

És most ismét az vagyok, mert megoszthattam veletek egy történetet: a Helios Theater és a Kolibri Színház, valamint a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium történetét. Milyen érdekes volt, hogy amikor elbúcsúztunk egymástól, ugyanúgy fájt a cyber-búcsú, mint amikor egy évvel ezelőtt saját fizikai valóságunkban szakadtunk el egymástól. **Akkor és ott, a búcsú pillanatában csak egyféle ember volt.**

„Fiatalok színháza”¹

(első rész)

Kiss Gabriella

Historiográfiai és dráma- illetve projektpedagógiai gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rockjáról*²

[...] a drámapedagógiai szemléletre épülő gyermek- és diákszínházban nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. Hogy végérvényesen eloldjuk ezt a gondolkodásmódot a direkt színházi célú képzésektől, tisztáznunk kell, hogy cél és eszköz a két módszerben helyet cserél egymással! Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínháztársaságban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez. Mindez visszautal a gyermeki kettős tudatra, melynek megélése közös tapasztalata az alkalmazott drámapedagógiai és színházi nevelési foglalkozásoknak is, mégis, a megjelenítés élményének élessége, a többiekkel együtt megélt játék fokozza az élmény erejét.³

Golden Dániel és Pap Gábor tanulmányának tézise a kortárs diákszínháztársaság egyik vitathatatlan alaptétele. A különböző okoknál fogva diákszínháztársaság-rendezővé váló drámapedagógus számára azonban komoly feladat annak az „élességnek” a folyamatos szakmai kontrollja, amely jó esetben az „élmény” erejét, rossz esetben a viszont a megfélemlítőkényszert fokozza.

¹ „Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen játszottak. [...] ebben a színházi formációban születtek az eseményszámba menő produkciók. E csoportok legtöbbször élt az amatőrizmusból (Látom, hogy így van az idézett cikkben is, de jóval többen írják amatőrizmusként.) kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan, többnyire a politikai színház eszköztárával. [...] számos külföldi fesztiválra kijutottak, s az ott tapasztaltaktól ihletve, gondolatilag és művészi megformáltságban egyaránt új hangot, új formákat hoztak a magyar színházi életbe. Ez a színház a fiatalok színháza volt, s ez irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is.” Nánay István: Az Orfeo-ügy, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy> (2020.07.29.)

² A tanulmány az OH_KUT/6/2017. számú kutatótanári projekt keretében készült.

³ Golden Dániel, Pap Gábor: A színház helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében. In: Eck Júlia, Kaposi József, Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középfelső- és középfelsőfokú iskolák számára*. Budapest, OFI, 2016. 209.

E folyamat irányításának köztudottan az a kulcsa, hogy a játékosok közössége a nézők előtt folyó játék során is tudni vélje: a siker nem feltétlenül mérhető tapsban, nézőszámban és bevételben, és nem feltétlenül a színházcsinálás „egy szöveg – egy szerző – egy rendező” centrikus, patriarchális módja garantálja.⁴ Ennek a hitnek a kialakításához, tudássá érleléséhez és megerősítéséhez rendezői kompetenciává kell fejleszteni azt az attitűdöt, amit (a *Hatalom, Pénz, Hírnév, Szépség, Szeretet* című projekt nézőjeként) Esterházy Péter fogalmazott meg pontosan: „Halász Péter nem direktor, nem színész és nem rendező, hanem valóságcsináló, magyarul theatermacher.”⁵ S e valóságcsinálásnak az a kollektív kreativitás a záloga, amely végső soron a próbafolyamat előadásként színre vitt önreflexiójából építkezik.⁶ Annak a közös munkának a megmutatásából, melynek során játékosok és nézők nem egyszerűen előadnak (és eladnak) valamit, hanem az előadás készítésén keresztül, illetve az interakció révén gondolkodnak.⁷ Egy alkotva gondolkodó és gondolkodva alkotó közösség enged betekintés abba, ahogy egy téma problémává, az önmegmutatás motivációvá és tapasztalattá, a színházi forma pedig (Keleti Istvánt idézve) „ürüggyé” válik.

A drámapedagógia eredendő politikusságával tisztában lévő alkalmazott színházi szakemberek, illetve diákszínjász rendezők pontosan értik, hogy Halász kortársa, Heiner Müller miért nevezte így ezt a közös (nonhierarchikus) valóságot csináló színházat: „a „társadalom fantáziájának laboratóriuma”. A három diktatúrát megélt német drámaíró ugyanis Brecht tanítványaként arra figyelmeztetett, hogy csak az a színház válhat egy, az antagonisztikus ellentéteket kompromisszumokkal el nem fedő, bátran konfrontálódó és a hatalmi beszédmódot elutasító demokrácia modelljévé,⁸ amelynek alkotó-résztevői elfogadják, hogy az Európában immár száz éve rendezői színházként működő művészszínház „intézményes rögzítettsége és munkamódszerei, alkotás- és befogadásmódjai, társadalmi diskurzusai és materiális-technikai gyakorlati” nem kizárólagosak.⁹ Hogy lehet, érdemes, mi több: ha fiatalokkal foglalkozunk, talán kötelességünk azt a hozzáállást közvetíteni, hogy az adott pillanatban egyedül érvényesnek („értékesnek”/„sikerese” stb.) tűnő diszpozíciónak is van alternatívája:

A **művészszínház** játékosok és nézők együttes jelenlétét feltételező és e jelenlétben zajló, térben és időben behatárolt, intézményesen

A **„schola ludus”** a pedagógiai és andragógiai folyamatoknak az a dimenziója, amely a dráma- és színházpedagógia eszközeivel fő-

⁴ A *Devising Theatre* és a dráma- illetve színházpedagógiai produktumok kapcsolatához lásd pl. Wolfgang Sting: *Devising Theatre* In. Gerd Koch, Marianne Streisand (szerk.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Uckerland, Schibi, 2003. 73-74.

