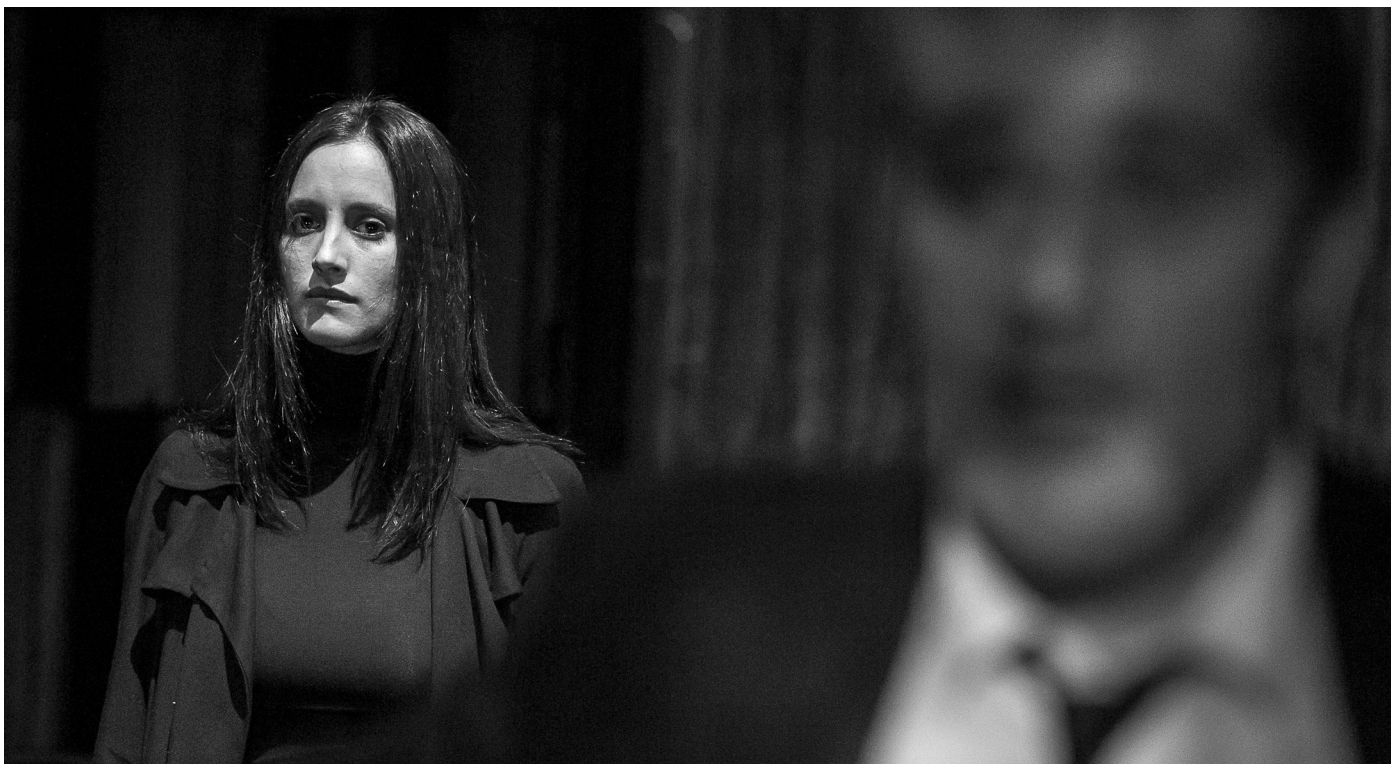
Ezt az eltávolítást (is) szolgálja, hogy a pici játéktér nagy részét egy építkezési állványhoz hasonló, fém csövekből és lécekből álló emelvény foglalja el. Így már tényleg alig marad hely a mozgásra, és a játék – ha nem az állványzaton folyik – a három ajtó közötti járásokra korlátozódik. De az ajtók sűrűn nyitódnak, csukódnak, s ezzel igazi dinamikát adnak az előadásnak – mintha egy átjáróház kellős közepén ülnénk. A középső állványzat legfőbb funkciója az, hogy a nagy belmagasságú szobát vertikálisan tagolja, azaz teremt egy „emelt” szintet, egy felső játéktérrel, ahol többnyire váratlanul jelennek meg a szereplők. Ez mindig valahogy megbontja a jelenet addigi nézőpontjait. Különösen azért, mert az előadás egyes szakaszaiban egy középső szint is szerepet kap a játékban: az emelvény alatt keresztben egy bádorgorítású asztal áll, amelyről leginkább egy húsfeldolgozó üzem juthatna az eszünkbe.

De Zsótértól távol áll a metaforikus gondolkodás. A díszletben (tervező: Ambrus Mária) inkább az a fontos, hogy a polgári lakásban meglepőnek és idegennek hat, ezáltal a szobát egyértelműen színházi térére változtatja át. Ugyanakkor a szerkezet látványa, szerepe egyértelműen az absztrakció felé mozdítja a nézői figyelmet, mint ahogy a jelmezek is. Benedek Mari különféle anyagú, színű, mintázatú plédokból, takarókból szerkeszt furcsa ruhákat a szereplőknek. Ahogy meglátjuk őket bennük (amelyek sokszor alig takarják a meztelen férfi felsőtesteket), nem arra gondolunk, hogy történelmi öltözékeket imitálnak, inkább arra, hogy ilyen lehet az, amikor a gyerekek jelmezbe öltözve magukra aggatnak mindent, ami épp a kezük ügyébe kerül.



Zsótér Sándor rendezése (Márkus Sándor) *Fotó: Toldy Miklós*

Ez a játékos, groteszk szemlélet fontos jellemzője Zsótér rendezői művészetének. Ő rendszeresen efféle különös jelzésekkel zökkenti ki a nézőket. A Maladype előadása is sokszor úgy mutatja a szereplőket, mintha gyermeki játékok résztvevői lennének. A kezdő jelenetben például a címszereplő szappanbuborékokat fúj a monológja közben. Aztán fegyverek helyett műanyag játék kardok szerepelnek. Később tényleges gyerekjátékok (például színes műanyag dinoszauruszok) is felbukkannak. Nevetünk, amikor meglátjuk őket, mert idegennek, különösnek érezzük az adott helyzetben. Ez a hatás szintén a történet eltávolítását szolgálja, teszi kívülről megítélhetővé azt.



Ifj. Vidnyánszky Attila rendezése (Trokán Nóra) *Foto*: Eöri Szabó Zsolt

Az absztrakció terében és a groteszk játékoság közegében Zsótér a szövegre irányítja a figyelmet. Elsősorban azzal, hogy a nézőknek feladatot ad a befogadásával: az előadás Szigligeti Ede 1878-as fordítását használja. Bár a 138 éves szöveg tele van meglepő, nagy erejű kifejezésekkel (pl. kakadaemon; szögarczú), de a mai köznyelvhez szokott fül számára nem könnyű követni, mert nemcsak a kifejezőkészlete meglepő, hanem az építkezésmódja, a mondattagolása, a ritmusa is eltér attól, amit megszoktunk. Gloester például így beszél az előadás kezdetén a beköszöntött békekorrról: „Zord Mars legyűrte homlok-ránczait; / S most, a helyett, hogy vértess paripákon / Lelkét ijesztné ádáz elleneknek, / A nő-szobákban szökdös vídoran / A fuvolának kéjelgő szavára.” Balázs Zoltán lassan, tagoltan beszél, hogy hagyjon bennünket akklimatizálódni ehhez a nyelvhez. De ezután a szappanbuborékokkal való játéka megosztja a figyelmünket, így amikor maga a figura is bemutatkozik, első hallásra alig értjük, hogy mit mond: „Én, a kin elbénult e szép arány, / S a bal természet megcsalt alkotásban, / Ferdén, bevégzetlen s idéetlenül / Küldvén ezen élő világba, félig / Se készen, és oly sántán, félszegül, hogy / Az eb megugat, ha elbiczegni lát”. Elsőre talán azért sem fogjuk fel, hogy mi a baj a figurával, mert a színész könnyed, fölényes hányavetiséggel beszél. A gesztusai erősebben hatnak ránk, mint a szavai. Ez akkor is így van, amikor arról beszél, hogy milyen szerepet talált magának az alkatával és készítetéseivel összeegyztethetetlennek tartott világban. A színészi gesztus teljesen világos (az alak mintegy fölébe helyezi magát a kornak – s ezzel a többieknek is), miközben a fogalmazás módja kissé homályos. „Mert én a béke lanyha, lágy korában / Nem lophatom kedvtelve az időt, / Hacsak enárnyam’ lesve a napon, / Nem kémlelem saját rútságomat: / S ezért, mivel mulatni nem tudok, mint / Szerelmes e sok szép szavú napokban,

/ Elvégezém, hogy gazember leszek, / S utálom léha kéjit e napoknak. / Több cselet koholtam vészes kezdetül...”

Zsótér Szigligeti fordításának választásával azt éri el, hogy engedjük el a nyelvet, és tapadjunk rá a gesztusokra. Ne zavarjon bennünket, ha nem értünk mindent, mert a szavak úgymint csak arra valók, hogy átverjenek mindenkit. Az igazsághoz nem visznek közelebb. Ebből többet érzünk meg, ha mosolyogva követjük a játékokat, amit a szereplők egymással játszanak – hatalomért, szerelemért, érvényesülésért. Bohókás nekiveselkedéssel vetik bele magukat az elszánt küzdelmekbe, amelyek Zsótér rendezésében látszólag nem mennek vérré, mégis teljes életeket tesznek mérlegre. Az előadás könnyed ironiája súlyos tapasztalatokat rejt. Ennek érzékeltetésében nagyszerű társakat talál Zsótér a színészekben, Balázs Zoltán mellett elsősorban Kádas Józsefben, Friedenthal Zoltánban, Huszárik Kátában, Fila Balázsban, Szilágyi Ágotában, de a többi játszóban is.

Ifj. Vidnyánszky Attila rendezése más utat választ. Más eszközöket használ abban is, hogy megismertessen a főszereplővel, illetve hogy bevezessen a darab és az előadás világába. A színen megjelenő Trill Zsolt Gloster szerepében Vas István 1947-es, közismert fordítását kezdi mondani: „York napsütése rosszkedvünk telét / Tündöklő nyárrá változtatta át. / Országunkról már elvonult a köd / S alámerült az óceán szívébe.” De ezután hangot vált: „Éljen bátyám, IV. Edward angol király, éljen, hisz béke van, nem fázom már.” Ennek a betoldásnak nyoma sincs Vas István szövegében, mint ahogy az is csak fokozatosan derül ki a darabból, hogy a lezárt harc IV. Edwardot segítette a trónra. Ezután a szereplő szabad variációját mondja a fordítás szövegének, majd ismét a helyzetet értelmező betoldással folytatja szavait Gloster: „Kik haltak értünk? Nem fontos”. És ironikusabb, szinte gúnyos hangra vált: „Az elesettek ajka helyett új mézes nyelven duruzsolnak és fürgén nyálnak be



*Ifj. Vidnyánszky Attila rendezése (Trill Zsolt) Foto: Eöri Szabó Zsolt*

telt nőekkel teli eldugott lyukakba. Éljen! Hisz béke van. A becsületből siker lett. Egy számmal kisebb zakó, puha kézfogás, nagy színpad, peace. Így éledgél most az ország.”

A gyulai bemutató szövegekönyvét jegyző Vecsei Miklós az idézett betoldásokkal egyértelművé teszi, hogy Glosternek nem magával, hanem a korról, az ország és a világ állapotával van alapvetően baja. Abból is ez derül ki, amikor önmagáról beszél: „Csak én állok itt értetlen bambán, kit nem simogatni szültek, elkapkodott a természet, saját szülém szégyenére, torzan idéltlen félkész küldött bicegni e görbe világra.” „Én ebben a fütyörésző békekorban nem tudom mással elütni az időt, minthogy rágódva testem torzulásán a napon nézem árnyamat.”

Ebből a hangulatból születik az elhatározás is: „De most úgy döntöttem” – mondja figyelem felkeltően Gloster. De nem úgy folytatja, ahogy azt Vas Istvántól ismerjük, hogy „gazember leszek”, hanem azt mondja helyette: „játszani fogok”. Ezzel a változtatással a figura és a történet hangsúlyait is alapvetően átforgatják az alkotók. Mindezt egy újabb betoldással is értelmezik, ami már az előadás indításánál világossá teszi Gloster céljait: „Hősszerelmes nem lehetek púpomtól” – mondja. De itt a púp is csak játék, egy gesztus, ami arra utal, hogy a púpost, a torzat is lehet játszani. Vagy bármi mást is, ami előre viszi az embert. „A korona két bányára van” – mondja Gloster Edwardra és a bátyjára, George-ra utalva. Közben fel is mutat a magasban függő koronára, amit megszerezni igyekeznek, és ami később majd a fejére is kerül. „Hát nem lehetek más, mint...” – és itt elhallgat, mert a nézőktől várja a folytatást. De amikor nem találják ki, hogy mire gondol, akkor maga fejezi be a mondatot: „...gonosz, ki gyűlöli korának céltalanságát”. Ez a betoldás lényegileg értelmezi át a címszereplőt. A gonoszság nála nem determináló adottság, hanem a világ céltalanságával szembe forduló eszköz.

Vecsei Miklós szabadon kezeli a darabot is, az alapul vett fordítást is. Bár mondatokat átvesz belőle, teljes jeleneteket sohasem, azokat is vágja, szerkeszti. És bátran illeszt az előadásba új szövegeket vagy jeleneteket is. Például az egyértelműség szándékával egy zenés betoldást látunk, amely a York és Lancaster ág küzdelmét idézi fel a trónért, aminek záró mozzanatait tartalmazza a *III. Richárd* története. „Háborúztak. És azoknak a fiai is háborúztak. És azoknak a fiai is háborúztak...” – üvöltik a szereplők többségét alkotó főiskolás fiatalok a színpadon. A gyulai előadás nemcsak a szövegével, hanem utalásaiban, sőt színpadi jelzéseiben is igyekszik világosabbá, követhetővé tenni a történetet, amiből az is egyértelműen kitűnik, hogy a fiatal alkotók számára nem a darab közvetítése az elsődleges cél, hanem az ebből kibontott személyes mondanivaló megjelenítése.

Ifj. Vidnyánszky Attila rendezése markáns, eklektikus eszközöket használ, ami azt jelzi, hogy egyszerre keresi a teatralitás különböző formáit, ugyanakkor annak határait is feszegeti. Van, amikor a színészi indulat a meghatározó, például Margit (Szűcs Nelli) átközödési jelenetében és a belőle kibomló perpatvarban, amelyben a legmarkánsabb figura a királynő, Margit (Eszenyi Enikő). Máskor szinte burleszk jelenet formálódik abból, ahogy a két gyáva gyilkos megjelenik George (Hegedűs D. Géza) cellájában. Aztán remek képeket is látunk. Ilyen például az Edward király (Hegedűs D. Géza) vezényelte kibékülési jelenet, amikor az egy-két szereplős „ölelések” ugyanúgy ironizálják a helyzetet, mint a hasonló tartalmú nagy tablóképek. (A *Maladype* előadásában is igen mulatságosra sikerülnek a kibékülések, ahogy például esetlenül összekapaszkodva körtáncot próbálnak lejteni az állványzat körül.) A gyulai előadásban azonban nem szeretetet fogadnak a szereplők, hanem azt: „elfelejtem, ami volt”. Ezt többször halljuk, szinte mindenki szájából, ami egy amnéziás ország kínos képzetét vetíti előre.

Máskor harsány zenés betétekben üvöltik ki a fiatalok, hogy mi a bajuk a világgal. „Engem már álom nélkül szült az anyám” – halljuk ki például a dübörgésből. Vagy azt, hogy „óceánjárók füstölnek a tengeren, én meg itt nem szerethetek”, vagy azt hogy egyébként is senki és semmi vagyok. Másfelől pedig a „a lövészárkokat fűtőgázzal mérgezett lőpor tölti meg. Annyi a kiloccsantott koponya a világban, összezúzott láb, kimetszett szemgolyó, levágott láb, széttört álkapocs. Otthontalan milliók, üres lelkek, megtört szívek” – ez a világnyi fájdalom adja *III. Richárd* történetének hátterét ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében.

Egy későbbi jelenetben – miután Buckingham próbálja megszervezni (a darabban kevés sikerrel), hogy a nép kérje fel a trónra Richárdot – a közönség sorai közé mennek a szereplők, és könnyedén arról kezdik faggatni a nézőket, hogy szerintük jó király lenne-e Richárd. Meg hogy adnák-e a szavazatukat rá. És van olyan néző, aki igent mond (sőt olyan is, aki azt firtatja, hogy mennyit fizetnének a szavazatáért). És talán igazuk is van az alkotóknak: a tapasztalataink szerint egyáltalán nem képtelenség, hogy Gloster-Richárdot maga a nép válassza az egyeduralomra. A nézők megszólításának játéka nem a gonosszal való kacérkodást jelenti, hanem – az előadás más jelezéseivel összhangban – a hatalom valóságával való szembesítést a színpadon. És abban is igazuk van, hogy Richárd – ahogy az előadásban látjuk – semmivel sem rosszabb a többiekénél. (Nagyjából Zsótér előadásából is ez derül ki.) Például ifj. Vidnyánszky rendezésében Edward fiai gonoszak és ostobák, s ezért nem is tűnik olyan nagy bűnnek, hogy Richárd eltakarítja őket az útból. (Zsótérnél az ifjú hercegek inkább az infantilis ártatlanságot képviselik. Az ő megölésük is egy olyan határátlépés, amelyet Richárd többször is elkövet, de igazán senki nem tulajdonít neki jelentőséget.)

Ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében a megszerzett hatalom groteszk képet ölt: Richárd két otromba oszlopmászó vas segítségével felkúszik egy földbeállított fagerendán a magasba, és több jeleneten keresztül ott kuksol. Merre is lehetne tovább lépni ebből a magasságból? Már csak kínos, abszurd próbálkozás, amikor a felesége, Lady Anna elveszejtését meg Edward és Erzsébet kiskorú lányának elcsábítását tervezi. Ez már az az állapot, amikor a manipulációt csak saját lendülete hajtja, többet már úgysem fog tudni elérni. Viszont pusztítani még igen erőteljesen képes.

Zsótér rendezése teljesen más eszközökkel, de hasonló eredményre jut. Mindkét előadás erősen megkurtítja a darab utolsó részét (Vecsei Miklós szövegkönyve radikálisabban). Egyik előadásban sem jelenik meg semmiféle ellenfél, akivel Richárdnak meg kellene küzdeni (csak a hírek érkeznek az ellenséges csapatok erősödéséről), így nem is lesz, aki Richárd helyébe lépve újjáépíthetné az országot. Csak a szakadék érzékelhető, amelybe Richárd is, a világ is lassan behullik. Ezt például Zsótér a király egykori ellenfeleinek szellemjárásával jelzi: Richárd a saját belső démonaival küzd meg, és bukik el velük szemben véglegesen.

Ifj. Vidnyánszky rendezésében csillogó szigetelőszalagokból tekernek magukra nevetséges harci öltözékeket a csatába indulók. Aztán az égből aláhulló eső mos el mindent, majd a hangszórókból fel-

hangzik egy Hamvas Béla-idézet a Richárdot játszó színész hangján: „Hálát adok neked, amiért megengedted, hogy a megsemmisülés szörnyetegét megismerjem. ... Mert ez az utolsó idő, amikor a rémet minden léleknek meg kell ismernie, és az utolsó tapasztalat, hogy a megsemmisüléssel együtt kell aludni. Nincs út vissza a Paradicsomba, és nincs kerülő, és nincs remény a javulásra... A világ száma betelt. Az utolsó napokhoz értünk, ne hagyj el bennünket a sötétségben és a sivatagban, hogy megláthassuk a te országodat, ámen.”

## Shakespeare: III. Richárd

MALADYPE SZÍNHÁZ

*Fordította:* Szigligeti Ede

*Díszlet:* Ambrus Mária

*Jelmez:* Benedek Mari

*Zene:* Szűcs Péter Pál

*Produkciós vezető:* Balázs Katalin

*Dramaturg:* Ungár Júlia

*Rendező:* Zsótér Sándor

*Szereplők:* Friedenthal Zoltán,

Pallag Márton, Bödők Zsigmond,

Balázs Zoltán, Kádas József, Fila Balázs,

Márkus Sándor, Huszárik Kata,

Tankó Erika, Szilágyi Ágota,

Szűcs Péter Pál

*Bemutató:* 2016. május 18.

## Shakespeare: III. Richárd

GYULAI VÁRSZÍNHÁZ, NEMZETI SZÍNHÁZ

*Zene:* Kovács Adrián

*Dramaturg:* Vecsei Miklós

*Rendező:* ifj. Vidnyánszky Attila

*Szereplők:* Trill Zsolt, Eszenyi Enikő,

Hegedűs D. Géza, Szűcs Nelli,

Trokán Nóra, Dóra Béla, Patkós Márton,

Vecsei Miklós, Kovács Tamás,

Krausz Gergő, Böröndi Bence,

Szabó Sebestyén László, Barta Ágnes,

Bordás Roland, Berettyán Nándor,

Gyöngyösi Zoltán, Lestyán Attila

*Bemutató:* 2016. július 13. (Gyula),

2017. január 10. (Budapest)

„Egyszer legalább élhettem”

A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad a 70-es évek amatőr színházi mozgalomának meghatározó együttese volt. Legfontosabb produkcióik – *Az óriáscsecsemő*, az *Örök Elektra*, a *Petőfi-rock*, a *Kőműves Kelemen* – a kor legendás előadásává váltak. A társulat működését **SÁNDOR L. ISTVÁN** idézi fel.

### EGYETEMI SZÍNPADOK

Az 1960-as, 70-es évek fordulója az amatőr színházi mozgalom megújulását, felvirágozását hozta Magyarországon. „Az országban több ezer, Budapesten több száz amatőr színjátszó együttes dolgozik” – írta 1970-ben Mészáros Tamás. „Fenntartó szerveik szerint az alábbi csoportokra oszthatók: egyetemi-főiskolai, középiskolai, szakszervezeti, üzemi, tanácsi együttesek. Ez a felosztás nemcsak adminisztratív, hanem színvonalbeli különbségeket is jelöl.”<sup>1</sup>

A legmagasabb színvonalat ekkoriban az egyetemi színjátszók képviselték, sőt a megújulást is az ő munkájuk jelentette. Szinte egyidőben indult két kiemelkedő egyetemi együttes: 1960-ban Szegeden a József Attila Tudományegyetem Egyetemi Színpada, 1961-ben Budapesten az Eötvös Loránd Tudományegyetem Universitas együttese, amely az Egyetemi Színpadon működött. Ezeknek a „folyamatosan magas színvonalon dolgozó együtteseknek a tevékenysége nemcsak az egyetemi, hanem az egész magyar amatőr, sőt hivatásos színjátszásra is jelentős hatással volt” – írta róluk Nánay István.<sup>2</sup> A két együttesben közös az is, hogy indulásukkor – „ugyanúgy, ahogy a nyugati országok egyetemi színjátszói, amikor a hivatásos színházak ellenében meg akarták fogalmazni a maguk színházideálját, a klasszikusokhoz nyúltak vissza – ez a két együttes is klasszikus tragédiát játszott elsőként: Euripidész *Hekabéját* Szegeden, *Alkésztiszét* Budapesten.” (Nánay 188.)

Az 1960-as évek egyik meghatározó kulturális helyszíne a budapesti Egyetemi Színpad volt. Elsősorban azért, mert itt olyan témák is megjelenhettek, olyan művek is színpadra kerülhettek, amelyeket a hivatalos kultúrpolitika nem támogatott, de az amatőr státuszú Egyetemi Színpadon mégis fórumot kaphattak. A budapesti Egyetemi Színpadra az is jellemző volt, hogy a programjai komplexitásra törekedtek: a színházi előadások mellett irodalmi műsorok, koncertek, filmvetítések, vitaestek is zajlottak a kápolnából átalakított színházteremben, gyakoriak voltak a különböző

művészeti ágak, illetve alkotók találkozásai.<sup>3</sup> Sok minden, ami a hivatalos szervek irányította nyilvánosságból kiszorult, az az Egyetemi Színpad élő műsoraiban, vitaestjein szóba kerülhetett.

A budapesti Egyetemi Színpadon működött a Ruszt József irányította Universitas. A színházi együttes jobbára szintén a hivatásos színházak műsorából hiányzó darabokat tűzött műsorra: Majakovszkij: *Gőzfürdő*, 1962; Racine: *Pereskedők*, 1963; Aiszkülosz: *Oreszteia*, 1964; Dobai Vilmos rendezésében Lorca: *Yerma*, 1962; Borchert: *Az ajtón kívül*, 1963; Lenz: *Büntelenek*, 1964. Közben formálódott a társulat sajátos stílusa, miközben egyre fontosabb előadásokat hoztak létre. 1964-ben rendezte meg Csokonai diáktrefának szánt művéből, a *Karnyónéból* Ruszt a népi vásári stílusban fogant előadását, amely nemzetközi sikert is aratott, több fesztiváldíjat is kapott.

Ugyanis az Universitas 1965-től számos külföldi fesztiválon szerepelt: Nancyban az egyetemi világfesztiválon, Zágrábban a diákszínházak nemzetközi fesztiválján, Pármában az egyetemi színházi fesztiválon és Wrocławban a nemzetközi diákszínházi fesztiválon. Ezek a rendezvényeken találkoztak a világszínház azon új törekvéseivel, amelyek Magyarországra nem juthattak el. Ezek közül a legfontosabb esemény az, hogy Ruszték 1967-ben látták Wrocławban Grotowski *Állhatatos hercegét*, és az együttes színésztréningjén is részt vettek. Grotowski közvetlen hatására született meg Halász Péter (Pilinszky *KZ-oratóriuma* nyomán írt) darabja, *A pokol nyolcadik köre*, amelyből Ruszt József rendezett fontos előadást 1967-ben. Ez az első magyar előadás, amely Grotowski hatását tükrözi.

### PAÁL ISTVÁN INDULÁSA

Szegeden sem előzmények nélkül alakult ki az egyetemi színjátszás. A 30-as évek végén, Szentgyörgyi Albert rektorsága idején, a „támogatásával és védnöksége alatt” működött „a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társasága”, amelynek legfontosabb

<sup>1</sup> Mészáros Tamás: A „másik” színház. *Színház 1970/9.* 34–36. o. 34. o.

<sup>2</sup> Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. [1983] In *Színháztudományi Szemle*. Budapest, 1986. 179–251. o. 187. o. A továbbiakban Nánay.

<sup>3</sup> Minderről részletesen ld. Nánay István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231. o.

előadása az országos hírnévre szert tett 1941-es *Hamlet* volt, amelyet ifj. Horváth István rendezett. (Nánay 188.)

1956 után indult újra a színjátszás a szegedi József Attila Tudományegyetemen. A régi fényképek alapján úgy tűnik, „hogyan klasszikus művek hagyományos megvalósítása lehetett a céljuk. Iskolai színjátszás volt, azt segítette, hogy a hallgatónak majd legyen fogalmuk a színházról a középiskolában” – mondja Paál István, aki másodéves korában kapcsolódott be a Szegedi Egyetemi Színház munkájába. Szerinte a 60-as évek elején már „egy nagyon lelkes és rendkívül tehetséges fiatal klasszika-filológus, Horváth István Károly volt a csoport tanár elnöke, sőt néha szinte a rendezője a produkcióknak.”<sup>4</sup>

Az együttes vezetője és rendezője, Daniss Győző vette magához mellé asszisztensnek Paál Istvánt, aki úgy érezte, hogy talált magának egy közösséget, ahova tartozhat, és ami teljes mértékben le-



Paál István játsszók és nézők körében Foto: archív

köti az energiáit. A csoport akkori célkitűzései hasonlítottak a budapesti Egyetemi Színház törekvéseire. Ezt Paál István így jellemzi: „A darabválasztásaik hézagpótló szerepet tölthettek be... Ismeretlen klasszikusok és még ismeretlenebb kortárs szerzők bemutatása – ez lehetett a programjuk. Ezekkel a szó jó értelmében vett periférikus dolgokkal olyan igényeket elégítettek ki, amiket például a Szegedi Nemzeti Színház nem tudott.” (Bérczes 46.)

Ez egészében is jellemezte az egyetemi színház munkáját. 1956 után előbb folyóiratokban, majd könyvekben is kezdtek megjelenni a 20. századi irodalom meghatározó művei, amelyek korábban hozzáférhetetlenek voltak Magyarországon. „Ám a színházak csak óriási fáziskészséggel reagáltak az újdonságokra. Mindent elárasztó Shaw-hullám uralta a [60-as években a magyar] színházak műsorát, valamint egy feltűnő Brecht-kultusz – 1957 és 1962 között Budapesten hét darabját játszották, ám ezeknek alig volt vidékre kisugárzása. A modernséget Arthur Miller és Tennessee Williams, valamint a Dürrenmatt–Frisch–Hochhuth nevével jellemezhető irányzat képviselte, ők voltak a legtöbbször játszott kortárs és nyugati szerzők.” (Nánay 189.)

Ezzel szemben Paál István első önálló rendezésének középpontjában<sup>5</sup> a 20. századi avantgarde és modernista törekvések bemutatása állt. 1963-ban készítette a Szegedi Egyetemi Színházban a *Forrongó irodalom* című szerkesztett műsort, amelyben vers és próza éppúgy szerepelt, mint drámarészlet. Az utóbbit Ionesco *Az orrszaru* című drámájának harmadik felvonása képviselte. Ez az akkor meghatározó szerepű folyóiratban, a Nagyvilágban jelent meg. „Ez a részlet engem megérintett – mondja Paál István –, politikai színházat véltem benne felfedezni: az elembertelenedés és a csordaszellem kialakulásának modelljét láttam benne.” (Bérczes 46–47.)

Az egyetemen hamarosan végzett Daniss Győző<sup>6</sup>, és elhagyta Szegedet, így rendező nélkül maradt az Egyetemi Színház. Az interregnumban fokozatosan egyre inkább Paál István lett az együttes rendezője, majd vezetője. Ezt hivatalossá az egyetem kulturális bizottságának megbízása tette, amely – rövid kitérő után – az egyetem elvégzése után is Szegeden tartotta Paál Istvánt.

Egy német hangjáték<sup>7</sup> és egy Mrozek-egyfelvonásos<sup>8</sup> után Paál István következő rendezése szintén egy Ionesco-darab volt, *A király halódik* (1967). „Egy fantasztikusan nagy és szép dologról, egy ember életének utolsó pillanatáról szól” – mondja róla Paál István. „Az életből a halálba való átlépés egyetlen másodperce, kinagyítva egy előadásra, hogyan búcsúzik az ember az élettől, ... és hogy szembesül azzal, hogy a rábízott értékekkel, lehetőségekkel, tehetséggel, hatalommal élt-e vagy sem.”

4 Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*. Cégér kiadó 1995. 154. Paál István mondja 45. A továbbiakban Bérczes.

5 Első rendezését Paál Daniss Győzővel közösen készítette a kortárs író, Kamondy László *A szerelmesek fája* című darabjából.

6 Daniss Győző (1938–). rendező, dramaturg, tanár, újságíró. Pályáját a Békés megyei Népművelésért felelős tanácsnál kezdte, majd az Élet és Tudomány rovatvezetője, 1987 és 2002 között a Népszabadság munkatársa, rovatvezető-helyettese, lapszerkesztője, végül főmunkatársa volt. Nyugdíjba vonulása után 2005-től a National Geographicnél dolgozott. 1959-ben beszervezték III/III-as ügynöknek, és Kovács Zoltán fedőnéven általában az értelmiségről, s az egyetemi ifjúság ellenséges megnyilvánulásairól kellett jelentenie.

7 Alfred Andresch: *Karambol* – Szegedi Egyetemi Színház, 1964

8 *Piotr Ohey mártírosága* – Szegedi Egyetemi Színház, 1966. Az előadás „a zágrábi nemzetközi egyetemi színházi fesztiválon képviselte a magyar színeket.” Nánay 190.



Déry Tibor: *Az óriáscecsemő* (rövid nadrágban Dunai Tamás) *Fotó:* Fortepan

Az előadás „frenetikus siker volt”. Három előadást hirdettek meg, „de verekedtek a jegyekért, s nem csak az egyetemisták.” (Bérczes 51.) Mindez „annak a bizonyítéka, hogy az egyetem falain kívül is történt nyitás, és ha nem is fényes, de szabadabb szelek fúj-  
tak” – mondja Paál István. „Folyóiratot, könyveket olvasó mérnökök, jogászok, pedagógusok egy jelentős részének 1965-ben Eugène Ionesco neve mondott valamit.” És „más színházat akartak.” „Olyan színház volt ez, amely – először az amatőrök által – közvetíteni tudta a világháborút túlélte művészi attitűdöt.” (Bérczes 53.)

Ekkor azonban váratlan fordulat történt. „Az egyetem valamelyik kulturális előadója ártatlanul elhencegett azzal, hogy milyen nagy sikerű Ionesco-előadás van Szegeden. „Ez Aczél György tudomására jutott”, és „állítólag nagyon keményen felelősségre vonta az egyetem illetékes vezetőit, hogyan engedhettek egy fasiszta<sup>9</sup> mű bemutatását. Több előadást természetesen nem engedélyeztek” – meséli Paál István.

A Ionesco-darab betiltása után nem hosszabbították meg Paál István szerződését a szegedi egyetemen. Ezután egy évre sűgónak szerződött Kaposvárra, bár ez a színház 1967-ben – Zsámbéki Gábor

érkezése előtt – még igazi végvidéknek, színházi perifériának számított. Közben Paál István felvételizett a színművészeti főiskola rendező szakára, ahol Marton Endre „egy ötperces vicces tesztvizsga után” nem tartotta alkalmasnak arra, hogy a második körbe kerüljön. Ezután visszatér szülővárosába, ahol a Szegedi Nemzeti Színház ügyelője, rendezőasszisztense lett, s közben a csoport vezetőjeként folytatta a munkát a Szegedi Egyetemi Színpadon is.

### AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ (1970)

Akkoriban jelent meg Déry Tibor válogatott drámáinak kötete<sup>10</sup>, benne még az 1926-ban írt dadaista-abszurd drámája, *Az óriáscecsemő*.<sup>11</sup> „Ezt olvasva rettenetesen megdöbbenett az, milyen pontosan megfogalmazott valaki a húszas években bizonyos alapproblémákat: egyén és hatalom, magánélet és közélet... Nem kellett semmit aktualizálni” – mondja Paál István. (Bérczes 64.) A Déry iránti érdeklődést nyilván az is befolyásolta, hogy nemrégiben szabadult az 56-os tevékenységért kapott börtönbüntetésből<sup>12</sup>, és ekkoriban zajlott visszafogadása az irodalmi életbe.

