

„Színészet, mint önálló formanyelvű művészet”. A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról

POROGI DORKA

„Én kínlódtam, görcsöltem, és panaszkodtam Lilinek, Monorinak, hogy túl bonyolult, nem fog menni. És ő mondta nekem, hogy kapitulálni kell” – meséli rendező-partnerének a 2020 őszén bemutatott *A nagy kapituláció* című előadásban Stork Natasa (vagy Sheryl Sutton).⁹ A Kárpáti–Stork–Zsótér előadás tengelyében élet és művészet oda-visszája áll, emberek (Zsótér) színházat teremtő páros kapcsolata(i). A darab végén Monori állítása mint megoldási stratégia hangzik el, itt színészként kapitulálni nem a szerep visszaadását jelenti. Kapitulálni annyit tesz, mint tisztán látni, hogy veszítettünk, a fegyvert letenni, önmagunkat megadni. Ez talán hoz annyi méltóságot és ön-főlszabadítást, amennyire egy színésznek egy munkához (embernek az élethez) szüksége van.

A példa megvilágítja, hogy Monori Lili sajátos színészi, színházi pálya – és más úton, más módon, de Székely B. Miklósé is – 2020-ra különleges helyet biztosít számára (számukra) a szakmán belül. Monori és Székely B. színészetének, színész- vagy játékfelfogásának a kollégáknak továbbadott gyakorlatban tetten érhető hatása, története van.¹⁰

⁹ KÁRPÁTI Péter: *A nagy kapituláció*, 2020. Az előadás szövegekönyvének részletét Zsigó Anna, az előadás dramaturgja bocsátotta a rendelkezésemre.

¹⁰ A következőkben két színházi példát fogok hozni erre és csak utalok rá, hogy azt is érdemes volna vizsgálni, hogy az a minimalizmus, amit a mai magyar film színészi játékban felmutat és igényel, milyen összefüggésben áll Székely B. és Monori lehető legkevesebb jellel dolgozó, az amatőrség hatá-

Színészetük és színházfölfogásuk tanulmányozásához, megközelítéséhez három előadást vizsgálok a 90-es évekből, a *Műtét*, a *Matiné* és az *M. II. 6.* címűeket.¹¹ Ezeket az előadásokat a Szentkirályi Műhely mutatta be, Monori és Székely B. rendezték őket, és (családjukkal, házuk népével együtt) ők maguk játszottak bennük.

A három előadás vizsgálatából nyilvánvaló: a 90-es években Monori és Székely B. színháza továbbviszi a 70-es és 80-as évek magyarországi performatív hagyományait. Halász Péter lakásszínháza meghatározó nézői élményük,¹² Robert Wilson-előadást nem

sát keltő, mégis erőteljes színészi jelenlétet működtető munkásságával, megjelenésével filmen.

¹¹ Monori–Székely B.: *Műtét/Analízis – Orlando* (1990 majd 1992); Monori–Székely B.: *Matiné* (1996); Monori–Székely B.: *M. II. 6.* (1999). Az első kettőt leírások, visszaemlékezések, kritikák, fényképek és videotörödékek alapján vizsgálom, a harmadikat egy videofelvétel és interjúk, kritikák alapján. Az előadások történéseit és létrehozásuk körülményeit szakdolgozatában Székely Rozi írja végig: SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat (Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012).

¹² MARTON Éva, „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel”, *Revizor – A kritikai portál*, 2015. szept. 8. hozzáférés: 2021.07.09. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszegetes-monori-lilivel/>.

látnak, de Erdély Miklós esszéjét¹³ (és minden bizonnyal Pilinszky szövegeit is) olvasák róla,¹⁴ Wilson idő-dramaturgiája inspirálja előadásukat. Hatással van rájuk kezdettől Bódy Gábor formakereső művészi gondolkodása, később Tadeusz Kantor színháza és elméleti írásai.¹⁵ Elődeiknek a hetvenes évek elejének neoavantgárd performatív és színházi törekvéseinek művelőit tartják: Halászt, Hajas Tibort, Szentjóni Tamást.¹⁶