⁵ Esterházy Péter: Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros. *Színház*, 1994/11. 1.

⁶ Vö. Hajo Kurzenberg: Kollektive Kreativität: Herausforderungen des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft. In. Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (szerk.): *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Tübingen, Francke, 2006. 53-69.

⁷ Vö. Anne Hartmann: Die *Devising Performance* als theaterpädagogische Arbeitsmethode. In. Dorothea Hilliger (Hg.): *Freiräume der Enge*. Milow, Strasburg, Berlin, Schibi, 2009. 11-139.

⁸ Chantal Mouffe: Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art&Research*, 2007/2. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> (2017.01.02.)

⁹ A színházi diszpozíció fogalmát lásd Lorenz Aggermann (et al): Theater als Dispositiv. In: Milena Cairo (et al) (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld, transcript, 2016. 166. Idézi: Kricsfalusi Beatrix: Apparat/diszpozitívum. In: Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest, Ráció, 2018. 236.

(vagyis gazdaságilag és jogilag) szabályozott, általában profit- és sikerorientált művészi folyamat.	kuszál a személyiségformálásra: a kommunikáció, a konstruktivitás, a kooperáció, a kollaboráció és a segítőkészség kompetenciáinak fejlesztésére.
A színházi előadás eladható és megvásárolható művészi produktum: profi játékosok vagy profi játékosok és játékosná váló nézők önmegmutatása.	A diákszínházi tevékenység egy közös, bemutatókénysztől mentes munkafolyamat (projekt), ami személyes problémafelvetéssé és közösen megélt élménnyé teszi a feldolgozott témát.
A színész olyan alkotóművész, akinek az a szakmája, hogy adott térben és időben kiteszi önmagát mások (idegenek) tekintetének.	A diákszínházi együtt játszó és gondolkodó, nonhierarchikus és a kölcsönös bizalomra épülő közösség tagja, akinek önképében a próbafolyamat során személyes problémafelvetéssé és közösen megélt élménnyé válik az adott téma.
A rendező az előadás létrejöttéért felelős alkotóművész, akinek határozott véleménye van a színre vitt darab értelmezéséről, a színházi nyelv használatáról és a nézőre gyakorolt hatásról.	A gyermek- és diákszínházi rendező olyan drámapedagógus, aki a színház nyelvének ismeretében tudatosan facilitálja a közös játék, gondolkodás és munka kreatív erőit.
„A színház nem demokratikus intézmény.” (Major Tamás)	„Ne ítélkezz, ne minősíts, mert a tévedés joga mindenkinek megadatik!” (David Davis)

E keretfeltételek közötti különbség természetét jól ismerik azok a drámapedagógusok, akik tisztában vannak saját munkájuk alternatív pedagógiai gyökereivel.¹⁰ De jól ismerik azok a művészi közösségek is, amelyek a hierarchikus működésmódot (a „rendező színházát”) ugyan elutasítják, a „rendezés” diszpozitívumát (esztétikai, etikai és jogi-gazdasági funkcióját) viszont közösen vállalják. Az egyik legismertebb csoport, a német Gob Squad számára például négy esztétikaivá váló alapelv biztosítja, hogy működésmódjukat ne munkaköri szerződésben vagy épp plakáton rögzített, alá- és fölé rendelt státuszok, hanem dinamikus változó szerepek és feladatok határozzák meg. Próbáik és előadásaik kockázatosak [*Risk*], mert megrendezetségük szerves és szándékolt részét alkotják a nem-tervezhető és épp ezért vállaltan tökéletlen, „hibás”, „suta” elemek. Már csak ezért is extrém mód valónak [*Reality*] érezzük őket, ráadásul kimosztának komfortzónánkból, nézői szokásrendünkbe nehezen illeszthető feladatok elé állítanak minket: nem másolnak, hanem kísérleteznek. Ugyanakkor a közösen hozott és egyértelmű szabályok [*Rules*], továbbá a munkafolyamatot átlátható struktúrává rendező ritmus [*Rhythm*] megakadályozza, hogy akár a játékos, akár a néző kiszolgáltatottá, sérülékennyé váljon.¹¹

¹⁰ Vö. pl. Jászay Tamás: *ODE 30 – A hazai diákszínházi harminc éve*. Budapest, SZFE, 2019.

¹¹ Vö. Gob-Squad: *Lesebuch*, Berlin, Gob Squad, 2010. 30-37.

A továbbiakban e négy – diákszínjátszó-rendező és csoportok számára módszertani előfeltevésként is felfogható¹² – kitételre fókuszálva mutatom be, hogyan volt képes 2020 márciusában egy színház- és drámapedagógiai projekt eredményeként létrejött ünnepi műsor megszólaltatni a magyar színháztörténet egyik legnagyobb legendáját, az 1973-ban készült *Petőfi-rockot*.¹³ Abból a tényből indulok ki, hogy az 1968 ősztől ismét Paál István vezetésével működő Szegedi Egyetemi Színpad munkája egyfelől a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című amatőr tehetségkutató műsor második helyezett produkciója, másfelől a József Attila Tudományegyetem 1973. március 15-i ünnepi műsora. Következésképp nemcsak a magyar neoavantgárd színház, hanem a diákszínjátszás (az ifjúsági színház) hazai történetének is fontos, mi több: művészetpedagógiai tapasztalatokban gazdag fejezetét alkotja. Először arra kérdezek rá, hogy a nyílt ellenkezés kultúrájának ez a „tűrt” emblémája az ünnepi megemlékezéssel való nevelés milyen céljait valósította meg, illetve hogyan vált a minőség garanciájává a Jerzy Grotowski-féle laboratórium – parateátrális kutatásokkal végződő – színháza.¹⁴ Ezt követően jellem azokat a drámapedagógiai tanulságos folyamatokat, amelyek a diák- és ifjúsági színház „alternatívá” válásához és a Színpad felbomlásához vezettek. Végül egy adaptálható projekt leírása révén mutatom be, hogyan tudta egy csapat 13-14 éves diákszínjátszó értelmezni az előadás egyik szekvenciáját.