9 „Ionesco állítólag román-fasisztoid magyarellenes kirohanásokat tett olykor-olykor” – emlékezik Paál István, hogy miért szerepeltek tilalmi listán Ionesco drámái. (Bérczes 51.) Minderről Mihályi Gábor ezt írja: „Alkalomadtán egy szűkebb körben lefolytatott beszélgetés során megkérdezték Aczél Györgytől, miért nem engedélyezi Ionesco darabjainak bemutatását. Mire szemrebbenés nélkül azt válaszolta, hogy csak nem mutatunk be egy olyan szerzőt, aki hírhedten magyarellenes cikkel írja tele a francia lapokat. Nemrég olvasta egy szörnyű magyarellenes förmedvényét. Aczél persze visszaélt azzal, hogy senki se meri tőle megkérdezni, hogy melyik lapban mikor olvasta Ionesco inkriminált kirohanását. Én történetesen tudtam, hogy Ionescóra éles antikommunista cikkei miatt nagyon haragszanak Moszkvában. Ez a tiltás valódi oka. Csak éppen az adott körben jobban hangzott Ionescót magyarellenességgel, mint antikommunizmussal vádolni. Mihályi Gábor: *Még mindig Kaposvár. Élet és Irodalom* 2009. április 10.

10 Déry Tibor: *Az óriáscecsemő*. Magvető Könyvkiadó, 1967. 511 o.

11 A darabot több mint negyven év után először a Kortárs 1967. júliusi száma közölte, majd még ugyanebben az évben Déry válogatott drámakötetében is megjelent.

12 1957-ben kilencévesi börtönrre ítélték, de 1961-ben felfüggesztették büntetését, majd teljes amnesztiát kapott.

„Az *óriáscsecsemő* voltaképpen *Az ember tragédiájának* egyfajta parafrázisa” – írja Radnóti Zsuzsa. „Minden megszületett ember csodalényként jön a világra – vallja Déry –, mindenre képes, de élete folyamán a társadalom törvényei, béklyói megnyomorítják. Egy modern Lucifer, egy démonikus manipulátor, név szerint Nikodémosz, minden különleges képességétől fokozatosan megfosztja a felcseperedő emberi lényt, és engedelmes állampolgárt, megtört, szürke tömegembert nevel, alakít belőle, aki a gyereket ugyanúgy eladja, odaadja Lucifer-Nikodémosznak, mint ahogy tette vele korábban az ő apja is.”<sup>13</sup>

„Déry műve ... azt a tragikus pillanatot ragadja meg, amikor a hitét, eszméjét vesztett ember szembekerül emberi mivoltának és értékének a kérdésével. A mindent elborító káoszra nem tud racionális választ adni, csak szubjektív látomását dadogja el” – jellemezte *Az óriáscsecsemőt* 1972-ben R. Kocsis Rózsa.<sup>14</sup> Radnóti Zsuzsa szerint „a mű igazi világ-színházi játék, stációdrama, pontosabban tragikomédia, a modern európai ember transzcendenciától, szabadságtól, személyiségtől megfosztásának története.” (Radnóti 17.)

„Az életnek nincs olyan fázisa, amit *Az óriáscsecsemő*vel ne lehetne elmondani” – mondja az előadás főszerepét játszó Dunai Tamás. „A megszületéstől a halál pillanatáig, a teljes naivitástól a bölcs rezignációig, a forradalomtól a beletörődésig, a megváltó szándékoktól a kénytelen-kelletlen asszimilációig, a friss, remegő hústól a darálóból kijövő emberig, a fellobbanó szexualitástól az unott egymásgyűlöletig – amit az ember végigélhet, ez a szerep végigéli. Óriási lehetőség volt ez, még akkor is, ha csak hályogkóvács módjára dolgoztam. Annyira felkavaró volt ez a munka, hogy nem lehetett tőle szabadulni.” (Bérczes 27.)

*Az óriáscsecsemőt*<sup>15</sup> majd egy évig próbálta Paál István a Szegedi Egyetemi Színpaddal. Közben újjászervezte az együttest. A régiiek közül csak Dunai Tamás maradt. A rendező kemény munkát követelt a tagoktól, amely némelyekben visszatetszést keltett. „Sokan úgy vélték, hogy elveszem az öntevékeny amatőrség báját, hiányzik a tréfa, a kikapcsolódás” – meséli Paál István. „Érthető, hiszen sokak számára ezt jelentette az amatőr színjátszás: érezzük magunkat jól együtt. Nekem már nem ezt jelentette.” (Bérczes 65.)

*Az óriáscsecsemő*ben Nikodémoszt játszó Notheisz János így mesélt az előadás születéséről: „*Az óriáscsecsemő* rendkívül sokszereplős darab (még erősen rövidített változatában is, ahogy mi játszottuk), nem is volt annyi tagja az együttesnek. Szóltunk ennek-annak, rábeszélünk barátokat, barátnőket, olyanokat is, akik életükben sosem voltak színpadon, illetve a nyilvános szereplés minimális rutinjával sem rendelkeztek. Egységes esztétikai felfo-

gás, stílus meg végképp nem létezett. Ahányan voltunk, annyiféleképpen »játszottunk«. A Jancsó-filmekből ellesett, akkor újszerűnek tetsző mozgáskoreográfiától kezdve bohózati elemeken át táncos komikus gesztusokig »átélős« és stilizált játék váltogatta egymást. ... Úgy tűnt, hogy nem is lesz a dologból semmi. (Fájlam, de ez az igazság, a nagyobb szerepet játszóknak közül én voltam a leggyengébb pontja.)

Iszonyú fárasztó próbafolyamat után a Veszprémi Egyetemen mutattuk be először, és teljes volt a kudarca. ... Egy héttel az egyetemi és főiskolai színjátszók fesztiválja előtt támadt Istvánnak az a kétségbeesett ötlete, hogy ne takarásból jöjjenek be a szereplők az egyes jelenetekhez, hanem üljünk le az első sorba, s játsszuk azt, hogy mi, egyetemisták játszuk Déryt. Azzal, hogy idézőjelet kapott az egész, hirtelen felbátorodott mindenki, hogy itt a magunk baját sírjuk, a magunk nyomorúságán röhögünk. Alighanem ettől vált az előadás legendássá.”<sup>16</sup>

A próbák utolsó fázisában került a rendező kezébe egy nyugati színházi folyóirat, amelyben egy férfit látott ugyanolyan pózban, mint ahogy ő Dunai Tamást beállította *Az óriáscsecsemő*ben. „Még egy kicsit hasonlított is egymásra a két férfi, ugyanúgy térdeltek és egy fehér ágyékkötő volt mindkettőn.” Kiderült, hogy Richard Cieslakot látta Grotowski előadásában, *Az állhatatos herceg*ben. Majd valaki felhívta arra is a figyelmét, hogy a *Vigila* című folyóiratban Grotowskinak már megjelent egy tanulmánya a szegény színházról, amit azonnal el is olvasott. „Ez a fénykép volt az, ami belém hasított: egész színházi szemléletemet meg kell változtatnom – mondja Paál István. „Ilyen értelemben az utolsó »gazdag« színházi rendezésem *Az óriáscsecsemő* volt. Az első politikai avantgárd, de az utolsó »gazdag színházi« produkció, aminek expresszionista, szürrealista, dadaista alapokon létrejött díszlet- és jelmezrendszere” volt. (Bérczes 65–66.) A Grotowski-hatást – amely felé ösztönösen a maga törekvései is vezettek – elmélyítette az is, hogy Paál István 1971-ben Wroclawban személyesen is látott Grotowski-előadást, az *Apocalypsis cum Figurist*. „Ez eldöntött mindent.”

„Ahogy a lengyel színházművészek fölfedezték az elfelejtett Witkacyt, és az ő renitens látomásai, rendetlen színházi formái segítettek a lengyel romantika nagy drámaíróinak újrafölmutatásában, Dérynek ez a drámája is alkalmas arra, hogy új szemüveget adjon ránk a hagyományos színháznézéshez” – írta Paál István rendezése kapcsán Molnár Gál Péter. De ő úgy véli, hogy a szegediek „Déry roppant erejű misztérium-farce-ában elsősorban nem a színházi, hanem az irodalmi különlegességet-újdonságot látták meg.”<sup>17</sup>

13 Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák száz éve. In Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Palatinus, 2003. 337 o. 7–36., 16–17. A továbbiakban Radnóti.

14 R. Kocsis Rózsa: Déry dadaista-abszurd játéka. *Az óriáscsecsemő. Irodalomtörténet* 1972/2. 324–334. o. 337. o.

15 A szegediek előtt egy győri amatőr társulat játszotta a darab 50 percesre sűrített változatát. *Az óriáscsecsemő* hivatásos színházi bemutatójára a Pécsi Nemzeti Színház stúdiójában került sor 1978-ban, Szikora János rendezésében. 1991-ben Gaál Erzsébet vitte színre a darabot a debreceni Csokonai Színház stúdiójában. Majd 2015-ben a Szegedi Egyetemi Színpad előadásának főszereplője, Dunai Tamás rendezett előadást a darabból a kecskeméti Katona József Színházban. 2002-ben Vajda Gegely operaváltozatát állította színpadra a Budapest Bábszínházban Kovalik Balázs.

16 Notheisz János: „A vég benne van a kezdetben és mi mégis folytatjuk...”? *Eső* 2000/1. A továbbiakban Notheisz.

17 Molnár Gál Péter: Sebzett kiállítás. *Színház* 1970/9. 28–31. o. 29.

Ezzel szemben Nánay István úgy véli, hogy *Az óriáscsecsemő* bemutatója színházi értelemben volt korszakhatár a Szegedi Egyetemi Színpad életében. „Lezárult egy drámaírói irányzatokat feltérképező szakasz, és elkezdődött az együttes saját, egyedi színházi nyelvének, gondolkodásának kialakítása. *Az óriáscsecsemő* összegzése volt mindannak, amit az együttes négy-öt év alatt a színházi stílusokról, a színház lényegéről megtanult.” „Paál István megtalálta a kulcsot a szürrealista és expresszionista stílusjegyeket magán viselő, avantgarde-nak tartott drámához, és kitűnő térkompozíciókban, a groteszk elemeket felerősítve tragikus játékká formálta a darabot. Az előadást huszonnyolcszor játszották.” (Nánay 190.) 1970-ben a Szegeden megrendezett országos egyetemi színjátszó fesztiválon *Az óriáscsecsemő* szinte minden díjat megnyert.

Az előadást másfél évig tartotta műsoron a Szegedi Egyetemi Színpad, miközben állandóan cserélődtek a tagok. *Az óriáscsecsemő* „társulata átmeneti jellegű volt, a régiek és az újak keveréke. Benne volt egy csomó srác, aki ezt nem az életének, hanem játszódásnak tekintette” – mondja Ambrus György, aki az egyetem kulturális előadója, így a Szegedi Egyetemi Színpad hivatalos vezetője is volt.<sup>18</sup> „Kettészakadt a társaság. Ez tehát egy vízvonal volt. Azok maradtak, akik ezt halál komolyan gondolták. ... Az utolsó előadás szereposztása már a következő időszak törzsgárdájára épült.” (Bérczes 28.) *Az óriáscsecsemő* egyik utolsó előadásán lépett először színpadra a Szegedi Egyetemi Színpad tagjaként Ács János.

### STÁCIÓK (1971)

„*Az óriáscsecsemő* sikere meghozta szinte törvényszerűen az amatőrökre ilyenkor általában jellemző meghasonlást. Sokan kiváltak az együttesből, Paál kapott hideget, meleget társulati megbeszélésen, volt szadista, autokrata stb. Hogy milyen szélsőséges indulatok szabadultak el, annak érzékeltetésére elég, ha valaki felapozza Temesi Feri egyébként igen jó szótárregényének, a *Pomak* »próba« címszavát (ő volt a második csecsemő a darabban)” – emlékezik vissza Notheisz János. „A sikernek persze több volt a haszna, mint a kára. Ha jól sejtem, ennek is köszönhetően érkeztek a társulathoz olyan meghatározó személyiségek, mint Árkosi és Ács, s kezdődött meg a legvirágzóbb korszak.”

„*Az óriáscsecsemő* után csatlakoztam a csoporthoz Ács János és Fehér Ildivel” – meséli Dózsa Erzsébet. „Isti ekkoriban kisöpört egy csomó embert az együttesből, etikailag nem volt meglegedve velük. Afféle »aranyifjak« voltak. A nagy jelszavak ekkor születtek: hit, magunkat felmutatni, őszinteség, forradalmiság, keménység. Semmivel nem voltak tehetségtelenebbek azok, akik előttünk a csoport tagjai voltak. De velük még Isti nem találta meg azt a vezető szerepet, amit később betöltött. Talán »birkábbak«, fiatalabbak voltunk, könnyebb volt befolyásolni, manipulálni bennünket. Persze bárki kiszállhatott, ha akart. De Istinek varázsa volt.



Egyetemi felvételi 1974-ben *Foto: Fortepan*

Rengetegszer alázott meg embereket, s ők túrték. Én nem tűrtem volna. ... Tulajdonképpen két emberrel nem mert szórakozni: Árkosival és velem. Még Ácsnak is oda-odaszólt.” (Bérczes 31–32.)

„Ha nincs Isti, nincs ez a színpad. Egyszerű dolog ez” – mondja minderről Fehér Ildikó. „Ezt ő, az ő személyiségének varázsa tartotta össze. Lehet, hogy azok, akik később nem színészek lettek, úgy nyilatkoznak, hogy Isti zsarnok volt, korbácsos volt. Én azóta jól tudom, hogy annyi embert így összetartani nagyon erős akarat, néha drasztikus erővel lehet.” (Bérczes 34.)

Ambrus György szerint az újjászerveződő Szegedi Egyetemi Színpadon a „kemény mag”-ot „Dózsa Erzsé, Ács Jancsi, Fehér Ildi” alkotta, „részben Dunai Tamás, bár ő azért kicsit más volt, aztán Soltészky [Tibor], Árkosi [Árpád]...” (Bérczes 42.) „Annyira hittem Istiben, hogy mindenben alkalmazkodtam hozzá” – mondja Árkosi Árpád. Ács „Jani sokkal többet vitázott velem.” (Bérczes 54.)

*Az óriáscsecsemő* után Paál István nemigen talált darabot, amivel folytathatták volna a munkát. De a következő *Ki mit tud?*-ra valamivel jelentkeznük kellett, mert ez volt az egyetem elvárása a csoporttal szemben. „Egy-két ecloga híján feldolgoztuk Radnótitól *Készül le a völgybe a farkas* címmel a Bori noteszt” – meséli Paál István. (Bérczes 70.) Notheisz János szerint *Az óriáscsecsemő*vel párhuzamosan próbálták „a Radnóti-versekből komponált – általában hagyományosnak vélt – irodalmi színpadi műsort is. Emlékezetem szerint itt még nem volt

<sup>18</sup> „Teljesen egyértelmű volt a felállás, a munkamegosztás. Isti volt a művészeti vezető, én pedig – mai szóhasználattal – menedzser-igazgató voltam, aki biztosította a pénzt, a paripát, a fegyvert az előadásokhoz, sőt villámhárító szerepet is betöltöttem” – mondja Ambrus György. (Bérczes 35.)



szó arról, amivé később a *Stációk*ba kerülve vált ez a játék. Gesztusrendszerének egy részéről (pl. az *Eper és vér* című film nagyjelenetét idézve vertük a földet kórusban az *Erőltetett menet* ütemére) inkább azt gondoltam, hogy a legrosszabb »szögesdrótos, körfüggönyös« hagyományt folytatja. Elismerem azonban, hogy [végül] a *Stációk*ban a gesztusrendszer is új értelmet kapott” – mondja Notheisz János.

„Elkövettem azt a szentségtörést, hogy a szavalók megmozdultak” – mondja a Radnóti-műsorról Paál István. „Egyfajta mozgásdramaturgiát alkalmaztam. Ezt kemény, látványban is drasztikus eszközökkel, folyamatos mozgással valósítottuk meg. Statikus helyzet nagyon ritka volt.” „Ugyanilyen munkamódszerrel még két másik produkciót csináltam, ezekből egy estére való előadás kerekedett ki, *Stációk* címmel. Radnóti mellé Pilinszky *KZ-oratóriuma* és Peter Handke *Jövedőlése* került. [Ez a cím valójában Handke *Közösséggyalázás* című beszédjátékát fedte.] Mindegyik lényege az volt, hogy a szövegből a színész testére és gesztusaira épülő képi asszociációs világot teremtettünk meg. Múlt, jelen és jövő asszociációs képét próbáltuk ábrázolni.” (Bérczes 70.)

Egy korabeli kritikus így írta le a *Stációk* előadását: „A nézők által három oldalról körbeült tér hátsó falán, fekete háttér előtt egy félmeztelen férfi mintegy keresztre feszítve függött – ez a látvány adta

a műsor első két tételének a háttérét. A Radnóti-versek zenei szépségű megszólaltatását egy elvont mozdulatrendszerrel kísérték. A Pilinszky-oratóriumban a Lány és az Asszony egymástól és a felfüggesztett Fiútól elszakadni nem tudó, többszörös körkörös pályán történő mozgása a költemény belső rendjének térbeli leköttázásaként hatott. A Handke-darabban a játékos a közönséget provokálva, megszólítva, papírgalacsinnal dobálva a handkei nyelvi fordulatok túrhetetlenül agresszív ismételtetésével, az improzativnak tetsző, mégis kötött koreográfiájú erőteljes mozgással lerohanták a nézőket.” (Nánay 217.)

