

„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 talákoztak 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 orrszarvú* 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 veszített 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 hályogkovács 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 elesett, 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 kiáltás. *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 *Közönséggyalázás* 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 lektatásaként 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 színjatszó 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-szinpadról.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 érzelmvilág veszélyeiről, s a mindkét jelenséget mozgató embertelenségről akart szólni az együttes. De például Balassagyarmaton, ahol pedig az irodalmi színpadi fesztiválon több-kevésbé 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 történeknél követelménye 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 lándzsásai által. 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 máról, 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 kitért 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 rávezethető 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=z8ugozGdo5Q>



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.

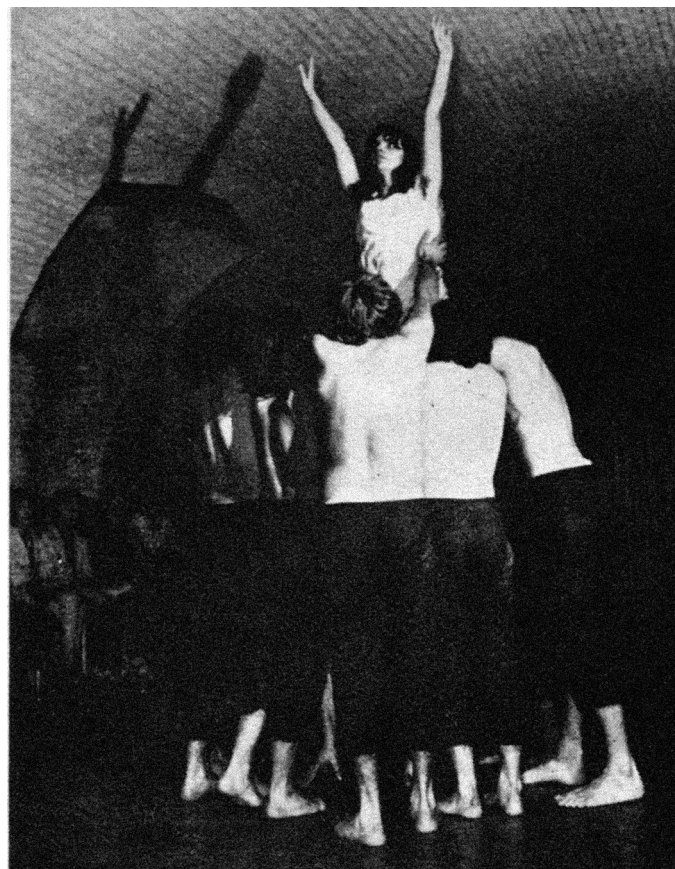
született, a szöveg egyre tömörebb, a játék egyre erősebb hatású lett.”<sup>29</sup> Paál István „a három felvonásra tervezett dráma jelenetvariációiból” „az együttes sajátosságainak megfelelő drámát alkotott”. (Közben a töredékekből „egységes szerkezetű darabot állított össze Siklós Olga, ezt közölte a Tiszatáj 1973 szeptemberében.” Nem sokkal később Valló Péter rendezésében a veszprémi Petőfi Színház is bemutatta a darabot, ahol „Osztovíts 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 játékkeret” (Nánay István74), csak az egyik oldal „az előadás rituáléjának kezdőpontja” maradt üresen. („Bárhol is játszottuk az előadást, mindenhol igyekeztünk hasonló nagyságú és alakú játékkeret 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 fejjel, 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 »hamis 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.

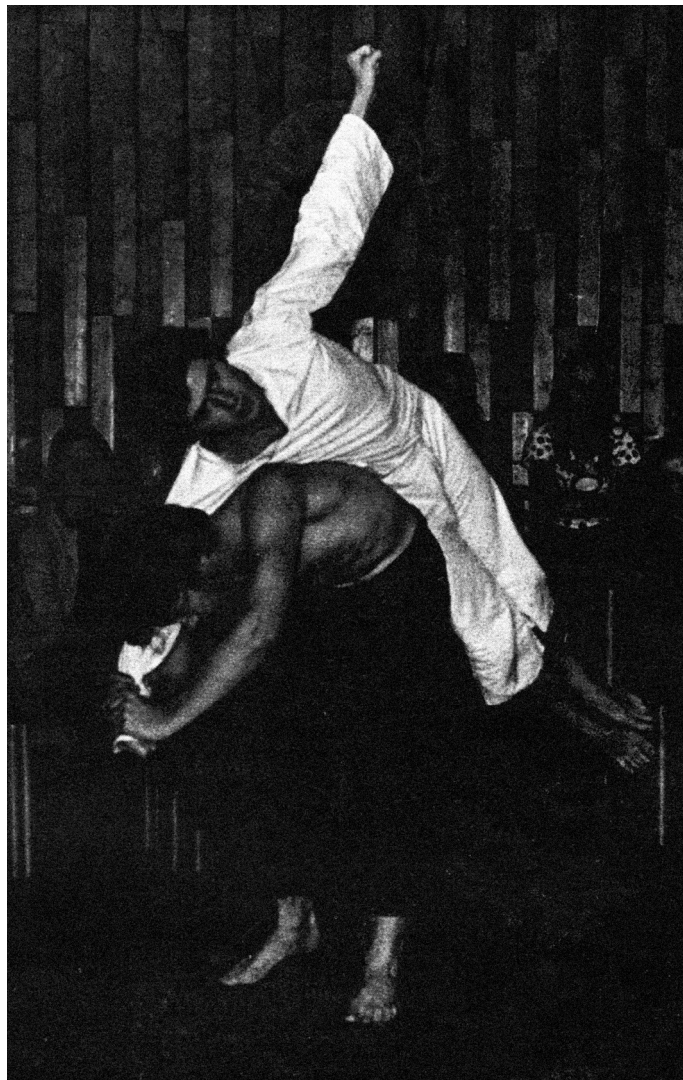
Boldizsár és Kelemen elvi vitája következik. Ellentétes nézeteiket háttal keresztként egymásra feszítve, oldalt kitartott karjukat összefonva mondják el, tehát mintegy megtestesítve eszméik harcát, egy ember két énjének vívódását. Végül Kelemen kerül le a földre, nem tudja meggyőzni ellenfelét. A többieket 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 járók 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 közékük állt Kelemennel együtt összetömrülnek. 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 született 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 önfelzárkózás 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 művésziileg 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 huszonevésekre 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