„Aligha van még egy nemzet Európában, amelynek színháztörténete oly nagyon kötődne a diákszínjátszáshoz, mint a miénk” – írja Nánay István,¹⁵ aki az utánpótlás-nevelésre és a művészi kísérletezésre koncentrálni kíséri immár ötven éve figyelemmel a (művész)színház és a diákszínjátszás kapcsolatát. A színháznak ez az intézményes emlékezete három olyan csoporthoz köti a magyar neoavantgárd színház születését, az egyenes kimondás és a nyílt megjelenítés színházi kultúráját, amelyek jelentékeny ágensei voltak a kádári konszolidáció felnőttnevelésre is fókuszáló népművelésének.¹⁶ Az Universitasról, a Szegedi Egyetemi Színpadról és az Orfeo Együttesről, vagyis az Eötvös Lóránd Tudományegyetem, a József Attila Tudományegyetem és

¹² Vö. Dorothea Hilliger: *Kleine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality, und Rhythm.* Milow, Strasbourg, Berlin, Schibri, 2017.

¹³ *Petőfi-rock. Nosztalgikus rekviem 1848-ról és a magyar szabadságról.* A bemutató dátuma: 1973. március 14. illetve 1973. március 15. A bemutató helyszíne: Kiskörösi Petőfi Sándor Művelődési Központ (*Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról*, döntő) illetve József Attila Tudományegyetem, Auditorium Maximum. Rendező: Paál István. Zeneszerző: Vági László. Társulat: Szegedi Egyetemi Színpad.

¹⁴ „Köztudott, hogy a belgrádi és a wroclawi fesztiválon látottak a hatvanas-hetvenes években „valóságos újjászületést jelentettek az egész magyar amatőrmozgalom számára” Bérczes László: *Mássház Magyarországon 1945-1989.* 2. rész. *Színház*, 1996/4. 44.

¹⁵ Nánay István: *Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés.* In. Eck Júlia, Kaposi József, Tencsényi László (szerk.): i.m. 217.

¹⁶ „A műveltségi színvonal emelkedésében, a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres művelődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. [...] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek.” Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19-20.). In. Ács Ferencné (szerk.): *Szocialista közművelődés. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Kossuth, 1980. 95/99.

a Képzőművészeti Főiskola intézményében folyó (illetve utóbbi esetében onnan induló) ifjúsági színjátszásról van szó.

Azok a színháztörténeti írások, amelyek elsősorban a (struktúrán belüli) „profí” intézmények produktumaival foglalkoznak, a (struktúrán kívüli) „amatőr”/„független” előadások esetében előszeretettel azonosítják az adott csoportot a csoportvezető „féle” névutóval ellátott személynevével. Ennek az ártatlan, mi több: megtisztelő nyelvi gesztusnak köszönhetően kanonizálódott a budapesti és szegedi egyetemen létrejött ifjúsági színház a Ruszt József-i és Paál István-i „formanyelv” felől, s vált a Ruszt-féle, illetve Paál-féle korszak a magyar színháztörténet részévé. Ugyanakkor érdemes megemlíteni, hogy ha a felsőoktatásban folyó tevékenységet a művészszínház „igazgatói”, illetve „rendezői” funkciója felől értelmezzük, nem irányul kellő figyelem Ruszt, Paál és Fodor művészetpedagógiai innovációira (és hibáira). Ha ugyanis kizárólag az alkotókat és a befogadókat szétválasztó végtermék (a színházi előadás) esztétikai minősége felől definiáljuk a Szegedi Egyetemi Színpad tevékenységét, nem kerül elég hangsúly arra tényre, hogy a JATE falai között nemcsak csinálták, hanem alkalmazták is a színházat – közösségteremtés és valóságcsinálás céljából.¹⁷ Az 1973-as *Petőfi-rock* rekonstrukciója erre ad kiváló lehetőséget akkor, ha az előadást nem egy „[művész]színházszerűen működő elit” repertoárdarabjaként,¹⁸ hanem a JATE 1973. március 15-ei ünnepi műsoraként vizsgáljuk, Paál Istvánt pedig nem „hivatásossá lett”,¹⁹ hanem 21. századi értelemben vett diákszínjátszó rendezőnek tekintjük.

Ez esetben az előadás kontextusát nem (csak) a hivatásos magyar közsínházak 1972/1973-as és 1973/1974-es évadának bemutatói alkotják. Hanem egyfelől a szegediek által játszott szövegek (Ionesco, Mrożek, Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*) – vagyis a darabválasztás politikussága,²⁰ másfelől a sokak számára vizsgálati helyiségekben, sőt Baracsán végződött Petőfi-év – vagyis a magyar forradalom és szabadságharc nemzeti mítoszának támogatott, tűrt és tiltott színrevitele, illetve az ünnepi színjátszás hetvenes évekbeli szokásrendje.²¹ A Szegedi Egyetemi Színpadot ugyanis a Kommunista Ifjúsági Szövetség delegálta a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című versenyre. S a csoport komolyan vette a rádió és a tévé nyilvánosságát ígérő műsor-pályázat címét és versenykiírását,²² amikor a 125 évvel ezelőtti forradalom tevőleges résztvevőivel egyidős hallgatók saját Petőfi-képük mibenlétére kérdeztek rá.

¹⁷ Vö. Matthias Warstatt, Julius Heinicke (et.al) (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin, Theater der Zeit, 2015.

¹⁸ Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede. In. Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok*. h.n., szerkesztői kiadás, é.n., 448.

¹⁹ I. m., 117.