A *Ki mit tud?* különböző fordulóiban mást és mást kellett a Szegedi Egyetemi Színpadnak produkálnia – ráadásul nem színházi körülmények között, maximum 10 perces műsoridőben. Az elődöntőben a Radnóti-összeállítást adták elő. Dunai Tamás úgy emlékszik, hogy a zsűriben szereplő Vámos László és Szinetár Miklós ekkor kérdezte meg tőle, hogy miért nem felvételizik a főiskolára. Ő húzódozott, de a többiek – köztük Paál István – rábeszélétek. (Bérczes 30.) Paál István viszont úgy emlékszik, hogy a tévéfelvétel előtt egy kibővített szakmai zsűri nézte meg a produkciójukat, és akkor kérdezte meg Mensáros László, hogy az „a vékony, magas fiú” „miért nem színész”? „Rajtam kívül ő mondja a legjobban a *Hetedik eclogát*” – tette hozzá. (Bérczes 72.) Dunai Tamást fel is vették a főiskolára, így az egyetemet levelező tagozaton fejezte be, viszont az együtttest elhagyta.

A *Ki mit tud?* középdöntőjében a Pilinszky-összeállítással szerepelt a Szegedi Egyetemi Színpad, a döntőben pedig a Handke-művet adták elő. „Nagyon keményre összegyűrt újságpapírgombocokkal megdobáltuk a zsűrit” – emlékezik Paál István. „Az előadás vége egy jövőbe vetett vízió, miszerint nem tudunk kitörni napjaink sémájából. Az utolsó mondatnál, hogy »az egyik olyan lesz, mint a másik«, a négy szereplő egymást keresve, egymáshoz bújva egy mozgó, síró, jajgató emberhelyet képezett. A befejezésnél a végtelenségig ismételték egy mondatot: »Egyik nap olyan lesz, mint a másik.« A televízióban természetesen nem lehetett ezt az agresszív befejezést eljátszani.”

Végül a Szegedi Egyetemi Színpad csak harmadik díjat nyert. „Közölték velem négy szemközt – mégpedig Szinetár Miklós –, hogy mi túl profik vagyunk” – meséli Paál István. „Bíztattak: járjuk csak tovább a magunk útját. De: a *Ki mit tud?* egy nagyon populáris műsor, nekik arra kell gondolniuk, hogy az, akik őt győztesnek hirdetnek ki, az példa legyen mások számára. Mi viszont ezzel a szakmailag ugyan nagyon magas színvonalú, de avantgárd, pesszimista, éles, provokatív dologgal nem lehetünk példa.” (Bérczes 71–72.) „Mi attól nem voltunk boldogok, hogy Szinetár titokban a legjobbnak nevezett bennünket, aztán a díjat egy kecskeméti lánykollégium csoportocskája kapta meg egy kedves, diákszínpadi mókaműsorért. Merthogy ők követhető példák lehettek.”<sup>19</sup> (Bérczes 73.)

19 Persze van, aki úgy emlékszik, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad nyerte meg az 1972-es *Ki mit tud?*-ot. A debreceni Veritas színjászó együttes egykori tagjai ezt mondták a 2017 februárjában tartott találkozójukon: „bejutottunk az országos döntőbe, ott a két hét alatt megtanult *Summások* című darabunkkal nagyon jól szerepeltünk. A zsűriből Szinetár Miklós minket, Major Tamás a Szegedi Egyetemi Színpad műsorát szerette volna az első helyen látni. Utóbbi akarata érvényesült.” *Emlékek az egykor volt színpadról*. Hajdú-Bihari Napló 2017. február 18. <http://www.naplo.hu/helyi/2017/02/17/emlekek-az-egykor-volt-szinpadrol.naplo>

A *Stációk* – szokatlansága miatt – máshol is ellentmondásos fogadtatásban részesült. „Egyetemista törzsközönségük értő partnerükké vált, megérezte, hogy a műsorral a huszadik század tragédiájáról, az embert lebénító gondolatlanság, a sablonos gondolat- és érzélemvilág veszélyeiről, s a mindkét jelenséget mozgató embertelenségről akart szólni az együttes. De például Balassagyarmaton, ahol pedig az irodalmi színpadi fesztiválon több-kevesbé szakmai közönség ült, a nézők nem tudtak mit kezdeni az előadással, s a helyiek és a vendégek többsége felháborodva tiltakozott a produkció ellen.” (Nánay 217.)

A balassagyarmati botrányról Paál István így mesél: „Végh Antal, a mi szókimondó Végh Antalunk zsűritag volt. Az értékelésen ordítva kelt magából, hogy ő ennél felháborítóbb dologgal nem találkozott. Ha nem egy elszigetelt jelenségről lenne szó, akkor ő most rendőrért kiáltana. Ilyen fasisztoid kirohanással még nem találkoztunk.” (Bérczes 72–73.) Ambrus György így beszél a Balassagyarmaton történekről: „Ez a barom Végh Antal lefasisztázott bennünket, egészen pontosan engem, mert – nagy szerencséjére – Isti nem volt ott. Ő bizonyára megverte volna.” (Bérczes 51.)

„Ekkor is, és később is újra meg újra találkoztunk a kontrasztelekcióval – mondja Paál István –, ami engem a szokásos helyzetbe



Ünnepség Szegeden 1973-ban *Fotó: Fortepan*

szorított: egyre tudatosabban és egyre bőszültebben szembeszegültem. Ebben az időszakban alakult ki közöttünk egy kifejezés, talán Ács Jani használta először: partizán attitűd. Ennek az attitűdnek az intenzív átélése nagyon megszervezte, tömörítette a csoportot. Azt erősítette, hogy mi egymáshoz tartozó sejt, egység vagyunk, és a világ többnyire ellenségesen fogad.” (Bérczes 72.)

A balassagyarmati irodalmi színpadi fesztiválon történekeknek következménye is volt: a Szegedi Egyetemi Színpadot eltiltották attól, hogy részt vegyen az amatőr színpadok első országos fesztiválján Kazincbarcán.

## ÖRÖK ELEKTRA (1971)

A *Stációk* „nem oldott meg semmit. Arra nagyon jó volt, hogy megszervezze a csoportot. ... Már együtt vagyunk, de még nem tudjuk, hogy mi a dolgunk” – mondja Paál István, aki továbbra is kereste a darabot, amivel dolgozhatnának.

Az inspirációt végül a Living Theater *Antigoné*-előadásáról szóló képek jelentették. Nem a forma hatott Paál Istvánra, hanem az a tény, hogy „az ókori tragédiák egy része olyan archetípust hordoz magában, amihez lehet mai szemmel közelíteni.” Ezt sugallta számára az, hogy „a hírhedten vad, politikus, avantgárd, olykor Grotowskira hivatkozó Living Theater ókori klasszikushoz nyúlt vissza.” Világossá vált számára, hogy ha a kortárs drámairodalomból nem talál darabot, amely azokról a kérdésekről szól, amelyek foglalkoztatják, „akkor egy archetipikus magot kell visszakeresni, ezt kell feldolgozni úgy, hogy a mai gondjaink fogalmazódjanak meg benne.” Paál Istvánt elsősorban „a forradalom és a hatalom bizonyos helyzetei, formációi” érdekelték. (Bérczes 86–87.) Ez foglalkoztatta 1956 óta, 1968 után is. És ezt dolgozta fel a következő előadásaiban.

„1968 nélkül én megmaradtam volna a szakmailag egyre elmélyültebb és egyre profibb színházcsinálásnál. Kortárs szerzők furcsa drámaiban kerestem volna formai-esztétikai izgalmat” – mondja magáról Paál István. De azt is hozzátesszi, hogy „a diákkorradalom bukása” – és a korábbi személyes problémák: az egyetemi felvételi körüli huzavona, szerelmi csalódás, sikertelen főiskolai felvételi – belőle „nem passzív bezárulást, hanem dacos aktivitást” váltottak ki. „Ez pedig megváltoztatta a színházi” szemléletét is. (Bérczes 64.) „A párizsi bukás fordulatot hozott az életemben – mondja a rendező –, de ez nem a dolgok lezárását jelentette, hanem egy közéleti, politikai, forradalmi magatartás vállalását. Ezt pedig én a színházban valósítottam meg. Ettől kezdve elkötelezett színházat csináltam.” Majd hozzátesszi, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad számára „az avantgárd semmiképp nem formai kísérletezést jelentett, a szót történelmi értelemben használtuk; életformáját, gondolkodásmódját tekintve avantgárd fiatalok élcsapata akartunk lenni. Nem véletlen, hogy amikor példaképeket kerestünk magunknak, akkor Guevarát és Petőfit találtuk. Guevarát, aki ekkor fogott szükszerűen tragikusan végződő bolíviai akciójába, és Petőfit, akinél vitathatatlanabb, egyértelműbb, bemocskolatlanabb, kompromittálhatóbb forradalmárt nem találhattunk.” (Bérczes 62.)



Örök Elektra (középen Margitai Ági) *Foto: archív*

Az új előadás alapanyagát Veress Miklóssal szövetkezve állította össze Paál István. Elolvasták az összes *Antigoné-* és *Elektra*-feldolgozást, majd ennek nyomán készült el a szövegkönyv Paál István dramaturgiai javaslatai alapján Veress Miklós költői közreműködésével. Az *Örök Elektra*ban Aiszkülosz, Euripidész, Hofmannsthal, Brecht, Anouilh, Gyurkó László darabrészeit használták fel, amelyeket Veress Miklós a saját szövegeivel egészített ki.

A dramaturgiai „operáció” eredményeként létrejött darab történetvázája a következőképp hangzik Paál István elbeszélésében: „Elindul Elektra története, megérkezik Oresztész. A trónon Klütaimnésztra és Aigüsztosz. Klütaimnésztrát megölik, de Aigüsztosz leválasztja a forradalmi tömegeket a forradalom vezetőiről, és úrrá lesz a helyzeten. Oresztész magányosan, korán jött forradalmárként, Che Guevera-i helyzetbe kerülve hal meg Aigüsztosz lándzsáival. Itt összevontam Aigüsztoszt és Kreónt, illetve Elektrát és Antigonét. A forradalmi nép pedig megalkuvó, megfélemlített néppé válik. Így felelt meg az én erkölcsi-politikai szándékaimnak Antigoné eredetileg megkérdőjelezhető eltemetési szándéka. Hiszen az elesett forradalmár eltemetéséért harcol, és vállalja a halált.” (Bérczes 87.) Minderről a mai olvasónak a jelöletlen sírban nyugvó (azaz temetetlen) 56-os mártírok is eszébe jutnak. Erről természetesen a korabeli kritika nem írhatott. Azt azért megjegy-

zi, hogy „ettől a szimbolikus temetési gesztustól a figura és a történet újjá, izgalmasan maivá válik”. Majd azt is megjegyzi a kritikus, hogy „a világirodalom számos művének földolgozásából bravúrosan szerkesztett, egységes kompozíció született.”<sup>20</sup>

Az *Örök Elektrát* az Egyetemi Színpad a Szegedi Nemzeti Színházzal közösen mutatta be. Erről Ambrus György, a színpad vezetője azt meséli, hogy a színház igazgatója, Lendvay Ferenc meg akarta nyerni az egyetemistákat, ezért akart együttműködni velük. „Közös előadást képzelt el, persze úgy, hogy az Egyetemi Színpad ebben »kórusként« szerepel. Mi fordítva gondoltuk: legyen ez a mi előadásunk, de vegyen részt benne profi színész is. Végül a színház kölcsönadott több színészt, illetve később csak kettőt, majd egyet sem. Margitai Ági volt Elektra, ő ezt örömmel és jól csinálta, Tolnay Miklós volt Kreón, de ő egy idő után ... szépen kifarolt az előadásból.” (Bérczes 36.)

Az akkor Szegeden játszó Margitai Ági sokat beszélgetett a rendezőasszisztensként a színháznál dolgozó Paál Istvánnal. Nagyon szimpatikusnak találták egymást, és amikor az Egyetemi Színpad egyszer a színház próbatermében dolgozott (a *Stációk* Radnóti-műsorát próbálták), akkor Margitai Ági megkérte Paál Istvánt, hogy hadd nézze meg őket. „Nagyon izgalmasnak találtam azt a munkát” – meséli a színész. „Az egésznek adott egy szinte misztikus színezetet az a véletlen, hogy áramszünet lett, és ők dolgoztak tovább, a

<sup>20</sup> Nánay István: Az egyetemi színházak éledése. *Színház* 1972/3. 18–21. o. 20–21. A továbbiakban Nánay István.

sötétben. Halálos nagy élmény volt.” „Isti sokat törte a fejét, hogy hogy tudna ő engem az együttesben »használni«. Akkor jött az *Örök Elektra* ötlete”. Erről Margitai Ági azt meséli, hogy szinte nap mint nap konzultáltak a darabról. „Először fordult velem elő, hogy nem csak egy színésznek tekintettek. Persze csak egy színész vagyok, de a színész boldog, ha részt vehet egy kollektív munkában.”

Az előadást Szegeden az egyetem Auditorium Maximumában játszották. „A terem az ókori színházakra, arénákra emlékeztet. A nézők most nem diákként ülnek a meredeken emelkedő nézőtéren, a padokban” – mutatja be az előadás helyszínét egy korabeli kritika. „Az előadásnak térbelileg két pólusa van. Az aréna alján, az agorán játszódik a darab jórésze, a királyi lakhely a padosorok legtejjén található. De a szereplők az egész termet, minden utat, lépcsőt játéktérré tesznek. Ezáltal a néző nem ülhet megszokott nyugalmában, mert hol itt, hol ott, hol a háta mögött, hol a ténylegesen kialakított játéktéren folyik a cselekmény.

A nézők, mint hajdan az ókori polgárok, részesei a játéknak. Az előadás kezdetekor fegyveresek járnak fel-alá, a terembe lépve, őket kerülgetve, esetenként az ő utasításokra ülhet le a néző a helyére. Elektra a nézőktől kér segítséget, őket igyekszik a zsarnok Kreón elleni harcához megnyerni. Az ilyen közvetlen kapcsolatteremtési kísérletnél, a játékban való potenciális fizikai részvételnél fontosabb, hogy szellemi alkotótársá teszik a közönséget. A rendkívül expresszív előadás során a néző nem maradhat közömbös, nem ülhet a hideg szemlélődő pózban, kénytelen gondolkodni, véleményt alkotni, állást foglalni, azaz a legnemesebb értelemben vett aktivizáló színháznak lehetünk tanúi” – írja Nánay István.

A kritikus arra is felfigyel, hogy a Szegedi Egyetemi Színház utóbbi előadásaiban a „közönséggel kialakítható kapcsolatok új és új formáját keresi.” Ennek működésmódját egy másik cikkében fejti ki: „A nézők az ókori város polgárai, akikért Antigoné-Elektra, Oresztész és Kreón harcol. A játékot úgy szervezték, hogy a néző pontosan a rá kiosztott szerepet »játssza«, éli, azaz nem áll Elektra ügye mellé, és engedelmeskedik Kreón akaratának. Csak gondolatban játszódik le az a folyamat, hogy ebben és ebben a szituációban nekem másként kellett volna viselkednem, mint ahogy tettem. Az aktivizálás tehát késleltetetten és egy belső szinten történt meg”.<sup>21</sup>

Margitai Ági számára kihívást jelentett, hogy „a nézőktől alig fél méterre kellett játszani. Megszólítottuk, provokáltuk őket. Ez a helyzet őszinteséget, hiteles jelenléteket követelt meg tőlem” – meséli. „Először találkoztam azzal a helyzettel, hogy közvetlen közletről szembesültem a közönséggel.” (Bérczes 37.)

Az előadás jelentését is a közönséggel való kapcsolatból vezeti le a korabeli kritikus: „róluk, a fiatal nézőkről szól ez a példázat; a hatalomról és a forradalomról, a helyállásról, önmaguk vállalásáról, világjobbító szándékuk töretlen érvényesítéséről.” Amit az is erősít, hogy Elektra „sorsa a későbbi századok és különösen a mi századunk elbukott forradalmáinak, mártírjainak sorsát példázza”. „Az Egye-



**Örök Elektra (Dózsa Erzsébet, Margitai Ági)**

temi Színház tagjai és az Elektra alakjában a darab gondolatait egész emberként vállaló és megtestesítő Margitai Ági egységes, tiszta játéktípust képviselt” – teszi hozzá a kritikus. De úgy látja, hogy „Tolnay Miklós kissé »színészbibbe« formálta Kreón alakját, mint azt az előadás koncepciója megengedte volna. (Nánay István 20–21.)

Ezt valószínűleg mások is így látták, mert például Ambrus György úgy meséli, hogy nem is bánták, amikor Tolnay kiszállt az előadásból, „mert akkor már ott volt Ács Jancsi, aki sokkal jobb Kreón volt”.