Színházuk – ebből is látszik – nem a dramaturgikus értelmezés felől közelíthető meg, hanem a posztdramatikustól. Az előadások történései nem lineáris-kauzális logika és hierarchia szerint követik egymást; másféle rend szervezi őket. Alapanyaguk minden esetben irodalmi mű, a szövegek szerepe a Szentkirályi Műhely előadásaiban központi – de olyan módon az, ahogyan a Lehmann által leírt „textuális tájképekben”: a színpadi szöveg jelentése nem is föltétlenül jut el a közönséghez, ehelyett új típusú kommunikációs-színházi helyzet áll elő, amelyben megjelennek a textualitás új formái, az intertextuális hálók, a monológok, a kollázsok és a vizuális dramaturgia mint szerkesztőelv.¹⁷ Ami azonban a legszorosabb kötőanyaga Monori és Székely B. előadásainak, az a kapcsolat, vagyis a színész mint kapcsolatteremtő lény és az ő személyes viszonya valamihez (tárgyhoz, szöveghez, helyhez, emlékhez). Ezeknek a találkozásoknak, ütközéseknek az eredményei lesznek az előadás eseményei

¹³ ERDÉLY Miklós, „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”, *Színház* 11, 3. sz. (1978) 46–48.

¹⁴ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁵ SAJÓ Yvette, „Létezik másféle színház is – művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.

¹⁶ HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59, 58.

¹⁷ Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. szám (2004): 25–30.

vagy történései (Lehmann Platóntól kölcsönzött szavával: pragmatái).¹⁸

Hosszas kísérletezés után ezekben az előadásokban Monoriék gyakorlatilag azt valósítják meg, amit Gretrude Stein 1920-as évekbeli írásai nyomán tájkép-dramaturgiának nevez a szakirodalom:

„A tájképnek megvan a maga formája és végülis egy színdarabnak is kell legyen formája, egyik dolognak kapcsolatban kell állnia a másikkal, és a dolog lényege nem a történet, ahogy mindig mindenki mond valamit, a tájkép nem mozdul, de mindig kapcsolatban van, a fák a dombokkal, a dombok a rétekekkel, a fák egymással és minden porcikájuk az ég minden ízével és bármely részlet bármely részlettel; a történet nem fontos, csak ha elmesélnél vagy meghallgatnál egyet, de a kapcsolat ott van mindenképpen.”¹⁹

Színházukban a színész kapcsolódik mindenhez; a személyes kapcsolat a kulcsfogalom, amely szervezi a játékot, fölépíti az előadás (és a pragmaták) újfajta és logikus rendjét. Lehmann szerint a színház mindig is törekszik a célirányos logika elkerülésére, és

¹⁸ „Arisztotelész szerint a tragédia elsősorban eseményekből, vagyis *pragmatákból* áll.” LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

¹⁹ „The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway.” Gertrude STEIN, „Plays”, in *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125. (Az én fordításom – P. D.)

jellemzően olyan terepet keres ehhez, amely az elgondolható és az elgondolhatón túli közötti határon van, ez a hely pedig a Platónnál fölbukkanó és később Julia Kristeva által használt *chora* fogalmával írható le.²⁰ A *chora* olyan filozófiai, esztétikai tér-fogalom, amelyet a Szentkirályi utca 4. pincéje Monori és Székely B. számára magától értetődően és kézzelfoghatóan megtestesít, megvalósít.²¹

Mindaz, amit Lehmann szerint a „színháznak mint *chorának* az újrafelfedezése” implikál, tehát például a „többszólamúság, a poli-logikusság, a kötött jelentés dekonstrukciója, az egységgel és a központi jelenséggel szembeni elégedetlenség”, jellemző a Szentkirályi Műhely 90-es évekbeli előadásaira, és nehezen választható el a pince terétől.²²

Monori Lili és Székely B. Miklós színházfölfogása közepén a színész áll, színházi műhelyüket nemcsak színészként hozzák létre, hanem kifejezetten a „színház mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlása céljából. Így fogalmazzák meg legalábbis azt a kérényt, amelyet 1982-ben a VIII. kerületi tanács művelődési osztályának benyújtanak a Szentkirályi utca 4. pincéjének használatára.²³