²⁰ Ionesco: *Orrszarvú*, III. felvonás (a „Forrongó irodalom” című *Nagyvilág*-est részeként, 1963); Mrożek: *Piotr Ohey mártíromsága* (1966), Ionesco: *A király halódik* (1967.11.27.); Déry Tibor: *Óriáscsecsemő* (1970.03.22.)

²¹ Nánay István: *Petőfi-rock*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/petofi-rock> (2020.07.29.)

²² „[...] A versenyt 1972 tavaszán hirdette meg a Népművelési Intézet, a Hazafias Népfront Honismereti Bizottsága, a Magyar Rádió Ifjúsági Osztálya és a Bács-Kiskun megyei Tanács — több állami és társadalmi szervezet közreműködésével. A nevező együttesek — amatőr színjátszócsoporthoz, irodalmi színpadok és a hozzájuk kapcsolódó honismereti körök —, illetve műsorszerkesztők 96 forgatókönyvet küldtek be a pályázat országos zsűrijéhez. [...] a területi bemutatókból az tűnik ki, hogy a csoportok Petőfi egész életművéből merítve szerkesztették meg műsoraikat, gazdagon tárták fel egyrészt a kor történetét, másrészt a mai ifjúság viszonyát a Petőfi életműhöz, gondolatvilághoz. A területi döntőket látva, a rádióadásokat hallgatva az a kép alakult ki, hogy az ifjúságnak ez a nagyon aktív, alkotókész rétege valóban birtokolja és tiszteli Petőfi Sándor szellemi örökségét.

Bicskei Gábor: *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról*. *Honismeret*, 1973/1-2. 107-108.

Az (ön)kép-keresés igénye önbejelentő gesztusként vált láthatóvá az előadásban. A teret Vági László gitárakkordjaira betöltő játékosok kezében ugyanis egy fekete-fehér Petőfi-fénykép volt: eredetije az akkor filológiai nívómnak számító, Egressy Gábor készítette dagerrotípiára,²³ színes díszje pedig a 1956-os forradalom és szabadságharc emlékét őrző kokárda. Vagyis értelmiséginek készülő fiatalok a Kádár-rendszer egyik tabujára rákérdezve és a békés építésben megvalósuló „hétköznapi forradalmiság” hivatalos ideológiájától függetlenül írták színpadra 1848 márciusának közösségi emlékezetét.²⁴ „Ezt a napot »Petőfi napjának« nevezze a magyar nép; mert ezt a napot ő állítja meg az égen, hogy alatta végig küzdhesse a nemzet hosszú nyúlt harcát szabadsága elleneseivel!”²⁵ Ezzel a Jókai-idézettel kezdődik és végződik a *Petőfi-rock* szövegkönyve, s ez az egyetlen mondat, amit a társulat vezetője, a színpadi akciót később dobszóval irányító Paál István mond ki. A Petőfi-kultusz egyik legfontosabb dokumentumának tézise azonban 1973-ban nem válik patetikussá. A mondat modalitása: a pusztá kijelentésből fakadó erő és a mondat témája: az emlékezés imperatívusza válik fontossá, pontosabban olyan feladattá, amelynek nehéz voltát (és az ünnep problematikusságát) a szövegválasztás és a dramaturgia mutatja fel. *Petőfi naplójának* 1848. március 15-i bejegyzései ugyanis folyamatos párbeszédet folytatnak a rendőri szervek, a helytartótanács és a nádor fel- és leiratainak a hivatalos ünnepeken ismeretlen textusaival, illetve azzal a három verssel (*Dicsőséges nagyurak, Nemzeti dal, A szabadsághoz*), amelyet Jókai Mór „a hazaszeretet, a szabadságnak zsoltárának” nevezett.²⁶

A dokumentarista szerkesztés elve első látásra nem sokban különbözik a kor szerkesztett irodalmi műsoraitól, mi több: az ünnepi műsorok legkonzervatívabb hagyományába illeszkedve, a „fényes napok” eseménytörténetére koncentrálnak.²⁷ Ugyanakkor egyrészt olyan szövegek alkották, amelyek nem a szegények gazdagok elleni lázadása, hanem a mindenkori hatalommal való szembe szegülés lehetőségei és annak emberi-erkölcsi dilemmái felől definiálták az ünnep tartalmát. Vagyis nem azt játszották el, hogy tudják, hanem azt mutatták meg, (a)hogyan keresik az 1848-as forradalom értékét. Másrészt stilisztikailag, retorikailag és esztétikailag teljesen eltérő minőségű textusok kerültek egymás mellé, ami a színpadi absztrakció számtalan és az érzelmi azonosulás kizárólagosságát relativizáló módját kínálta fel. Harmadrészt a *Petőfi-*

²³ „Az arckép, melyet nevének hátrahagyott holmja közt találtak, a negyvenes évek elején készült daguerrotyp - reám, megvallom, megdöbbentő hatást tőn, mintha a nyomtalanul eltűnt a maga eredeti alakjában lépett volna előm. E bánatosan lehajtott fő szemlélésével, tekintetével, melyben egész lelke ki van fejezve, nem győztem betelni. Igen, ez ő, az az egyenes, férfias, magasan szárnyaló, az élettel kemény harcot vívott, de meg nem tört, költői lélek, mely csodaszép termékeivel az egész világot elárasztotta.” M.P.: Egy kortárs Petőfi arcképeiről, *Honismeret*, 1973/1-2. 95.

²⁴ Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005. 7-87.

²⁵ Jókai Mór: *Petőfi Sándor élete és költeményei*, <http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai19.htm#ref1> (2020.07.29.)

²⁶ „[...]”, melynek címe: »Petőfi költeményei«. Jókai Mór: i. m.