Ács János belépése Kreón szerepébe megváltoztatta az előadás erőviszonyait, hangsúlyait is: Elektra „a drámai konstrukció két pólusa között” helyezkedik el. Az egyik oldalon „Oresztész elbukó forradalmára” áll, a másikon Kreón, „a hatalom »emberszabású« megtestesítője”. Elektra ezek „erőterében vergődik, bátorít s agít a közöny ellen”. „Ezáltal nem is ő, hanem Kreón lett a darab középponti alakja. A nép és a közönség kapcsolata, szellemi azonossága egyértelműbbé vált ebben az előadásban.”<sup>22</sup> És talán az is – legalábbis a mai olvasó így érzi –, hogy az előadás a konsolidált hatalomhoz (és a letűnt forradalomhoz) való viszonyra kérdez rá a Kádár-korban.

Az *Örök Elektrát* „sokfelé játszottuk, és mindenütt nagy vihart kavart” – mondja Paál István. „A hetvenes évek elején az *Elektra* oly keményen forradalminak bizonyult, hogy az [1972-es, Szegeden megrendezett] egyetemi fesztiválon még aranyat sem kaptunk. Hermann István, a zsűri elnöke meglehetősen aggodalommal beszélt az előadás politikai-filozófiai kicsengéséről.” De Ács János megkapta Kreónért az egyetemi színjátszók fesztiválján a legjobb férfialakítás díját. (Bérczes 88.)

21 Nánay István: Amatőr seregszemlék. *Színház* 1974/2. 2–9. o. 8. A továbbiakban Nánay1974

22 Nánay István: Helyzetkép egyetemi fesztivál után. *Színház* 1972/7. 24–25. o. 25.



Petőfi-rock *Fotók: archív*

### Thermidor (1973)

„Az *Örök Elektrával* lezárult egy időszak” – jelenti ki Paál István. „Ezután mind a célok, mind a belső metódika és a társulatépítés szempontjából egy töretlen és egyenes vonalú periódus érkezett el, amely egyben az utolsó is volt.”

„Az utolsó időszakban három előadás született – folytatja Paál István –, ebből kettő volt igazán jelentős. A harmadik, Fekete Sándor *Thermidor* című darabja kapcsolódik ahhoz a gondolathoz, hogy a forradalom mint történelmi jelenség napjainkban újraértékelendő.” A Huszonötödik Színház is bemutatta a darab egy változatát *Hőség hava* címmel, de abból kimaradtak a közönséget aktivizáló részek, viszont a Szegedi Egyetemi Színpad változatában épp erre helyeződött a hangsúly. Sőt „minden előadás után beszélgetés, vita folyt napjaink forradalmiságáról”. (Bérczes 89.)

„Fekete Sándor darabját... a játékosok és a nézők együtt játsszák” – írja egy korabeli kritika. „A darab több rétegű: a francia forradalom néhány főszereplőjének nyilvános felelősségre vonása, a francia forradalom eseményeinek felidézése, mai fiatalok vitája a márról, a francia forradalom ürügyén, s végül a vitázó fiatalok és a nézők között kialakuló párbeszéd. A néző hol a konvent tagja, hol egy bírósági tárgyalás résztvevője, hol 1973-ban élő közéleti érdeklődésű egyén.

A darab egyes – kisebb – szerepeit maguk a nézők játsszák. Kiosztott cédulákról megadott pillanatokban szöveget olvasnak fel, vállalkoznak arra, hogy megöljék Robespierre-t. Mindezt természetesen önkéntes alapon. Emellett a darab néhány részében mód van arra, hogy a nézők ne kiosztott szerepek alapján, hanem saját lelkiismeretük, etikai alapállásuk szerint vállaljanak sorsokat s a tetek következményeit. Például miután Dantont börtönbe vetik, fel-

teszik a kérdést: ki ért egyet Dantonnal? A kérdésre jó néhányan jelentkeznek, mire kiállásukért a katonák – szintén önként jelentkezett nézők – eltávolítják őket a teremből. A darab befejeztével egy újabb kötetlen felvonás kezdődik. A nézőknek választaniuk kell: ki-vel azonosítják magukat – a következetesen forradalmár, nézeteiért az üldözést is vállaló Billaud-Varenne-nel vagy a minden körülmények között számítását megtaláló, az egyéni érdekeit érvényesítő Fouchéval? S a nézők választanak, érvelnek, vitáznak.”

A közönség mégsem lehet igazán részese az előadásnak” – jelenti ki a kritikus. „Eleve kirekesztődik amiatt, hogy a darab olyan mennyiségű információt, történelmi tény, adatot sorakoztat fel, amelynek hallatán a nem szakember – márpedig a nézők zöme nincs otthon annyira a francia történelemben – kicsit elbizonytalanodik. De a szereplés sem vonzza a nézők zömét. A nem szereplő nézőnek mindegy, hogy a közönség soraiban ülő színész vagy nézőtársa mondja el a szöveget (legfeljebb a színész jobban mondaná szerepét). A szövegfelolvasóknak sincs igazi részvételi lehetőségük, mert néhány mondat felolvasásától önmagában nem kerülnek bele a darab vonzáskörébe. S végül a vita az előadás befejeztével sem igazán eredményes, mert csak egyetlen kiélezett kérdés köré csoportosul, míg más, a darabban felvetett kérdésre ekkor, utólag általában már nincs mód visszatérni.

Talán, ha a darab csomópontjain többször lenne vita, jobban együtt gondolkodnának a nézők a szereplőkkel” – jelenti ki a kritikus. (Nánay1974 8–9.)

### Petőfi-Rock (1973)

A Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi napja* című (*nosztalgikus requiem 1948. március 15-ről* alcímű, műfajmegjelölésű) előadása – amelyet a kulturális emlékezet *Petőfi-rock*ként őrzött meg – a költő születésének 150. évfordulója köré szervezett számtalan esemény egyikére készült. A Petőfi-évben az amatőr színjátszók számára írták ki a *Szóljatok szép szavak Petőfiről* című pályázatot. Az egyetem ismét csak elvárta színjátszó együttesétől, hogy jelentkezzenek a versenyre, és Paál István ismét csak nem tudta, hogy mivel is léphetnének fel. Végül is a *Thermidor* szerzőjétől, Fekete Sándortól kért tanácsot, aki Petőfi-szakértőnek is számított.

Erről Paál István így mesél: Fekete Sándor „azt javasolta, hogy nézzek utána, hogy azokban a napokban, amikor ez a gyönyörű, vértelen, fegyvertelen, erőszakmentes forradalom megtörtént, milyen fel- és leiratokat küldözgettek egymásnak a rendőri szervek, a helytartótanács és a nádor. Megnéztem, és felfedeztem, hogy mindez milyen frenetikus, tragikomikus és nevetséges volt! A besúgók akkor is, mint minden történelmi helyzetben, ugyanolyan ostobák és rosszindulatúak voltak. Ezekkel az iratokkal Petőfi naplóját szembe-  
sítettük. Még hozzátettem azt a három verset, amit ezekben a napokban írt (*Dicsőséges nagyurak, Nemzeti dal, A szabadsághoz*). A darab „villámgyorsan”, egy-két éjszaka alatt összeállt. Izgalmasan ellenpontozott, de epikus anyag lett. Egy dokumentumműsor. Kiállunk, felolvassuk, egysesek szavalnak... Becsületes ünnepi műsor. De



**Petőfi-rock (középen Dózsa Erzsébet, gitárral Vági László, Árkosi Árpád, Ács János) Foto: Fortepan**

azt éreztem, hogy olyan anyag birtokába jutottam, amit kár egy unalomig ismert, teljesen hagyományos, mindenkit ásitásra kényszerítő helyzetben elpazarolni.” (Bérczes 91.)

A mentőötletet az jelentette, hogy a Paál István által összeállított alapanyagot nem prózában, hanem megzenésítve, énekelve, mozogva adták elő a szereplők. A zene megírását Vági Lászlóra bízta Paál István. Vági, az akkor Szegeden élő rock- és jazz-zenész, már korábban is részt vett a színpad munkájában. Először a *Készül le a völgybe a farkas* című Radnóti-összeállításban zenélt, majd az *Örök Elektrában* is közreműködött. Ezután következett a *Petőfi-rock*, amelynek nemcsak zeneszerzője, hanem gitárosként az egyetlen zenésze is volt.

A *Petőfi-rock* főszereplője maga a fiatalokból álló közösség, a civil öltözékeket, különféle ingeket, pólókat, nadrágokat viselő fiúk és lányok. Az előadás olyan kollektív játék, amely a közösen éneklő, együtt mozgó közösségre irányítja a figyelmet. Így a belőlük áradó, sodró lendületű, kavargó együttes erő az előadás legfontosabb hatáseleme. A közösségből csak pillanatokra válik ki egy-egy figura, ismerhető fel egy-egy történelmi alak, alakul ki olyan formáció, amelyben a különböző forradalmi szituációkra ismerni. „Itt szerepeket nem kellett játszani. Mindenki önmaga lehetett. Ez halhatatlanul megkönnyítette, ugyanakkor meg is nehezítette a dolgot” – mondja Paál István. Majd hozzáteszi: „Akik a tréningek során nem tudták áttörni a falat magukban, nem voltak képesek a nézők szemébe nézni, legyőzhetőek voltak. A próbák adott szakaszában kiderült, hogy már nem(csak) Petőfiről és ’48-ról van szó, hanem róluk, rólunk. Itt én, a rendező már nem tudtam segítséget adni. Kinek-kinek le kellett bontani az egészét a legszemélyesebb életre-

tegéig ... Tudtam, ha ezt együtt tesszük, konkrét előadásban, akkor hihetetlen erővel fog hatni.” (Bérczes 93.)

Tehát a *Petőfi-rock*ban nem a történelmi múlt megidézése a fontos, hanem az, hogy az egykori eseményekkel, az akkor felmutatott eszményekkel miképp azonosulnak a 70-es évek fiataljai. Nyilván a közönségre is elsősorban ez hatott. De ebben sokan nem különleges tettet, hanem az élet megélésének természetes módját látták. Például az előadás egyik szereplője, Árkosi Árpád így emlékezik: „Számomra a *Petőfi-rock* természetes volt, és nem tartottam heroikus gesztusnak. Ez talán a hetvenes évek legelejének természetes lendületéből is fakadt. Az előadás csak annyiban különült el a mindennapjainktól, hogy volt egy csoport, amellyel tisztességgel meg lehetett ünnepelni március 15-öt, és volt Paál Isti, aki ezt a lelkesedést mederbe terelte, formába öntötte.” (Bérczes 49.)

„Zene, ének, prózai szöveg, mozgás különleges szépségű egység”-nek nevezte a *Petőfi-rock*ot a korabeli kritikus. Majd eképp idézte fel szerkezetét, mozgásanyagát, képeit: „A forradalmi ifjúság készülődésének, tettei krónikájának folyamatát időnként megszakítják a helytartótanácsi jegyzőkönyvek bosszantóan ostoba, magyartalan, stupid szövegei. Míg az első réteg mozgásai túlnyomórészt akrobatikus jellegűek, a másodikéi groteszkek, állatkerti jelenet, imbecilis gyerekek torz mozgásai jellemzik ezeket a részeket. A forradalmi lendületet, a lelkesedést a feldobott és métereket repülő, majd biztosan elkapott emberek jelzik, a színészek pontos, szép, harmonikus együttmozdulása; a nép és a katonaság szembekerülését a fiúk és a vállukon ülő lányok egymással szemben felsorakozó sorfalának többszörös összecsapása jelzi; a helytartótanács tagjai libasorban, valósággal egymás fenekébe bújva,

odasúgva, rémülten adják tovább az események híreit, vagy más-  
kor, teljes félelmükben, olyanok, mint a megkerült majmok az ál-  
latkertben. Durva, de érzékletes és hatásos ellenpontozások.”<sup>23</sup>

Ez az előadás – akárcsak a Szegedi Egyetemi Színpad többi pro-  
dukciója – szintén fontosnak érezte a közönség aktivizálását, bevoná-  
sát. „Az előadás legszebb pillanatai azok, amikor a forradalmi ifjak  
összegyűjtik az egyetemi fiatalokat – s a nézőkhöz fordulnak, behívják  
őket maguk közé” – írja a korabeli kritika. „S nő-nő a tömeg, s többen  
vannak a játéktéren, mint a széksorokban; vagy amikor a könnyen  
megjegyezhető dallamú *Nemzeti dal*t együtt éneklük; amikor az elő-  
adás végén összeolvad nézőtér és játéktér, a nézők betódnak a szí-  
nészek közé, és együtt éneklük a darab énekeit”.<sup>24</sup> (Nánay1973)

Paál István az előadás kapcsán a nézőket ért kihívásról beszél:  
az előadás „végére néhány nézőt szeretettel és barátsággal közénk  
hívtunk, aztán eljártunk még egyszer, majd még egyszer. Addig  
játszottuk, amíg sikerült a nézőteret úgy mozgósítani, hogy vagy  
velünk tartott, vagy egyértelművé tette passzivitását, és elhagyta  
a termet.” (Bérczes 93–94.) Vági László emlékei szerint még Len-  
gyelországban is „beálltak az emberek, mert – noha nem értették  
a szöveget – érezték, hogy ez az ő ügyük is.” (Bérczes 51.)

A *Petőfi-rock* 1973 nyarán szerepelt a wroclawi nemzetközi  
színházi fesztiválon, ahol „a legjobb, a legerőteljesebb, a nyitott  
színházi ideált leginkább megközelítő előadásnak tartották” – ál-  
lítja egy korabeli tudósítás, amely így számol be a szegedi egye-  
temisták és a wroclawi fesztiválközönség kapcsolatáról: „Előadá-  
suk végén a nemzetközi közönség csaknem minden tagja betódult  
a játéktérre, s a szereplőkkel együtt énekelve a forradalmi dalokat  
– az *Internacionálét*, a *Marseillaise*-t, a *Warsawiankát* – vonult ki a  
teremből az előcsarnokba. A közönség aktív résztvevőjévé vált az  
előadásuknak.” (Nánay1974)

Itthon azonban „ellentmondásosabb” volt a *Petőfi-rock* fo-  
gadtatása. Bár a *Szóljatok szép szavak Petőfiről* versenysorozatát  
megnyerték – ennek is köszönhetően wroclawi szereplésüket –, s a  
Kiskőrösön rendezett döntőt élő egyenes adásban közvetítette a  
televízió.<sup>25</sup> De másnap Szegeden mégis kitört a „botrány”. Ugyan-  
is a március 15-én a délelőtti „koszorúzás után az egyetemisták és  
a főiskolások továbbvonultak a múzeumkertbe, ott Dózsa Erzsé-  
l olvasta Ady versét, *A tűz márciusát*” – meséli Paál István, aki azt is  
hozzáteszi, hogy ebben a felfokozott helyzetben, „sápadt egyete-  
mi vezetők és egy csomó, nekem még akkor ismeretlen úr” jelen-

létében került a *Petőfi-rock* szegedi ünnepi előadására sor az Audi-  
torium Maximumban. (Bérczes 95.)

„Eszméletlen tömeg gyűlt össze, és félelmetes, tüntetésszerű  
tapsolás volt a végén” – meséli Dózsa Erzsébet. (Bérczes 46.) „Az  
egész tömeg csatlakozott a játékhoz, egy idő után már megmoz-  
dulni sem lehetett a játéktéren” – mondja Paál István. „Megálltunk  
a hátsó fal előtt, aztán kimentünk a teremből. Az emberek a lábuk-  
kal, az öklükkel verték a padlót, a dolog lassan szinte tüntetésbe  
ment át. Csakhogy azt is tudtuk, hogy a tömegben sokan vannak,  
akik a délelőtti teljesen független események miatt figyelnek ben-  
nünket. Úgy döntöttem, nem megyünk vissza a terembe. Nem  
akarunk semmiféle provokációt.” (Bérczes 96.)

„A rektor, a rektorhelyettes álltak ott, és látták, hogy az embe-  
rek nem akarnak mozdulni” – meséli ugyanerről Dózsa Erzsébet.  
„Fenyegető lett a hangulat. Valamelyik vezető üvöltözött velem.  
»Ezt maga csinálta! Vagy bemegy és elintézi, hogy az emberek el-  
menjenek, vagy megnézheti, mi történik magával.« Belöktek a te-  
rembe, és óriási szerencsémre, hallgattak rám az emberek, elmen-  
tek.” (Bérczes 46.) Ezután Dózsa Erzsébet ellen rendőrségi vizsgá-  
lat indult, de nem tudtak rábizonyítani mást, csak az „illegális sza-  
valást”, azaz hogy engedély nélkül mondta el az Ady-verset. „Az  
»illegális« szavazás egyébként minden évben megtörtént: fogtam  
egy Ady-kötetet, abból mondtam el egy verset. Korábban ezzel  
nem volt baj, de ’73-ban volt az a bizonyos pesti március 15., ami-  
kor sokakat elkaptak ... Szeged sem maradhatott le.”

Dózsa Erzsébet még azt is hozzáteszi, hogy „ezután már nehe-  
zebb volt a *Petőfi-rock*ot játszani. Pesten, az Egyetemi Színpadon  
URH-s kocsik vették körbe az épületet.” (Bérczes 46.) „Ettől kezd-  
ve lettünk fekete bárányok, feketeseggűek, ellenzékiek, a társadal-  
mi politikai életben deviánsok. Ebben az időben kezdtem én inni”  
– mondja Paál István. (Bérczes 96.) „Volt egy *Petőfi-rock*, amit a  
rendőrség klubjában adtunk elő” – meséli Dózsa Erzsébet. „Ott ült  
az a két nyomozó, akik engem korábban vallattak. Véletlenül így  
esett, hogy amikor *A szabadsághoz* című verset énekeltek, térdel-  
tünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval.  
Egyébként is így volt ez: valakit kiszúrt az ember, és annak énekel-  
te, hogy »S ha elesnének egy szálig mindnyájan, feljövünk a sírból éj-  
féltájban, győztes ellenségünknek megint kell küzdeni kísértő lel-  
keinkkel!« Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesü-  
tötték a szemüket, és nem mertek rám nézni.”