A pincét két évvel korábban szemelte ki Monori, és további néhány évig használatlanul áll még, amíg lakhatóvá nem teszik, kezdetben áll benne a víz. Az első látszólagos ellentmondás: bár kibérelték színészi-művészi célokra, nem akarnak előadást létrehozni benne. Színházcsinálás nélkül kívánnak színészettel foglalkozni.²⁴ Ennek csak részben

oka, hogy eredetileg Monori *Műtét* című filmterve majdani forgatási helyszínének szánták a pincét, a filmes próbákhoz képzelték ideálisnak a helyet. Fontosabb ennél, hogy a pince a munkamódszert is alapjaiban meghatározza. A pince se nem otthon, se nem munkahely, éppen ezektől válik el, és mégis kicsit mindkettőből megőriz: itt csak lenni és gondolkodni kell, és ez maga a munka. A „levés” és a gondolkodás éveken át tartó (ön)megfigyelését, napi újra- és újra-próbáját értik tehát színészi munka alatt.²⁵

A létre irányuló kérdéseiket színészi tapasztalásaikkal hozzák közvetlen, érzéki kapcsolatba: ez a filozófia nyelvén azt jelenti, hogy a fenomenológia módszerével kutatják a színház (és a színházban-lét) metafizikáját. „A lét kérdésének kidolgozása [...] áttekinthetővé tenni létében a létezőt, a kérdezőt.” – írja Heidegger.²⁶ Amit ő „jelenvaló-létként” nevez meg, az ebben az esetben a színész, akinek – ha a lét kérdéseire akar férgőzni – mindenekelőtt saját létezőségéről kell gondolkodnia. A próba órái nem válnak el élesen az otthoni élet óráitól,²⁷ így a valóság egyenlő lesz a készüléssel, a próbával. Tehát nem (vagy nem csak) azt a színházi munkamódszert követik, hogy egy adott helyen bizonyos órákban a fikció szavai mögötti valóságokat kutatják, hanem fordítva: saját valóságukban, a hétköznapi életükben keresnek minél több helyet a fikciónak, például házimunka, mosogatás közben, előre nem meghatározott időben és térben, váratlanul és céltalanul elkezdnek vele foglalkozni – így keresve (előre nem tudott, idő-

²⁰ LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

²¹ „Nekem ez a pince volt a mindenem, az anyám, a szüleim.” SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörcs”, *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29. hozzáférés: 2021.07.02., <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

²² LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

²³ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 15.

²⁴ 1984-ben költöznek ki Kisorosziba, ahol olyan házat vesznek, amelyhez egy régi, ro-

mos moziépület is tartozik – amit át tudnak építeni próbateremnek. 1993-ra készül el.

²⁵ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 19.

²⁶ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István (Budapest: Gondolat, 1989), 94.

²⁷ Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec. 11-én.

közben alakuló) kapcsolatot az anyaggal.²⁸ Minden próba, minden ismétlés egyszerre kérés és tapasztalás, megfigyelés és rögzítés.

Ezt a munkamódszert Monori Lili Bódy Gáborral együtt találta föl és alakította ki az 1973 előtti néhány évben, amikor a *Cselédek* című darabbal foglalkoztak – ő maga már ekkor sem akart előadást készíteni az anyagból, Bódy igen. A „cselédezés” kettejük életformájává vált: otthon, a lakásban a darab szövegét egyikük váratlanul elkezdte mondani, a másik pedig folytatta, minden terv és cél nélkül, a fikció szövege így a saját valóságba helyeződött, és azt változtatta meg, olyan tudatmódosult állapotokat létrehozva, melyeket Monori később a „színház egyedi értelmének” nevezett.²⁹