²⁷ „A nemzeti, társadalmi ünnep mindig visszatérő alkalom, az ünnepet ünnepélyessé tenni, hatását növelni társadalmi érdek. A játéknak ez a tudatosan vállalt, nevelő szándékú funkciója hozta létre a szerkesztett irodalmi műsorok dramaturgiai és rendezési elve alapján az úgynevezett ünnepi műsort, amely az előbbiek olyan variánsa, melyben a funkciót hangsúlyozó irodalmi, zenei anyagok szerepelnek, többnyire az érzelmi hatás-keltés eszközeiként. [...] Ugyancsak tudatos nevelői szándék, a társadalmi felelősség érzését növelni kívánó, a »mindenhez van közöm« jelszavát vállaló népművelési magatartás az, amely formálja napjainkban a dokumentumtoratóriumokat, a pódiumjáték egyik lehetőségét: a dokumentumjátékot és a riportjátékot, mely gondolkodtatásra épít tényfeltáró módszerével, dokumentálván egymagában az egész amatőr színjátszás lényegét és értelmét, minden más formánál direkter; azt, hogy társadalmi funkciót tölt be, és ezt a szerepet nyíltan vállalja.” Debreceni Tibor, Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971. 26.

rock nem tekintette szószéknek a színpadot – és így az ünnepi műsort sem. A nézői figyelem azért irányult a „szereplők szüntelen mozgására, a tér állandó kavargására, a repülő és pontosan elkapott színész látványára, az artistacsoport mutatványának is beillő embertest-gúlára vagy az egymásba fogódzó játékosok falanxára, illetve monstrumára”,²⁸ mert a látottak még csak véletlenül sem illusztrálták a kimondottat. Akció és dikció, kép és szó, hangzás és jelentés viszonya folyamatosan változott, váratlanul újra konstruálódott, hiszen a rendezés egyszer sem ábrázolta a kivétel nélkül forrásértékű szövegek referenciáját, és egyet sem használt fel az 1972-ben „Forradalmi tavasz”-nak, 1973-ban „Forradalmi Ifjúsági Napok”-nak nevezett hivatalos megemlékezés kötelező elemeiből. E helyett úgy problematizálta a Petőfi-mítoszt, hogy a szövegek (fenséges, nevetséges, reflektív) hangulatát színpadi metaforákban fogalmazta meg, az általuk közvetített magatartásformákat (közösségi ellenállás, talpnyalás, közéleti állásfoglalással egyenértékű áldozathozatal) mozgási energia testesítette meg, a közösség erejét pedig a játszó gitárral és dobbal kísért közös énekbeszéde mutatta fel.

A rendezés tizennégy emberi testből formálódó, kinetikus szoborcsoporthoz soraként vitte színre az autoriter hatalomgyakorlás, a közösségi cselekvés és a lázadáshoz nélkülözhetetlen, autonóm véleményformálás forradalmat csináló összjátékát. A térben helyüket és helyzetüket folyamatosan változtató (fekvő, ülő, térdelő, álló), illetve egymással állandóan érintkező (dőlő, eső, lökődő, magasba emelkedő, repülő) farmernadrágos fiatalok egy letisztult kotta megelevenedő hangjegyeivé váltak. Tökéletes precizitással jelenítették meg „Petőfi napjának” azt a partitúrát, amely a *Marseillaise* egy rendezetlenül ülő embertömeg által dúdolt dallamával kezdődik, és *A szabadsághoz* himnikus hangnemben énekelt soraival végződik.

A dramaturgiai „végpont” azonban színházilag két szempontból is „kezdeté” vált. Egyrészt azért, mert az egymás kezét fogó, körben térdeplő közösség minden egyes tagja farkasszemet nézett egy vadidegen nézővel, vállalva, hogy ezen a kilenc versszakon át kitartott szemkontaktuson múljon a forradalmi látomás beteljesülése.²⁹ Másrészt azért, mert az előadás ténylegesen sem ért véget: azok a játékosok, akik már a *Nemzeti dal* alatt maguk közé hívták, majd helyükre kísérték a nézőket, most újra felemelték Petőfi fényképét, és addig ismételték az előadás keresztmetszetét, míg az interakcióhoz immár nézőileg hozzászólt jelenlétük többsége eldöntötte, hogy a játszókkal tart-e, vagy inkább elhagyja a termet. S „Petőfi napja” 1973-ban ezzel a részvételiességgel együtt járó kockázatvállalásra emlékeztette azt a generációt, akiket ma boomerként ismer a világ.

A közös vágyként artikulált szabadság közös tettek sorozatában megnyilvánuló akarása tehát nem csupán abban az „aktivizálás” és a „bevonódás” könnyen imitálható kelléktára (pódiumszínpad, közelség, érintés stb.) révén jött létre. S talán azért is termékenyebb ezt az előadást záró szemkontaktust hangsúlyozni, mert ez nem a technikára, hanem ennek az önmegmutatásra és -felvállalásra fókuszáló színészi munkának a tréningjére irányítja a figyelmünket.

²⁸ Nánay István: Partizánattitűd. *Színház*, 2003/8. 3.

²⁹ Nem véletlen, hogy az előadáshoz kapcsolódó legendárium egyik legismertebb története is ehhez a mozzanathoz kapcsolódik: „Volt egy Petőfi-rock, amit a rendőrség klubjában adtunk elő. Ott ült az a két nyomozó, akik korábban engem vallattak. Véletlenül úgy esett, hogy amikor *A szabadsághoz* című verset énekeltük, térdeltünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval. Egyébként is így volt ez: valakit kiszúrt az ember, és annak énekelt, hogy »S ha elesnénk egy szálig mindnyájan, feljövünk a sírból éjfél tájban győztes ellenségünknek megint kell küzdeni kísértő lelkeinkkel.« Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesütötték a szemüket, és nem mertek rám nézni.” Dózsa Erzsébet in. Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*. Budapest, Cégér, 1995. 44.