23 Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv. *Színház* 1973/10. 31–35. o. 35. A továbbiakban Nánay1973

24 Ugyanakkor a kritikus nemcsak szépnek, hanem problematikusnak is tartja ezeket a részeket: „Ugyanis a játék felépítése nem engedi, hogy az egyszer már »belelkesített« néző továbbra is részt vegyen a történésben. A rendkívül nagy képzettséget igénylő mozgás, a bonyolult koreográfia ezt eleve nem teszi lehetővé. Tehát amikor a nézőt fellelkesítették, megköszönik a szívességét, s megkéri, fájadjon vissza a helyére. Így tulajdonképpen becsapják a nézőt, aki úgy érzi egy pillanatra, hogy részese a „forradalomnak”, majd kénytelen rájönni, hogy nem erről van szó. Teljesen még sincs becsapva, mert ezek a rádöbbenések tovább gyűrűzhetnek benne, s érzelmileg rávezetődhet arra, hogy saját ügyeinek előbbre viteléhez is minden szinten ki kell lépnie a passzivitásból. De ezt a tudatosodást meg éppen a rendkívül erős érzelmi hatás gyöngíti. Így tehát a közönség aktivizálása, bár fizikailag megtörtént, gondolatilag csak egy bonyolult érzelmi hatássorozaton keresztül érvényesülhet.”

25 A közvetítést valaki felvette szuper 8-as kamerával, ehhez később hangot illesztettek, így a kiskőrösi előadás megtekinthető a youtube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=z8ugozGd05Q>



Kőműves Kelemen *Fotók: archív*

De azt is hozzátesszi Dózsa Erzsébet, hogy szerint a dolgok mindig is így működtek: „Lehetőleg kinyírni mindent, amiben van valami új és izgalmas, aztán megengedni, amikor kihűl.” „Ma, 1987-ben a hivatal jobbát nyújtja annak, amit egykor kinyírt és kiirtott. Amikor már nincs hatás, amikor az embereket nem lehet már bevenni egy közös körbe a *Nemzeti dal*-nál, amikor az ország már nem arról szól, mint akkor, amikor tehát az egésznek már semmi értelme – akkor ezt a hivatal megengedi, sőt támogatja.” (Bérczes 44.)

### KŐMŰVES KELEMEN (1973)

Az 1973 októberében bemutatott előadásról maga Paál István állítja, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad „legjobb és egyben utolsó előadása” volt. „Az addig bejárt út betetőzését és végét, és a tudatosan tanulmányozott, képességeink szerint mélységében és valódi jelentésében feldolgozott Grotowski-féle szegény színház – Brook szavával: szent színház – megvalósítását jelentette. Összegzés és lezárás.” (Bérczes 96–97.)

Grotowski színházával az 1971-es wroclawi fesztiválon találkozott Paál István, amikor is az *Apocalypsis cum Figurist* látta. „Ekkor döntöttem el – mondja –, hogy csoportommal együtt az ABC-jétől kezdve, fokról fokra kísérlem meg a Grotowski-metódust megvalósítani. Tehát nem elégszünk meg a felületes, csak a produkciók külsőségeiben megnyilvánuló adaptációval<sup>26</sup>, hanem a módszer – magyarországi és amatőr helyzetünkhöz alkalmazott – lényegét próbáljuk meg elsajátítani. Ez mindenekelőtt a »szegény színház« igen szigorú etikájának magunkévá tételét jelentette. Ezen kívül Grotowski elméleti írásainak, s így magának a formanyelvének elmélyült tanulmányozását.” „Továbbá elkezdtek alkalmazni próbáinkon Grotowski pszichodinamikus színésztréningjeit. Két keményen végigdolgozott esztendő telt el így; és csak ezután következett a *Kőműves Kelemen*.”<sup>27</sup>

Az előadás alapja Sarkadi Imre 1948–49-ben készült, befejezetlen, több variánst tartalmazó darabja volt. „Fenyő Ervin hívta fel Paál István figyelmét a töredékekre”<sup>28</sup>, s így készült el a Szegedi Egyetemi Színpad szövegváltozata. „Az előadásnak háromféle változata is

26 Paál István ilyenek tartotta Ruszt József és Halász Péter előadását, *A pokol nyolcadik körét*. „A színházi gyakorlatban ők próbálták először közvetíteni a tapasztalt új formanyelvet. Kísérletük azonban szükségszerűen nem léphetett túl egyfajta átvétel és utánzás szintjén. A »szegény színház« rendszerét ugyanis lehetetlen gyakorlatban megvalósítani sokéves, kemény munkával töltött felkészülési periódus nélkül.” Paál 20. o.

27 Duró Győző: „A legfontosabb munkámnak tartom”. Beszélgetés Paál Istvánnal a Kőműves Kelemen rendezéséről. In *„Így rendeztem...” III. Interjúk, forgatókönyvek, rendezői tanulmányok*. Múzsák Közművelődési Kiadó [1982] 148 o. 20–27. o. A továbbiakban Paál.

28 Fenyő Ervin (1948–) középiskolás korában dolgozatot írt Sarkadi színműveiről, így az író özvegyének engedélyével hozzáfért a kéziratokhoz is. Ekkor találta meg a drámatöredéket. Később színművészeti főiskolásként ajánlotta Valló Péternek, hogy csináljanak belőle előadást, de ehhez a főiskola nem járult hozzá. Fenyő Ervin a diploma megszerzése után Szegedre került színésznek. A Szegedi Egyetemi Színpad néhány előadásának megnézése után mutatta meg a *Kőműves Kelemen* kéziratát Paál Istvánnak. Paál 20.

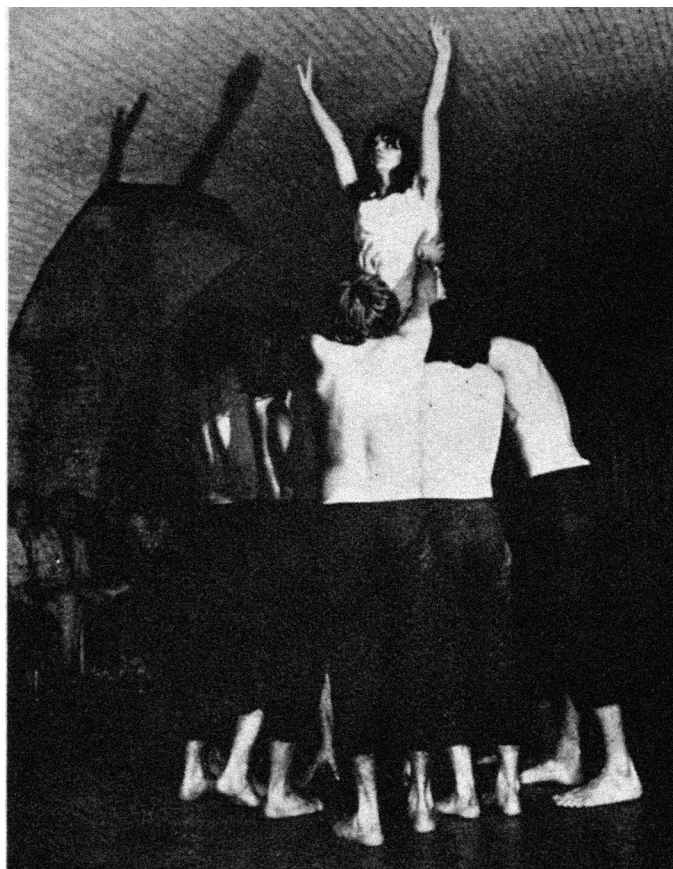
született, a szöveg egyre tömörebb, a játék egyre erősebb hatású lett.”<sup>29</sup> Paál István „a három felvonásra tervezett dráma jelenetvariációiból” „az együttes sajátosságainak megfelelő drámát alkotott”. (Közben a töredékekből „egységes szerkezetű darabot állított össze Siklós Olga, ezt közölte a Tiszatáj 1973 szeptemberében.” Nem sokkal később Valló Péter rendezésében a veszprémi Petőfi Színház is bemutatta a darabot, ahol „Osztoivits Levente erőteljesebb dramaturgiai beavatkozással készítette elő a szöveggönyvet.”)<sup>30</sup>

Paál István a töredékekből „lineáris cselekménysort” állított össze, elvetve a darab három felvonásra való tagolását, ehelyett „egységes történést alakítva ki”. Mivel a szerzői utasításokból az tűnik ki, hogy Sarkadi „kora színházi ízlésének megfelelően” „realista-naturalista játéktílusban és scenírozásban képzelte el a darabját”, Paál figyelmen kívül hagyta az írói instrukciókat, hogy „szegény színházi» előadás alapanyagává válhasson” a darab. Az átdolgozás következő fázisában kiirtotta „a szövegből a hétköznapi, többnyire »népies« szófordulatokat”, hogy ezek ne kössék az előadást a »népi-nemzeti« hagyományokhoz”. Ezzel Sarkadi szelleméhez akart hű maradni, mert „ő is társadalmi modelldrámát hozott létre az ősi folklór elemekből”. (Paál 22.)

Paál István dramaturgiai feldolgozása „a filozófiai mondanivalóra koncentrált, számára nem az építés ábrázolása, hanem az eszmék harcának megjelenítése volt fontos. Elvont, semleges térben, a mindennapi élettől elkülönített cselekményt társadalmi közegükből, magánemberi létükből kialakított szereplőkkel játszatta el.”<sup>31</sup>

Az előadást a próbatermében, a JATE klub nagytermében mutatta be a Szegedi Egyetemi Színpad. A játéktér is ehhez igazodott. A „bolthajtásos pincéhelyiségben a falak mentén” foglalnak helyet a nézők” (Nánay74), „körbeülük a csupasz játéktér” (Nánay István74), csak az egyik oldal „az előadás rituáléjának kezdőpontja” maradt üresen. („Bárhol is játszottuk az előadást, mindenhol igyekeztünk hasonló nagyságú és alakú játéktérrel kialakítani” – mondja a rendező.) (Paál 24.)

„A kőművesek félmeztelenül, mezítlábasan, egy szál fekete nadrágban vannak, [a két főszereplő,] Kelemen és Boldizsár ezenkívül fekete köpenyt is hord. Nincs díszlet, nincs épülő és leomló fal, nincsenek kövek, fák. Az elvont, semleges környezetben elvont, az általánosság szintjére emelt játék folyik” – írja le az előadás stílusát a korabeli kritika. (Nánay István74) „A színészek elhelyezkedése, ruházata” már az előadás indításában „világosan felismerhető erővonalakat jelez. A középen csillag alakú bolyban fekvő, fejüket összedugva, egymáshoz bújva alvó kőművesekről, a tömegről a figyelem egyre inkább az álló, fontosabbnak tűnő alakokra terelődik. A Vándor vakító fehérsége, magánya kívülállót sejtet. Vele szemben, a fekvő halom túloldalán három egymás mögött elhelyezkedő szereplő áll, el-



Kőműves Kelemen

öl Kelemen [Ács János] leszegett fejvel, arc nélkül, takarva pedig Anna [Dózsa Erzsébet], majd Boldizsár [Árkosi Árpád]. A nézőtér több pontjáról egy személynek látszanak. Egybeolvadásuk mindhármukat, a ruhák fekete-fehér-fekete színritmusa pedig külön a két férfit azonosítja. A nézőben a hármas én szétválásakor dől el – vagy nem dől el – végérvényesen, hogy Kelemen és Boldizsár egyazon ember kétféle vetülete, s hogy Kelemen a maga egy részét – méghozzá a tisztábbikat – áldozza föl a feleségében.” (Duró 10.)

„Az előadás kezdetekor a fekete ruhás [alak] felemeli egyik kezét, majd a másikat, aztán felemelkedik egy harmadik és negyedik kéz is. A kezek összefonódnak, és kifordul az első fekete köpenyes – Kőműves Kelemen – mögül egy másik fekete ruhás, Boldizsár. Ezzel a képpel az egész előadásra érvényesen megteremtődik az alaphelyzet: Kelemen és Boldizsár egyetlen személy, ugyanannak az embernek két énje, s a dráma folyamán vitázva teremtik meg a vívódó embert” – írja a korabeli kritika. (Nánay74 9.)

„Minél többször olvastam el a szöveget, annál inkább éreztem, hogy kettejük dialógusaiban egyazon lélek két pólusa perel egymással. Kelemen az érzelmi-morális elkötelezettség, a forradalmár- vagy alkotóművész-attitűd képviselője, Boldizsár pedig a valóságot »harmis tudat« nélkül szemlélő, konzekvensen és konstruktívan elemző

29 Jegyzetek a Kőműves Kelemenről. In Sarkadi Imre: *Drámák. Az összegyűjtés, a szöveggondozás és a jegyzetek Sarkadi Imréné és Csontos Sándor munkája.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1983. Második, bővített kiadás. 936 o. 928.

30 Nánay István: Kőműves Kelemen. Sarkadi Imre drámatöredékének előadásai. *Színház 1974/5.* 20–23. o. 22. A továbbiakban Nánay István74.

31 Duró Győző: Kőműves Kelemen. Elemzés és leírás. In „*Így rendeztem...*” III. *Interjúk, forgatókönyvek, rendezői tanulmányok.* Múzsák Közművelődési Kiadó [1982] 148 o. 7–19. o. 8. A továbbiakban Duró.

reálpolitikus. Nem lehet eldönteni, kinek van igaza” – mondja a rendező annak magyarázatoként, hogy a két figurát „egyetlen dialektikus személyiségként” fogta fel. „Nem didaktikus pozitív-negatív szembeállításban igyekeztem láttatni a két alakot, hanem árnyaltabban, a többiekkel, főleg Annával kialakult viszonyukban kíséreltem meg bemutatni egyezésüket és különbségüket.” (Paál 23.)

„A semleges tér, a megkettőzött én mellett a mozgásra, az emberi test kifejezőeszközére épített ábrázolás” határozza meg Paál István *Kőműves Kelemen*-rendezését. (Nánay István74) Az előadás első akciójaként „Kelemen – miközben tekintetével kapcsolatot tart Boldizsárral – költögetni kezdi alvó társait, ezzel kiszakítja őket a biztonságot adó csoportból, s kénytelenek szembesülni a valós helyzetükkel ... Tétova, álmos bolyongásuk eszeveszett rohangálásba csap át.” (Duró 10.) „Déva várát sikertelenül építik, az építők félnek.” (Nánay74) „A kőművesek félelmét nem a félelem pontos, egyénített pszichológiai rajzával mutatják meg, hanem

egy űzött, hajtott csorda vad rohanásával, amelyet Kelemen csak a kőművesek „betörésével” tud lecsillapítani. A vad, kavargó rohanás, a nyüszítő hangok a testközelen ülő nézőben is felkeltik a félelmet. Ilyen eszközökkel a néző és a játékos között felfokozott, különösen érzékeny és intenzív lelki-gondolati kapcsolat jön létre. Nem lehetséges, hogy a közönség a közömbös kívülállás szerepében maradjon.” (Nánay István74)

Az otthoni híreket hozó Vándor jelenete után (aki megkérdőjelezi a kőművesek céljait) Kelemen tanácskozássra hívja társait. „Kihívása nyomán ledőlnek a vár falai, mint ahogy összeomlik a kőművesek hite is. Mivel díszletek nincsenek” az előadásban, „és külső zajhatásokat nem alkalmaznak, a fal – a hit – leomlása a szó szoros értelmében a kőművesekben megy végbe. Mintha delejes külső parancsra cselekednének, körben felállnak, megigézetten néznek ki a semmibe, kezdeti halk mormogásuk veszett szűküléssé válik – miközben ügyet sem vetnek az őket visszatartani próbáló,



Hivatalos gyűlés Szegeden 1973-ban *Fotó: Fortepan*



Diplomaosztó 1971-ben *Foto: Fortepan*

térden körbejáró Kelemenre, sem Boldizsár közömbös tekintetére – s végül egy hisztérikus ordítást hallatva elzuhannak, Kelemen elnyújtott, tiltakozó üvöltéssel rogy le közéjük.