Egy évtizeddel később a Szentkirályi utcai pince lehetőséget ad a folytatásra. A legelső gyakorlat, amit Székely B. Miklóssal kipróbálnak, mintha csak egy színházról szóló első fejezete volna, a színházi helyzet alapjára kérdezi rá: „elviselhető-e, ha a másik néz?”³⁰ Ketten vannak a pincében, egyikük figyeli a másikat. A színház – nem mint üzem, intézmény, hanem mint ontológiai gyakorlat, Monori és Székely B. szerint – néző nélkül is létezik; elég hozzá egyetlen másik ember.³¹

A gyerekkori, 56-os óvóhelyre emlékeztető pince a kísérlet biztonságos terévé válik

²⁸ Ez a gyakorlat valamilyen formában sok színháznál megjelenik; a mérték és a tudatosság teszi módszerré. Jászai Mariról is följegyezték: „Szövegmondás közben mindenféle házimunkát végez. Rakosgat, port törölget, és egyáltalában nem látszik a hangulattal törődni.” BEREGI Oszkár, „Életem regénye. Részlet”, *Holmi* 10, 7. sz. (1998): 1001–1019, 1007.

²⁹ BÍRÓ Bence, Monori Lili Bódy Gáborról mesél, kézirat, 2012.

³⁰ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 16–17.

³¹ Ez megegyezik Peter Brook színházi minimal-szituáció definíciójával. Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 5.

Monori számára, aki ekkor már évek óta csak filmen játszik, nem tag színházi társulatban.³² A szakítás a színházzal a magánélet és szakma együttes válságának az eredménye. Ez lehet az oka annak, hogy Monori a magánéleti gyógyulást követően sem szerződik soha többet színházhoz, bár alkalmanként szívesen játszik.³³ 1990 márciusában, tizen-négy év után lép újra színpadra a *Műtét* című előadással, mely ezt a válságot tematizálja.³⁴ A *Műtét* jelenetei azonban nem a megmutatás vágyából jönnek létre vagy kerülnek a nézők szeme elé. Kizárólag a bérleti díj megemelésének híre készíti az alkotópárost arra, hogy bemutassák, amin dolgoztak.³⁵ Az anyag bizonyos részeit, például Joyce *Ulysses*éből Molly Bloom negyven perces monológját, amely az előadás gerincét képezi, előtte három évig próbálták, a bemutatón Monori hirtelen mégis úgy dönt, hogy nem mondja el a monológ szövegét: hallgat és néhány mondatot improvizál – ez a rész később is így marad az előadásban.³⁶

³² 1976-ban hagyta ott Kaposvárt, majd utoljára Harag *Viharjának* próbáit Győrben.

³³ Székely B. Miklós, aki nem tartja színháznak magát, társulati tag lesz Székely Gábor Új Színházában 1996 és 2000 közt. Monori Lili a Proton Színház virtuális társulatának 2009-től, alapításától tagja.

³⁴ A *Műtét* az első visszatérés (valószínűleg) március 2-án. Március 10-én a Játékszínben *Az ismeretlen katonának* van bemutatója, a Verebes István rendezte előadásban, Kárpáti Péter darabjában játszik Monori Lili is. *Pesti Műsor* 39, 10. sz. (1990): 6.

³⁵ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 19.

³⁶ A következő pár mondat hangzott el végül a jelenetben, a negyven perces némaságban: „»Bódy Gáborral ültünk a szobában, csöndben, senki nem beszélt. Éreztem, hogy van még valaki bent, rajtunk kívül. De rögtön fölugrottam, elrohantam, be a WC-be, és még be tudtam zárni az ajtót. Ő már akkor rugdosta, és mondta, hogy menj le a pincé-

A bemutató előadásnak egyetlen nézője Molnár Gál Péter, aki legendás kritikájában³⁷ leírja a Szentkirályi utca 4. épületének múltját, történetét is: a ház szegénykórház volt, itt hajtották végre az első altatásos műtétet kisgyereken.³⁸ Monori *Műtét* című filmforgatókönyve főként álombeli képsorok leírását tartalmazta, de szerepelt már benne a Joyce-monológ is. A filmtervet előbb a Fiala Művészek Stúdiója majd a Balázs Béla Stúdió fogadta be, de végül nem készült el.³⁹

Műtét/Analízis

Az 1990. március 2-án⁴⁰ a pincében bemutatott *Műtét/Analízis* című előadás dramaturgiája viszont a fennmaradt fényképek és visszaemlékezések tanúsága szerint megőrizte ezt az álomszerűséget, az első pillan-

be, majd jövök utánad, csak arra vigyázz, hogy ne félj!» SZÉKELY, *Szentkirályi...* 21.