Grotowskiék [...] kemény, mindennapos munkával készültek, napi 3-4 órát szerep nélküli tréninggel töltöttek. [...] Ez a munka nem fűrés-farigcsálás-barkácsolás volt egy szerepen – mert végül is mi azt csináljuk –, hanem maga a tréning. Ez állt a munka centrumában, és akkor is folyt, ha éppen nem készültek előadásra. [...] Amikor egy ilyen munkamódszerről van szó, ami megkettőződik egy előadás létrehozásával mint célfeladattal, akkor nem egy kívülről megkonstruált formáról van szó, ami felé közeledik a színész, és aztán jól-rosszul találkozik vele. Grotowskiéknál a színész önmagából termeli ki a menetközben még ismeretlen végeredményt. [...] nem szerepet játszik, hanem önmagát mutatja fel. Vagyis a színésznek létezik egy olyan identitástudata, „egybeesése”, ami nem ismeri az ember és szerep kettősségét.³⁰

Az idézet világossá teszi, hogy a Fesztiválok Nemzetközi Ifjúsági Színházi Fesztiválján látott *Apocalypsis cum figuris* nemcsak egy, a jelhasználat absztrakt voltánál fogva lenyűgöző színpadi víziót, hanem olyan alkalmat jelentett, ami egy speciális munkafolyamat megismerésére sarkallta Paál Istvánt.³¹ Rendezői énjét az a színészvezetés izgatta, ami elválaszthatatlan a társadalmi szerepjátékoktól függetlenedni képes individuumok közösségi létezésétől. Csoportvezetőként az a színészi munka érdekelte, amely képes egy életen át tartó, folyamatorientált workshopként definiálni a szakmát. Nézőként pedig az nyűgözte le, hogy az előadás „az életünket meghatározó, láthatatlan, [...] a legteljesebb hétköznapi életnél is mélyebb” folyamatot képes közvetíteni, ha a jelhasználat módja át tud hatolni a tapasztalat felszínén.³² Vagyis a Grotowski-élmény kreatív recepciója olyan színházi keret és játékmód kialakítására irányulhatott, amelynek a játékosok esetében előfeltétele, a nézők esetében célja az a sokk, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit”.³³ S a Petőfi-rockot záró hosszú szemkontaktus egyértelművé tette, hogy az Egyetemi Színpadon folyó munka azzal kísérletezik, mi történik a nézőkkel, amikor a színész arra használja a szerepe kínálta álcát, hogy megszabaduljon a szocializáció során rákényszerített álarcától. Ez a kísérlet vált elméletileg reflektálttá, amikor lefordították és kézzel kézre terjesztették-elemeztek Grotowski elméleti munkáit.³⁴ S az ehhez szükséges önvizsgálat és közösségi katarzist generáló önelemzés megtörténtének lett kézzel fogható jele, hogy a *Petőfi-rock*ban egy státuszimprovizációkra és energetizáló, illetve bizalomjátékokra épülő, dinamikus komplex képsor jelenítette meg a szabadság „reggeltől estig tartó fényes álmát”.

Az előadás látványvilága a próbafolyamat rendszeres részét alkotó, a térérzékelés finomítására és a színészi játék pszichofizikai tréningjére irányuló gyakorlatok stilizált koreográfiájából épült fel.³⁵ A térkitöltés eredményeként létrejövő, illetve a törzsekből, fejekből, végtagokból

³⁰ I. m. 77-79.

³¹ Paál István 1972-ben a Laboratórium Színháznak azt az utolsó előadását látta, amely egyfelől az evangéliumoktól történő eltávolodás és a mához történő közeledés jegyében, másfelől hároméves próbafolyamat és kollektív improvizációk révén született. Arra a kérdésre ugyanis, hogy „mi történne Jézussal, ha ma újra megjelenne”, az *Apocalypsis cum figuris* nem egy történettel, hanem egy olyan „színházi poémával” válaszolt, amely „teljes egészében színészi cselekvésből és átélésből épül, kizárólag itt rejlik a mese is, az előadás problémavilága is”. Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*. Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. 153. ford. Pályi András.

³² Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1973. 52. ford. Koós Anna.

³³ Jerzy Grotowski: i. m. 22.

³⁴ Paál István (szerk.): „Színésztréning Grotowski, Bablet, Marijnen szövegei felhasználásával belső használatra” (kézirat)

³⁵ „A heti munkabeosztás szerint a csoport mindennap tartott próbát. Ebből két napot a mozgásdramaturgiára, az improvizációra és a mozgással elérendő térformák megalkotására szántak. Az ezt követő négy napon részpróbákat

formálódó alakzatok a szó legszorosabb értelmében társadalmi gesztusként (Brecht) funkcionáltak. Tüpoztosan demonstrálták, hogy az épp elhangzó tézis (és a felidézett történelmi esemény) hol helyezkedik el abban a koordináta-rendszerben, amelynek egyik tengelyét az egyéni érdek/közösségi akarat, másik tengelyét a rabság/szabadság pólusa alkotja. Groteszk mozdulatokat végrehajtó embertestekből formálódott meg a Lajos Fülöp hatalmát absztraháló „trón”, majd az a sorompó, amelyen az „Adj király, katonát!” népi játék „hőse” áttör, hogy az ökölbe szorított kezek tengere magasba emelkedjen, amikor „a forradalom eléri Bécset”. Az összehúzó és felegyenesedés, illetve a fekvésből feltápáskodás, majd visszazuhanás fizikailag súlyos döntések soraként artikulálta azt a folyamatot, ami a szavak forradalmától a tettekhez, mindenekelőtt a *Nemzeti dal* alatt megvalósuló, egyfelől tényleges, másfelől szimbolikus „haladás-hoz” – vagyis az egyöntetű és a nézőket is részvételre invitáló járáshoz – vezet. Ennek a Budára tartó és Stancsics börtönét megnyitó „megmozdulásnak” egyre szigorúbban koreografálódó variációi azok a falanxok, amelyek az egymással hol szemben álló, hol egy koncentrikus kör sugárát alkotó vagy éppen egymásba fogódzó játékosokból épülnek fel. A szabadság pillanatnyi érzésének felemelő, ám életveszélyes szépségét jeleníti meg az előadás egyik emblémájává vált, bizalomjátékra épülő koreográfia. A látszólag könnyedén dobott és elkapott, vagyis az empiriának, a gravitációnak és a közösség koncentráltságának kitett testek repülése nem patetikus, hanem reálisan: a kockázatvállalás felől értelmezi azt a történelmi tényt, hogy 1848. március 15-én a nép akaratára a hatalom elrendelte a cenzúra eltörlését, a katonai tétlenséget és egy politikai fogoly szabadon bocsátását. S ezért válik az ujjaival „V” betűt formáló nőalakot magasra emelő embertest-gúla a társadalmi felelősségvállalás szobrává, amelynek „tartóoszlopai” az előadás zárlatában a szabadságot tekintik „egyetlenegy igaz istenségnek”.