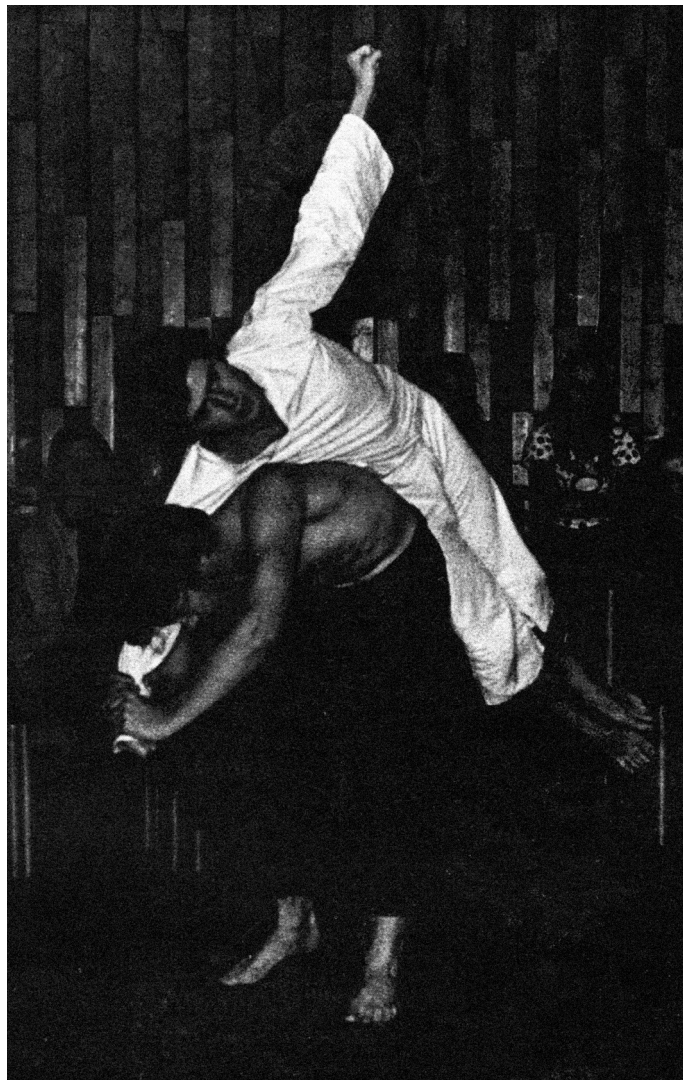
Boldizsár és Kelemen elvi vitája következik. Ellentétes nézeteiket háttal keresztként egymásra feszítve, oldalt kitartott karjukat összefonva mondják el, tehát mintegy megtestesítve eszméik harcát, egy ember két énjének vívódását. Végül Kelemen kerül le a földre, nem tudja meggyőzni ellenfelét. A többieket próbálja hát jobb belátásra bírni.” (Duró 11.) „És elkezdődik a küzdelem: Kelemen a feladatvállalás, a vállalt feladat becsületes végrehajtásának szószólója, a kőművesek kishitűek, Boldizsár cinikus. Ki tudja a maga oldalára állítani a kőműveseket, Kelemen vagy Boldizsár? Helytállás vagy megfutamodás?” (Nánay74) „Hiába beszél Kelemen szinte a fülébe a többieknek, Boldizsár higgadt érvei egy idő után távolról is hatásosabbak. A Kelemen köré gyűlt kőművesek egyenként átszivárognak a terem másik végében álló Boldizsárhoz, az általa megidézett gonosz szellemek ellen a lábánál összebújva keresnek menedéket. Boldizsár az emberhalomra lépve találja ki az asszony feláldozásának eszméjét, így a nézőben az sejlik föl, mintha az a kőművesek »kollektív tudatalattijának« terméke lenne. A két főhős ezután szorosan a reflektor elé áll, köpenyükkal eltakarják a fényforrásokat, a beálló sötétség a végzetes gondolat irracionálisát hangsúlyozza.” (Duró 11.)

A folytatást meghatározó kölcsönös vádaskodások közepette Kelemen „teóriát kovácsol kétségbeejtő helyzetéből, ideológiát talál az emberáldozatra. Ezt a folyamatot a színész úgy jeleníti meg, hogy térdelő testhelyzetből hátra dőlve, arcát a reflektor fókuszába tartva mondja el monológját, amely úgy hat, mintha lázálom szüleménye lenne. Az egyezés megkötését a két főszereplő dühös, erőteljes

kézfogása jelenti helycsere közben, a játéktér közepén.” (Duró 11.)

Egy újabb kőművesek közti vita után – amelynek középpontjában ezúttal Benedek áll – hamarosan érkezik az első asszony, aki-ben Kelemen a feleségét, Annát ismeri fel. Ekkor „Boldizsárt öelve kétségbeesik. A többiek mindenre elszántan járnak körül a velük ellentétes irányba lépkedő főhőst. Kelemen még egy utolsó lázadásra szánja el magát, egyedül szegül szembe a többiek együttes testi erejével. Mindez hiábavaló, a kőművesek körülveszik az őket daltal köszöntő Kelemennét.” (Duró 12.)

Anna szerepe esett át a legnagyobb változásokon az előadás készülése, alakulása közben. Erről Paál István így beszél: „Az asszony Sarkadinál a középső felvonás kulcsfigurája. Az ősbemutatón és az előadás első szériájában eljátszottuk Kelemen és a felesége kettősét szinte teljes egészében, de ez akkor is külön kamaradramaként hatott. A produkció később egyre feszesebbé vált, és egyre nehezebben hordozta ezt a tényleges cselekményt leállító, betét jellegű



Kőműves Kelemen *Foto: archív*

jelenetet. Először csak az ebben elhangzó szöveg felét hagytuk el (ez volt az előadás második változata). Majd a végső verzióban Anna minden mondatát elvesztette, csak a népballada néhány sorát énekelte el. (Paál 23.) (Közben változtak az Annát játszó színészek is: Dózsa Erzsébettől előbb Geréb Ágnes, majd Hernecky Katalin, végül Kohler Katalin vette át a szerepet.)

„A kőművesek körülfogják az asszonyt, és a közójük állt Kelemennel együtt összetömrőlnek. Utána hasra vetik magukat, láthatóvá lesz a guggoló Kelemen a vállain kuporgó Annával.” (Duró 12.) „Kelemen a kőművesek némán is követelőző szorításában felmutatja az áldozatot, majd Anna becsúszik a feltartott kezű kőművesek falába, eltűnik, és földre nyomja Kelelent. Az áldozat nagysága, súlya leteperi a nagyformátumú Kelelent is.” (Nánay István74) „Rituális temetési szertartás következik: a ballada halk éneklése közben becsavarják Kelemen köpenyébe, és középre helyezik.”

„Anna teteme mintegy oltárrá válik, de értelmezhető emlékműnek is, Fölötte vitáznak a zárórészben Kelemen, Boldizsár, Máté majd Izsák.” (Duró 12.) Kelemen csalódik a társaiban, mert „amikor a vár kész, a feladat bevégezve, a kőművesek saját kis boldogságuk építését tervezgetik, aprópénzre váltanák a közös munka közösségteremtő aranypénzét is”. (Nánay74) Ekkor újabb összecsapás következik. „Kelelent az egyik fényszóró előtt feszíti ki a három másik. Ebben a helyzetben mondja el átkait. Kiszabadulva lerántja Boldizsárról a köpenyt, megkorbácsolja vele, majd továbbra is korbácsként használva azt, szétkergeti a kőműveseket.” (Duró 12–13.) „Kinek ne jutna eszébe a képzőművészetből oly jól ismert kép – Jézus kiúzi a templomból a kufárokat.” „Vagy Krisztus keresztútja, amikor Kelemen a Vándor keresztjét, a kítaszító külvilág keresztjét a vállára veszi, hogy megváltsa társait az emberibb, tartalmasabb élet számára.” (Nánay István74)

A visszatérő Vándor ugyanis „a külvilág méltatlan ítéletét hozza Kelemennek”. „Majd keresztként kifeszíti magát, őt hordja kör-



Szeged 1971-ben *Fotó: Fortepan*



**Fiatalok 1972-ben**

be – monológját mondván – Anna teteme körül Kelemen, s ezzel megváltja társait. A görcsben fekvő kőművesek nyugodt, alvó testhelyzetet vesznek fel. A további dikció során a Vándor – még mindig keresztként – rá is zuhan a hanyatt fekvő Kelemenre: a kálvária után a keresztre feszítés is megtörténik. Képileg fordítva: a keresztfeszül rá az emberre, akinek megsemmisülését jelenti az, hogy alkotását, művét, áldozatát, értelmetlenül nyilvánítják.” (Duró 13.)

„Kelemen – az előadás végső pontján – egymaga vonszolja, húzza, taszigálja a mozdulatlan testeket egy halomba, hogy végül ő maga is közéjük dőljön. A kezdőkép egy magasabb szintű változata zárja tehát az előadást”, amelyet a korabeli kritikus így értékelt: „Az előadás hallatlanul átütő. Nincs semmiféle közvetlen aktivizáló erő, a nézők mégis teljes lényükkel kénytelenek részt venni a szertartásban. Elsősorban az előadás képi megvalósítása, a gesztusrendszer, a mozgásformák utalnak olyan archetipusokra, amelyek minden nézőre kollektívan és egyénileg hatnak, és létrejön a katarzisz oly ritka pillanata. A néző lelke legmélyén szembesül önmagával, saját etikai rendszerével.” (Nánay74)

Paál István szerint „három üzenetet” sűrítettek az előadásba: „A mondandó első és legszemélyesebb rétegét a csoport belső struktúrájának ábrázolása adta, tehát a kőművesek és Kelemen viszonyában a Szegedi Egyetemi Színpad tagjainak és vezetőjüknek (vagyis nekem) a kapcsolatát modelleztük. Tágabban értelmezve vezető és vezetettek kölcsönösen etikus relációját kíséreltük meg körüljárni.

Az üzenet második, általánosabb, társadalmi érvényű rétege a magyar történelem legutóbbi harminc évének fő tendenciáit modellezte, vagyis a szocializmus építésének lehetőségeit, problémáit, e folyamat esetleges aberrációit, katasztrófa helyzeteket (például a személyi kultusz létrejöttét) és ezek tragikus következményeit elemezte – áttételesen.

A harmadik, legegységesebb jelentésű üzenetréteg pedig azt vizsgálta, hogy mikor és milyen áldozatot hozhat bármiféle közösségben az alkotó ember, illetve hogy az emberiség sorsának javításáért vagy az alkotásért magáért hozott áldozatok minden esetben értelmesek-e.

Ezt a harmadik, legfontosabb jelentésréteget minden néző megértette, még a külföldi közönség is appercipiálta. A második, társadalmi-történelmi tartalmú üzenetet a hazai közönség nagy része szintén átélte. Az első, főként szociológiai természetű jelentésréteg, közlendőnk legmagáncélúbb síkja bontakozott ki legkevésbé a nézők előtt. Ezt azonban nem tartottuk kudarcnak, hiszen ennek az üzenetnek főleg számunkra volt jelentősége, s az épp a megfogalmazás tényében rejlett.” (Paál 21–22.)

Ugyanakkor az előadás készítése közben talán ez a személyes réteg lehetett a legfontosabb. „Nagyon nehezen állt össze az előadás” – meséli Kohler Katalin. „Közvetlenül a bemutató előtt volt egy kemény éjszaka. Isti beszélt arról, hogy itt nem általában egy várról, hanem a saját várunkról van szó. Ő Kőműves Kelemen-Paál István „befalazta” a feleségét, egzisztenciáját, mindenét... Ez már a főpróba után történt, és tulajdonképpen ezen az éjszakán születt meg az előadás.” (Bérczes 70.)

## VÉGJÁTÉK

„Azt éreztük, hogy lehetőségeinkhez képest a szakmai fejlődésünk olyan pontra érkezett, ahol a klasszikus értelemben vett amatőr körülmények már nem segítik, hanem hátráltatják a továbblépést.” „Nagyon sokat meditáltunk azon, hogy hogyan tovább. A csoport magja az egyetem befejezése előtt állt, a színházból megélni nem tudtunk, az egyetem nem tartott volna el bennünket – mindenkinek az általa választott »civil« foglalkozás után kellett néznie. De a vélhetően keserves önfelszámolás helyett a nyomasztó felszámolás következett.”

Ugyanis vizsgálat indult Paál Istváné ellen. Előbb pénzügyi vizsgálatot folytattak a művészeti vezető és a kulturális bizottság négy tagja ellen. A sikkasztás vádjára alól felmentették őket, de szabálytalan pénzkezelés címén szigorú írásbeli figyelmeztetést kaptak. Ezután politikai vizsgálat indult Paál István ellen. Arra voltak kíváncsiak, ahogy ő fogalmaz, hogy „mennyiben vagyok én ellenforradalmár, miféle idealista, rendszerellenes téveszmékkel mérgezem a csoportot és előadásainkkal a többi hallgatót? Ez a vizsgálat jó fél éven át tartott. Hol az egyetem pártbizottsága által kijelölt vizsgálók, hol a belügyi szervek előtt kellett megjelennem.” „Kiderült, hogy lehallgatták a telefonjainkat.” „Végül felmentettek mindannyiunkat. Én azonnal kikértem a munkakönyvemem.”

A vizsgálatokról „a gyerekek nem sokat tudtak – folytatja Paál István –, én próbáltam tartani bennük a lelket, hisz előadásaink voltak, és tovább dolgoztunk. Talán tájékozatlanságuk miatt néhányan cserbenhagyásnak tekintették, hogy otthagytam a csoportot. Tíz évvel fiatalabbak voltak. Szerintük azok után, hogy minket felmentettek, nekem kutya kötelességem lett volna folytatni a munkát. Én viszont úgy gondoltam, hogy ezek után nekem semmi

keresnivalóm a szülővárosomban. Árkosi egyenesen árulásnak tartotta a lépésemet. Aztán még sokáig visszajártam, nagyon nehéz volt elszakadnom tőlük és a várostól.” (Bérczes 99–100.)

„Azt hiszem, Isti a *Kőműves Kelemennel* eljutott arra a pontra – mint imádott Grotowskija az *Apocalypsis cum Figuris*-szal –, hogy ezekkel a színházi eszközökkel, sőt magával az együttessel sem volt több mondanivalója” – értékeli a kialakult helyzetet Duró Győző. „Sok minden összejött: kifáradása – amit persze bölcsen és taktikusan elhallgatott – egybeesett a vele szemben megnyilvánuló intoleranciával, illetve annak felerősödésével. Üldöztetése és meg nem értettsége elfedte lelkének megüresedését. Ez volt az első lépés a később rá oly jellemző öncsaláshoz. Ebben látta meg a túlélés lehetőségét. Nem művészileg kívánt megújulni, hisz nem dolgozta fel módszeresen a kudarcot, hogy továbbléphessen. Nem kényszerült erre, mert a profi világ – éppen ekkor! – kinyújtotta felé a kezét. Mindazt a tapasztalatot, amit addig megszerzett, a színház egy másik területén kamatoztatni tudta.” (Bérczes 73.)

„Az utolsó *Kőműves Kelemen* előadás Pécsen volt, a tettyei romoknál, talán 1977-ben” – emlékezik Holman Endre. „Számomra egyértelműen ez az Isti-korszak vége. Az előadás többször privát sírásba fűlt, persze mindig azokon a helyeken, ahol a szöveg éppen rólunk szólt, lehetséges tehát, hogy kifelé ez zseniális előadás

volt, az is lehet, hogy csapnivaló. Mi mindenesetre sírtunk, Ács János alig tudott megszólalni. Szóval ilyen volt az Utolsó Előadás. Stílusosan a várromok között.” (Bérczes 70.)

Dózsa Erzsébet a Szegedi Egyetemi Színpadra visszaemlékezve id. Pieter Brueghel festményét, a *Vakokat* idézi fel: „Rettenetesen sok dologról szól” – mondja róla. „Egyik rétege a következő: azok az emberek, akik egy csoportba tartoznak, közös úton haladnak – nos, ők az emberiségnek nagyon kis hányadát jelentik, a tudások csak töredéke a lehetséges tudásnak. Ami töredék, az el is torzulhat. És ha eltorzul, a csoport belezuhanhat a gödörbe. Mint a vakok. Nem tudják egymást a vakságtól megváltani. Ez a kép alapvető törvényt fogalmaz meg minden emberi közösségről. Lehet, hogy hosszú, lehet, hogy rövid idő kell hozzá, de a szakadék a vége minden emberi közösség útjának. Mi a huszonevűesekre jellemző romantikával mindezt még nem láttuk át, nem figyeltünk még az árnyalatokra. Ezért lett dogmatikus az a rendszer, amit felépítettünk. Így kerültek be állandó használatra olyan szavak, mint »hős«, »áruló«, »áldozat« ... Túl romantikus, bukásra ítélt vállalkozás volt. Szükségszerű volt a bukása.”

De azt is hozzát teszi: „Ott akkor úgy éreztem, hogy teljes életem élék – és azóta persze nem, és tovább kell élnem. De hát az nagyon jó, hogy egyszer legalább élhettem. Akkor is, ha már nem élhetek úgy.” (Bérczes 93–94.)



Szeged 1973-ban Foto: Fortepan

## Két zsák rozs

Csehov: Ivanov – Weöres Sándor Színház, Szombathely • ÖLBEI LÍVIA

A nagyszínpadi nyitókép alapján lehetne akár a *Meggyeskert* is, ülhetne ott, háttal a világnak az utolsó formátumos hasadt lelkű Csehov-hős, Lopahin, amint várakozás és olvasás közben elnyomja az álmot. De nem. Ő itt az egyik első formátumos, hasadt lelkű Csehov-hős: Ivanov.