„...3 évig álltam a Szentkirályi utcában egy ajtórésben egyetlen jelenetet próbálva. És nem okozott gondot. Pedig nem akartam színész lenni.” KÖVÁRI Orsolya: „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21, 21.

³⁷ M.G.P., „Szentkirályi utca 4.” *Népszabadság*, 1990. március 10., 9.

³⁸ „...melyet természetesen nagyon sokan megnéztek: »Jelen volt nagyszámú közönség, mert nálunk is, mint Bécsben s más helyeken, mindenki óhajtja látni az új csodát! Hölgyek is eljöttek a gyermekkórházba.«” NÉMETH Éva: „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” in *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai*, szerk. VINCZE Judit, 28–37 (Budapest: Semmelweis Kiadó, 2004), 30.

³⁹ ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir*, 1997. febr. 2., 11. és SZÉKELY, *Szentkirályi...* 17.

⁴⁰ A pontos dátumról nincs adat, de M. G. P. március 10-én, szombaton megjelenő kritikájában péntek estét ír.

tásra megmagyarázhatatlan logikájú, asszociatív, erős vizualitással rendelkező átváltásokét, képeket. A százhetven éves pince tere a rejtőzés, a bujkálás, a tudatalatti, láthatatlan belső működés helyeként értelmeződik. Az előadásról az újságok nem számolnak be, a bemutató hónapjában tartandó további kilenc előadás dátumát krétával a pince kapujára írják.⁴¹

1992-ben az anyag másfél órára bővül, *Műtét/Analízis – Orlando* címen fut ezentúl,⁴² ebben Székely B. Miklóson, Monori Lilin és az amatőr szereplő Tihanyi Ernőn kívül a család gyerekei, Horváth Sándor Farkas és Székely Rozi is részt vesznek és – ami később a műhely egyik egyedülálló sajátossága lesz – először szerepelnek benne állatok. Székely Rozi rekonstrukciója alapján az előadás eseménysora a következőképpen alakult:⁴³

1. Nyitójelenet: idős férfi slaggal locsol, teleenged egy kádat vízzel, amelyben egy nejlonszák-alak fekszik.
2. „Szemezés” jelenet (a Molly Bloom-monológ üres helye), mű-mellekbe öltöztetett nő és WC-pumpa falloszszal ellátott férfi majdnem negyven perces szembenézése.
3. „Nászút”: a férfi vascsővel vaskorlátot kezd ütni nagy erővel, a nő fehér papírokat aggat magára, állathangokat adnak ki, a nő mint ló elindul, a férfi övvel hajtja, vágtaznak a pince tereiben.
4. „Műtét” vagy „esküvő”: amikor megállnak, a nőről a fehér papírokat, mű-melleket kisollóval levágja, leoperálja.

⁴¹ Rédei Ferenc felvétele, *Népszabadság*, 1990. márc. 10., 9.

⁴² A dátum itt is bizonytalan. 1992. június 8-án, hétfőn jelent meg Molnár Gál Péter kritikája, az első előadás nem sokkal ez előtt (szombati napon) lehetett. M. G. P., „Műkedvelők és művészek”, *Népszabadság*, 1992. jún. 8., 9.

⁴³ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 19–29.