A hazai profi színészképzésben akkor csaknem ismeretlen tréning színrevitelének három következménye volt. Egyfelől az „amatőr” *Petőfi-rock* „hallgatóként ünneplő” résztvevői azzal szembesülhettek, hogy a JATE *auditorium maximum*-ában összehasonlíthatatlanul izgalmasabb esztétikai tapasztalatban lehet részük, mint a Szegedi Nemzeti Színház nézőterén.³⁶ Másfelől a megvalósítás professzionalizmusa egyértelműen és máig érvényesen felmutatta, milyen művészi lehetőségek rejlenek a hetvenes évek diákszínházjátszásának még épp kialakulóban lévő műfajaiban: az asszociatív (gondolati-érzelmi) szerkezetű oratóriumban és az eseményes pódiumjátékban.³⁷ Továbbá egyértelművé vált, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad „amatőr keretek között

tartottak, majd a hetedik napon öszzpróba került sor. Ez az ismétlődő »teremtő ciklus« végül rugalmas, dinamikus előadáshoz és igen nagy sikerhez vezetett.” Demcsák Katalin: A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad. In: Imre Zoltán: *Alternatív színház-történetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008. 256.

³⁶ Ily módon lett az amatőr szcena része annak a szakmai vitának, amit egy évvel előtte a Peter Brook rendezte *Szentivánéji álom* budapesti vendégjátéka váltott ki. Vö. Koltai Tamás: A színházi fordulat éve, <http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/03/koltai.htm> (2020.07.20.)

³⁷ Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratórikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetősége. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van lírai dramatikusság szerkezet, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámozásának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. [...] Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novella-adaptáció stb.” Debreczeni, Rencz: i.m. 175-176., 31.

professzionista igénnyel dolgozó” társulat, „színházcsináló ambícióval, nagyon sok és fegyelmezett próbával, állandónak tekinthető társulattal, színpaddal és közönséggel.”³⁸ S ez az a pillanat, amikor a Paál Istvánt diákszínjászó-rendezőnek tekintő színháztörténésznek kötelessége feltennie azt a kérdést, hogy milyen szakmai és emberi döntések sora vezet el oda, hogy civilek egy csoportjának közösségi színháza egy karizmatikus vezető hatására,³⁹ a profi színházi üzem szabályai szerint kezd el létezni. Az 1971-es Nancy Fesztiválra való jelentkezés anyagának egyik dokumentuma és Bérczes László életműinterjúja ebből a szempontból nélkülözhetetlen forrás.

A Demcsák Katalin tanulmányában pontosan elemzett Paál István-szöveg alátámasztja *A végnek végéig* bal oldali lapjain kibontakozó narratív identitást. „A csoport felépítésének, hierarchiájának – rendező, háromtagú vezetőség, törzsgárda, újak – leírásán túl az előadás-készítés minden elemét tartalmazza a szöveg, [alátámasztva, hogy Paál] az 1968-1970 közötti termékeny krízis során az író figuráját a rendezővel cserélte fel. Úgy vélte, hogy »a rendező felől kell közelíteni a színház felé«, így a későbbiekben a rendezés, a rendező dramaturgiai munkája volt az egyik kiindulópont az előadások megvalósításához.”⁴⁰ Ezzel összhangban a könyv jobb oldalán megszólaló színpadosok is egy olyan közösség képét rajzolják meg, amelynek tagjai egy belső hierarchia mentén definiálták önmagukat. Ami strukturált, az a keménymag *kontra* többiek, elhivatottság *kontra* hobbi, áldozathozatal *kontra* megalkuvás, hűség *kontra* árulás és mondjuk ki: tehetség *kontra* tehetségtelenség oppozíciórendszere. Ami összetartott, az „a közösségben feloldódás hite”⁴¹ és egy karizmatikus Mester professzionális igényessége.⁴² S ami célt adott, az immár nem a játék, hanem a megfelelésvágy.⁴³ S 2020-ban ennek okán lehet tanulságos a *Petőfi-rock* próbafolyamatának alapozó tréningje:

³⁸ Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966-1978*. Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989. 112.

³⁹ „A legfőbb élményeim közé tartozik, amikor a ’90-es évek elején amatőr színjászokat kellett valahol zsűriznünk. Ő az amatőr mozgalomban akkor már másfél évtizede nem vett részt. Azóta felnőtt egy nemzedék, amelynek tagjai nem tudták, ki az a Paál István. Isti ezt nem akarta észrevenni. Zsűritagként felállt, »Paál István vagyok«, mondta, majd hosszú percekig várta a hatást. Régen ilyenkor füttyöltek, tapsoltak, ujjukkal victoryt mutattak. Most csak ültek kérdőn: »És?»” Duró Győző, in. Bérczes: *A végnek...* i. m. 112.

⁴⁰ Demcsák: i.m. 255-256.

⁴¹ Dózsa Erzsébet in. Bérczes: *A végnek...* i. m. 97.