Csehov annyira meg van terhelve befogadói előítéletekkel és elvárásokkal (pozitív és negatív értelemben egyaránt), mint talán egyetlen más színpadi szerző sem a világirodalomban. De mindez mit számít

ahhoz a heurékaszerű felismeréshez képest, hogy végképp beértük őt. Így aztán tisztán megmutatkozik, hogy az *Ivanovban* (mint általában Csehov darabjaiban) több dráma van, csodálatos párhuzamos szerkesztettségben: tragédia – és rögtön mellette szatírájáték, bohózat vagy paródia. Ugyanaz a történet megsokszorozva, mindig más fénytörésben. Az egyik folyton erősíti, alátámasztja – vagy éppen aláássa – a másikat. Szépen fölmutatja ezt a szerkezetet a szombathelyi *Ivanov-előadás*, amely

Lukáts Andor rendezésében úgy hoz létre egyedi, itt és most érvényes minőséget, hogy a Csehov-játszás hagyományos kellékeit is voltaképpen hiánytalanul és hibátlanul fölvonultatja: a színpadon széthintett – kinn és benn határát is föloldó – őszi falevelektől (amelyek a hervadó Babakina csodás, közönségesen elegáns ruháján is föltűnnek!) az oroszos nemesi fészek szétmálló szépségén át az „igazi” varjúkárogásig és a tűréshatárig kitarított, tűnődő szünetekig; voltaképpen ironikus idézőjelek nélkül. Amikor Lebegyevéknél Zinaida Szavisna végletes fősvénységének bemutatása a bohózati módra túlhajtott villanykapcsolgásban (mert minek égjen, ha senki nincs ott) ér a tetőfokára, egyszer csak váratlanul, mintegy véletlenül a nézőtéren is fény támad. A díszes színpadi társaság néma csoportképbe merevedik, farkasszemet nézünk. Mintha a veséinkbe látnának.

**(Élet, halál kérdése.)** Csontig hatoló hegedűjátékkal – és hosszú csehovi szünettel kezdődik az előadás is. Háttal a nézőtéren kissé félrebillent felső testtel ül valaki a félhomályban. Mozdulatlan (halott? rongybaba?). Karja tehetetlenül lecsüng, ujjain motorikus rángások futnak át. „S finom remegések: az erőm” – *A Tiszaparton* tulajdonképpen Ivanov problémáit foglalja össze. Lehúzza, altat, befedi. Csak éppen nem a magyar ugaron, mint Adynál, hanem „valahol Oroszországban”. Ivanov ül és már-már dől – mint valami zsák. Mint Szemjon rozssal teli zsákja, amelyből mindjárt kettőt vett a hátára, hogy eldicsekedjen a lányoknak az erejével, de nem bírta: beleszakadt. Ez lesz majd Ivanov példabeszéde Lebegyevnek: „Hát én is beleszakadtam. Gimnázium, egye-



Hartai Petra, Nagy Cili, Jámbor Nándor *Fotó:* Mészáros Zsolt

tem, aztán a gazdaság, iskolák, tervek... Nem úgy hittem, ahogy mások, nem úgy nőültem, ahogy mások, nekihevültem (...) A hátamra vettem a zsákokat, és beleroppant a gerincem.” Ez a „zsák-metafa” jelenik meg a hosszan kintartott nyitóképből – mint az előadás esszenciája. A kérdés az, hogy vajon mi az „igazi” élet. Hogy él-e még, aki élni látszik. Az első pillanatban akár halottnak-bábnak – visszafelé eljátszva az értelmezésekkel zsák rozsnak – gondolható Ivanovot a puskával a vállán teátrálisan-komikusan belopakodó intéző, Borkin riasztja föl (a csehovi instrukció szerint). A végig nagyvonalú, lezser eleganciával handabandázó Kálmánchelyi Zoltán fehér bohóccal arról panaszkodik, hogy kikészült a gyaloglásban: „Fogja meg, hogy ver a szívem...” A „hogy” súlytalan kötőszóként hangzik el: Borkin egyszerűen konstatálja, hogy ver a szíve. Vagyis él. Az pedig azt jelenti, hogy „bármely pillanatban rohamosan meg is halhatok”. A fehér – halotti – maszk kiemeli Borkin néha végtelen szomorúságot tükröző tekintetét.

**(Festett képű bohócok.)** Sabelszkij – Szerémi Zoltán – elváltotatott, megemelt, gépies hangon, fénykörbe vonva vásáriás bábelőadást rögtönöz, amikor Anna Petrovna – Bánfalvi Eszter – szelíden fölőrja neki, hogy öt év alatt még egyszer sem beszélt senkiről higgadtan és gúny nélkül: „ (...) Ki vagyok én? Mi vagyok én? Gazdag voltam, szabad, még majdnem boldog is, most meg egy ingyenélő...” A láthatólag összeszokott páros együtt fejezi be a mondatot, mint két mórlikáló kiscgyerek: „...festett képű bohóc.” A bohóc/bohócság fontos motívuma az *Ivanov*nak (a darabnak és az előadásnak). „Már rég a templomban kéne lennie, maga meg itt filozofál. Bohóc! Az istenit, egy bohóc! Magának nem a menyasszonnyal kell mennie, hanem velem, a menyasszonyért majd visszajövök a templomból. Hát nem érti? Tényleg, egy bohóc!”, kiabálja Borkin Ivanovnak, miközben éppen maskarás bohócot csinál belőle: vőlegényi virágdíszet dugdos a mellzsebébe. (Ivanov nem áll ellen.) A festett képű szereplők a bábszerűség/halál/idegenség regisztereiben mozognak, és

pusztán a megjelenésükkel megidéznek Jeles András – a WSSZ-ben is fontos nyomokat hagyó – színházi világát, az *Ivanov*-előadást pedig beillesztik abba a színháztörténeti sorba, amelynek kezdőpontja a kaposvári színházban keresendő. Egyrészt az 1991-es *Valahol Oroszországban* címmel a *Három nővérből* kiinduló Jeles rendezésben, másrészt még jóval korábban: Zsámbéki Gábor 1977-es kaposvári *Ivanov*-rendezésében (amelyben Lukáts Andor Jegoruskát játszotta).

**(Előszőr, másodsor.)** Csehov maga is kétféle befejezést írt az *Ivanov*hoz, az egyikben hangsúlyosabb, teátrálisabb, a másikban mellékesebb, eldugottabb („félreszalad” vagy „oldalra fut”) a címszereplő halála. „A felvonásvégekhez hasonló színházi probléma a darab egészének zárlata, amely Lvov, illetve Szása hosszú morális szónoklatával, illetve a címszereplő nyílt színi öngyilkosságával erős (bár kissé kon-



**Endrődy Krisztián,  
Szerémi Zoltán, Kálmánchelyi Zoltán**



**Bánfalvi Eszter, Bányai Kelemen Barna** *Fotók:* Mészáros Zsolt



zervatív szemléletű) színpadi hatásokat terem. A színre állításoknak nemcsak erről kell érvényes színházi véleményt formálniuk, hanem ezzel azt is elmondani, hogy ki is volt Ivanov, mi is történt vele, miért kikerülhetetlen a halála, és hogy ebben mi fejeződik ki” – írja Sándor L. István.<sup>1</sup> A kaposvári előadásban ezek szerint a fináléra fakéreg-halmok – mint sírhalmok – borították a színpadot: „Hosszan üldögél itt a címszereplő, majd a zűrzavar közepette egyszer csak szíven lövi magát. Lefordul a halomról, de utolsó erőfeszítésével még beletúrja a fejét. Mintha a földbe mászna vissza, saját nyomorúságának végső beismeréseként.” A Katona József Színház 2004-ben Ascher Tamás rendezésében bemutatott *Ivanov*ja Szombathelyen is megfordult (még a WSSz előtti időkben). Ivanov szerepében Fekete Ernő oldalra ment a csehovi instrukció szerint, de pisztolyt nem használt – egyszerűen eldőlt. Vége volt. Negyven évvel a kaposvári, tizenhárom évvel a budapesti Katona József Színház bemutatója után a szombathelyi *Ivanov* a színpad közepén teszi meg azt, amit meg kell ten-

nie. (Előbb még van egy pont, amikor sután előkapja a zsebéből a fekete nyakkendőt – de mintha nem esküvőre, hanem önakasztásra készülne.) Ahogy Csehovtól nem idegen – sőt: színpadi világának lényegi eleme – a bohózati komikum, úgy nem idegen tőle a melodráma sem. Lehet mondani, hogy Lukáts Andor a melodramát választja, amikor a végső pillanatban hangsúlyosan a színpad közepére állítja a címszereplőt: ma egyszerűen nincs más választása. A személyiséget lassan, de biztosan felőrlő külső-belső kompromisszumok, kudarcok, hazugságok, maszatoló önbecsapások után egyszer csak muszáj (volna) határozottan dönteni. Százharminc év távolából furcsán fölfénylik ez az odavetett mondat: „Azt fogom tenni, amit a lelkiismeretem diktál.” És tényleg: Ivanov egy óvatlan pillanatban magára zárja az ajtót – a kinnrekedt-bennrekedt násznap az üvegfal mögül, állóképbe merevedve, döbbenet nézi. Ő meg a közönséggel szembefordulva veszi elő (szintén a zsebéből, mint valami slusszpoént) és emeli halántékához a pisztolyt – amely az első próbálkozás alkalmával csődöt mond. Hát istenem, ez se sikerül. A nézőtérben megkönnyebbült nevetés. Mélységesen csehovi a hirtelen megkettőződő pillanat Lukáts Andor rendezésében: előbb a paródia, aztán a tragédia, de a bohózati ismétlés szabályai szerint. A sikertelen próbálkozás után Ivanov-Bányai Kelemen Barna leheletnyit elmosolyodik; nem is tudni, hogy csak úgy magában, vagy közben cinkosan összenézünk: Nyikolaj Alekszejevics meg a közönség. És megint lő – és talál. Eldől, mint egy zsák a színpad közepén. Fönről őszi falevelek helyett most színes, csillogó, ünnepi – és hamisítatlan csehovi hangulatot árasztó – konfetti pereg. Már senki nem nevet. Fügöny – mert van az is.

**(Zenék, forgók, kosztümök.)** Nem eresztenek, hosszan kísértének az előadásban fölhangzó dalok, zenék. (Még Gena krokodil remekbe szabott születésnap-i dalocskája is idetartozik a szovjet korszak bűbajos Cseburáska-rajzfilmjéből.) Amikor az

adósságtól szorongatott Ivanov mégis (megint) elmegy Lebegyevékhez, Anna/Sára-Bánfalvi Eszter csak abban a szívzaggató jiddis dalban képes megfogalmazni a rázuhanó magányt, a mindkét fél számára elviselhetetlenül nagy áldozat fájalmát, a tehetetlenséget, miközben a forgó lassan elindul alatta, és ő eltűnik a játéktérből. Ivanovnak is van magánszáma, hasonló határszituációban: *A hozomány nélküli menyasszony* című Osztrovskij-dráma nyomán készült szovjet-orosz film, a *Kegyetlen románc* gyönyörű, szegyetlenül szépen érzelmes Nyikita Mihalkov-dalát énekli – a cigányok csillagát követő határtalan szabadságvágyról –, miközben kiforog a színpadról. (Ez a dal ráadásul szerepelt már Szombathelyen: Jeles András Dosztojevszkij-előadásában, *A félkegyelműben*.) Szása születésnap-i ünnepségén Sosztakovics második keringőjének taktusai hallatszanak a háttérből. Ez pedig apró, de fontos és jelentésszerű „belső utalás”: a nevezetes keringő fölhangzott Lukáts Andor első szombathelyi rendezésében, *A mi osztályunkban*. A zene erős érzelmi és földéző hatása így helyezi nagyobb – mondhatni történelmi – távlatba a kikeresztelkedve is kirekesztett Sára/Anna tragédiáját. „Ne vegyen el se zsidó lányt, se pszichopátát, se feministát. Építse az egész életét sablonokra. Minél szűkebb és egyhangúbb, annál jobb. Ne harcoljon ezrek ellen, mert magányos marad, ne hadakozzék apróságok miatt, ne menjen fejfel a falnak... És isten őrizze a mindenható racionális gazdálkodástól”, okítja Ivanov Lvov doktort, aki nem annyira Ivanov ifjúkori arcképe, hanem inkább paródiája (mint az „öreg gyerek”, Sabelszkij). Lvov szerepében Kenderes Csaba karótnyelt, hidegen lánglelkű doktriner – szigorú bohóc: állig gombolt kabátja is jellemfestő erő. Pető Kata szép tervezői munkát végzett: a jelmezei finoman átúsztatják a történetet a jelenkorba, leheletnyi belső megfelelésekkel is segítik a megértést. Szása fehér menyasszonyi ruhája például Anna Petrovna kék ruhájára emlékeztet, ráadásul

<sup>1</sup> Sándor L. István: A realizmus változatai. Csehov *Ivanov*ja Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezésében. *Ellenfény* 2004/4.

menyasszonyként már Hartai Petra is simán leengedve viseli hosszú barna haját – éppen így, ilyenek ismertük meg Anna Petrovnát. Khell Csörsz egyszerűen szép díszletében a forgószínpadnak egyrészt természetesen praktikus, helyszínváltó szerepe van, másrészt azonban az ismétlődő, lassú forgás az időtlen reménytelenség érzetét kelti. Harmadrészt a forgások alkalmával mintha végtelen, sötét alagutak-labyrinthusok tárulnának föl: Ivanov füttyörészve elindul – és észrevétlen eltűnik.

**(Együtt és külön-külön.)** A Mohácsi-előadásokon iskolázott társulat jól tudja, hogyan kell a színes nagyjelenetekben együttműködni – úgy, hogy pontos legyen a ritmus, imponáló az összhatás, miközben mindenki külön-külön is megjegyezhető, és mindenki megmutatja egy-egy pillanatra bohócarca mögött az esendő: Németh Judit nevetségesen fősvény és kemény Zinaida Szavisnjától Kelemen Zoltán kártyás tisztviselőjén át Nagy Cili végül minden értelemben földre huppanó gazdag, babaszemű özvegyasszonyáig, Babakináig. Ez a tudás különösen megmutatkozhat Szása bohócati elemekben és (vagy inkább: tehát) monomániákban tobzódó születésnapján. Hartai Petra kétségbeesett, kihívó iróniával kér számon az ünnepi társaságon valami „igazit”, aztán a döntő pillanatban nem képes elengedni a saját „nem igaziját”.

Bányai Kelemen Barna nemcsak azért nagy nyereség a szombathelyi társulatnak, mert kiemelkedő színész, hanem azért is, mert igazi csapatjátékos: hozzásegíti partnereit ahhoz, hogy a legjobbat hozzák ki magukból. (Hacsak ez az odaforduló, belülről jövő figyelem nem tartozik hozzá eredendően az igazi színészethez.) A társulati összjátékban mindenképpen meg kell említeni Lebegyev szerepében Endrődy Krisztiánt. A szocializációjában Ivanovhoz hasonló Lebegyev önsajnálát nélkül köti meg a saját kompromisszumait, egyszerű, világos emberi – emberséges – gesztusai eredendő jó szándékból fakadnak. Mindenekelőtt mégis a fennálló rend további működtetésében érdekelt – mint voltaképpen mindenki más, Szásáig bezárólag –, vagyis ő sem segíthet.

**(Hemperegjünk meg a szénában.)** Bánfalvi Eszter Anna Petrovnájában talán az az ártatlan, gyermeki játékosság a legvonzóbb, ahogyan kislányosan beköszön az ákom-bákom, rozszant spaletták mögül: „Nyikolaj, hemperegjünk meg a szénában.” Mintha ebből a mondatból bomlana ki a személyisége, a mélyben a szenvedés föl-föltoluló tapasztalatával. Ahogy lerúgja a bíborszín papucsát, ahogyan arcát, karját önfeledten odanyújtja a hullongó, keringő, halott faleveleknek. Ahogy az ajtófélfánál – mint valami élettelen, bezáruló

tárgy – összecsuclik, amikor Nyikolaj elmegy. Ahogy a többrendbéli elszigeteltség, a betegség árnyékában élni szeretne.

A zárójelenet csillámló, pilinckázó konfettiesője a hullongó falevelek párdarabja. Halott-e már, ha hullni kezd? Vagy csak akkor hal meg, hogyha földet ér?

Csehov:  
**Ivanov**

WEÖRES SÁNDOR SZÍNHÁZ, SZOMBATHELY

*Fordította: Spiró György*

*Díszlet: Khell Csörsz*

*Jelmez: Pető Kata*

*Zene: Horváth Dániel*

*Dramaturg: Sényi Fanni*

*Rendezőasszisztens: Kovács Nóra*

*Rendező: Lukáts Andor*

*Szereplők: Bányai Kelemen Barna,*

*Bánfalvi Eszter, Hartai Petra,*

*Szerémi Zoltán, Kenderes Csaba,*

*Nagy Cili, Kálmánchelyi Zoltán,*

*Kelemen Zoltán, Endrődy Krisztián,*

*Németh Judit, Fekete Linda,*

*Jámbor Nándor, Szabó Róbert Endre,*

*Vass Szilárd, Horváth Dániel,*

*W. Farkas László, Ostyola Zsuzsa,*

*Varga Máté, Pados Bernát*



SÁNDOR L. ISTVÁN

**REPEDÉSEK A RENDSZEREN**

KULTÚRA ÉS TÁRSADALOM A 70-ES ÉVEK VÉGÉN

MAGYARORSZÁGON

SÁNDOR L. ISTVÁN:

## REPEDÉSEK A RENDSZEREN

KULTÚRA ÉS TÁRSADALOM

A 70-ES ÉVEK VÉGÉN MAGYARORSZÁGON

(Kádár és) Aczél rendszere

Pozsgay színre lép

Pécsi Filmszemle, avagy a valóság arcai

A kor tükre: a népművelő

Balczó és Kósa *Küldetése*

Ilyen a bokszt? (A *K.O.* és a *Rocky*)

A Csurka-probléma

Színházi változások

Kapható a Színházi könyvek webáruházban (szinhazikonyvek.hu)  
és az Írók Boltjában.



Csehov: *Ivanov* – Weöres Sándor Színház, Szombathely (Bányai Kelemen Barna) *Foto*: Mészáros Zsolt