⁴² „A Szegedi Egyetemi Színpad tehát egy különös társadalmi közegben létrejött szektaszerű csoport volt, aminek Isti intellektuális és érzéki vezetője, sámánja volt. A csoport tagjainak önfeladása kohéziós erőként működött. Ezt az erőt Isti főpapszerű, sámánisztikus viselkedéssel tudta manipulálni. Sokat veszekedtem vele. De a ráció érveit használva nem lehetett vele beszélgetni. Ő mindig metafizikus síkra terelte a beszélgetést.” Ács János in. Bérczes: *A végnek...* i.m. 60.

⁴³ „1971-75 között voltam a csoport tagja. [...] Isti valóban zsarnok volt. De mágus is volt. Akik maradtunk, elfogadtuk őt így. Ebből különben hamisságok is születtek. Az egyes etűdsorozatok során az emberek sokszor nem önmagukat adták, hanem azt, akit Isti látni szeretett volna. Nagyon meg akartunk neki felelni. Soha életemben nem voltam se szorongó, se pesszimista, se elnyomott, de abban a négy évben igyekeztem ilyen lenni, hogy megfeleljek. Soha nem éreztem magam művésznek, alkotónak, de nagyon szorgos voltam. Hogy csinálhassam – mert Isti lenyűgöző volt.” (Kohler Katalin in. Bérczes: *A végnek...* i.m. 71.) Vö. „A színházban is – meg az élet minden más területén – az a fő baj, hogy kimondatlanul is megfelelni akarunk. Ez megöli a fantáziát, a kezdeményezést. Jönnek a fiatalok, bekerülnek egy színházi üzembe, és haptákban állnak valami belső és külső kényszer előtt – és teljesíteni kezdenek. Ezzel indul az a folyamat, ami fölfalja a tehetséget.” (Jordán Tamás); „Mert a színház nekem a láthatóvá tett káosz, a plasztikussá formált zűrzavar, ami azért érdekel, mert idegesít, mert talányos, mert tele van kérdőjelekkel pszichológiai és társadalmi síkon egyaránt, nem is beszélve a formai megoldások kérdőjeleiről.” (Regős János) In. Várszegi: i.m. 41/467.

Azt kértem, hogy mindenki koncentráljon, idézze fel élete valamelyik nyomasztó, szörnyű és feldolgozatlan terhét. Leültünk körbe, egyikük bejött a kör közepébe, tudta, hogy mindez tanúk előtt történik. Ott, a földön fekve ki kellett adnia magából mindazt a nyomorúságot, iszonyatot, amiről korábban talán nem is beszélt. Nyilvános élveboncolás volt ez. Elképesztő dolgok történtek. Máig sem értem, hogy volt bennük ennyi bizalom irántam és az ügy iránt. Volt, aki sírógörcsöt kapott, volt, aki monoton, kataton állapotba került, volt, aki üvöltött és káromkodott..., és volt, aki azt mondta, hogy erre nem képes. Veszélyes és hályogkovács próbálkozás volt a részemről, később nem is igen éltem vele. [...] Maga a gyakorlat – ami egyfajta tűzkeresztségnek is számított – nem verbális jellegű volt. Alig-alig hangzott el egy-egy szó. Mindenki megtalálta a neki legmegfelelőbb kifejezésmodort saját fájdalma megmutatására.

Hányféleképpen értelmezhető ez a történet? Egyfelől pontosan igazolja, hogy Paál István megértette és autodidakta módon elsajátította Grotowski – ismétljük meg újra! – először általa lefordított és színházcsinálók közösségével, viták során feldolgozott, elméleti szövegeit. Másfelől jelzi, hogy a nézőt részvételre motiváló színészetet nem lerendelvezhető technikának, hanem olyan készségnek, képességnek tartotta, amire tréningezni kell és lehet a játékost – a saját érdekében is. Továbbá és ugyanakkor ijesztő példája a színész védelem nélküli kiszolgáltatottságának, amelynek reflexiója és tudatos elkerülése minden (nem csak diákszínjátszó-) rendező számára szakmai, jogi és etikai kötelesség. S dokumentálja azt a kérlelhetetlen eltökéltséget is, ami ahhoz kellett, hogy 1970-ben 19-23 éves egyetemi hallgatók egy előadás előkészítő(!) fázisában hat héten át naponta este nyolc és hajnali két óra között próbáljanak.⁴⁴ Ily módon, ha elfogadjuk, hogy egy előadásban érzékileg is megtapasztalhatóvá válhat a diszpozitívum, akkor kijelenthetjük: a *Petőfi-rock* a Szegedi Egyetemi Színpad utolsó diákszínjátszó előadása és Paál István első professzionális tréningje volt.⁴⁵

Vigaszképpen: az alap- és középszintű iskolákból lassanként kivesző dráma ott van az oktatás körüli egyéb területeken: projektekben, versenyeken, klubokban – a dráma és a drámás gondolkodás nem vész el, csak áttevődik. Hogy néhány morzsa még nekünk is maradjon...



⁴⁴ Demcsák: i. m. 256.

⁴⁵ „[...] Addig éppen abból csináltunk ideológiát, hogy mi tudjuk együtt csinálni a színházat és a tanulást. Mindannyian szerettük a szakmánkat. Nem az volt a mi célunk, hogy színházat csináljunk bármi áron. A mi nagy amatőr gőgünk a profikkal szemben ebből a tényből fakadt. Mi csak akkor csináltunk színházat, ha az fontos dolgokról szól, és amit csak mi tudunk elmondani. [...] »Itt van 10-15 felnőtt ember – mondtam [Árkosi] Árpádnak –, vagy dolgozol velünk önkéntességi alapon, érzelmi presszió nélkül, vagy menj el, hiszen úgylis el akarsz menni!« Az volt a szörnyű, hogy sem Isti, sem Árpi nem tudták eldönteni, el akarnak-e menni igazán.» Keszérű Imre in. Bérczes: *A végnek...* i.m. 72-73.