Ide illesztik be később az *Orlando* inspirálta részletet (5., 6., 7.):

5. „Ukrán falu mindennapjai”: a pár körül megjelennek a gyerekek, a kislány babakocsiban macskákat tologat, a fiú egy felöltöztetett kutyával, Székely B. női ruhában, Monori férfinak öltözve táncol orosz zenére, azután görkorcsolyázás.
6. „Állat-sztriptíz”, állat-divatbemutató.
7. „Ember-sztriptíz”, Székely B. mint Hitler, félrefésült hajjal, bajusszal vetkőzik le és néz szembe a közönséggel.⁴⁴
8. „Fényivás”: a nőnek az ajtórés alatt beszűrődő fényt kell innia.
9. Zárás: az idős amatőr férfi szereplő „kitergeti” a nejlonzsák-emberalakot, a papírokat, a rongyból, szivacsból készült műmelleket, és nézi a nejlonfüggöny mögötti árnyékokat.

Az előadás nem törekszik érthetőségre, nem ad magyarázatokat, vagyis nézésének pillanatában nem a néző racionális természetű befogadásra alapoz. „A művészet láthatatlan” – írja erről az előadásról Esterházy Péter – „[...] Nem tudom leírni, mit láttam, nem láttam, ami történt.”⁴⁵ Az egyes elemek közti kapcsolatok, viszonyok logikája, működése rejtett, de a fölvetett témák, képek, játékok határozottan kirajzolnak egy fogalmi hálót, melyben a nemiség, az erőszak, a pszichés betegség, a trauma, a műtét és a gyógyulás kulcsfogalmakként működnek. Ezt támasztják alá az elhangzó szövegek is, bár a kritikus 1990-ben nem ismeri föl őket – Benedek István *Aranyketrec* és Csáth Géza *Egy elmebe-*

⁴⁴ Egy novella ihlette a játékot: MOLNÁR Gergely, „Dream Power”, *Jelenlét* 1, 2. sz. (1989): 189–207., 198.

⁴⁵ ESTERHÁZY Péter, „Monori, Székely B.” in *Egy kékhárisnya feljegyzéseiből*, 31–32 (Budapest: Magvető, 1994), 32.

teg nő naplója c. műveinek részleteit.⁴⁶ Arról is csak az alkotóktól értesülhet, hogy majdnem elhangzott Molly Bloom monológja.

Az 1992-es változat Virginia Woolf *Orlandoja* nyomán készített jelenetekkel egészül ki. A nemváltás, a nemi szerepek, az öltözékek, ruhák, jelmezek változtatása és ezáltal a színházi lét, illetve a társadalmi nem tematizálása még hangsúlyosabbá válik az előadásban, amely kezdettől fogva összekapcsolta a szakmai traumát, pszichés rosszulétet, betegséget a nemiség kérdéseivel a női megszólalás, gondolat-áradat középpontba állítása által. „Lili sokáig úgy képzelte, hogy neki ez az egy története van, a *Műtét*. Ebben összefoglalta a fiatalágát, több nincs benne” – írja Székely Rozália.⁴⁷ Vagyis a színészi működés úgy válik rendezőivé, hogy saját, érzéki és performatív, játszó-előadói és rendezői kifejezési formákat keres az irodalmi művek, szövegek szavainak megszólaltatására, gondolatiságának képre és cselekvésre fordítására, asszociatív továbbgondolására, mindezeket pedig – és színészet szempontjából ez a lényeg – egy nagyon személyes történet rejtetten vallomásos, álruhás elbeszélésének céljából teszi. A Szentkirályi Műhely minden elkövetkező előadása olvasható így, ebben a színházban tehát a színész élettapasztalata vagy közölnivalója nem feltölt egy szerkezetet, hanem szervezi, diktálja, létrehozza az anyagot, az előadások Monori és Székely B. legszemélyesebb történetei, annak ellenére, hogy csaknem mindig irodalmi szövegeket használnak kifejezésükre.

„...a férfi bábunak van használva. Ott áll, szinte mozdulatlanul az ajtónál, mint udvarló férfi, és némán hallgatja Molly Bloom órákig tartó szexuális monológját. (...) Lili az előadásban az erőszakot akarta megfogalmazni képileg, részben a szakmai erőszakot, amit úgy érzett, hogy elkövettek rajta, és a

⁴⁶ M.G.P., „Szentkirályi...”, 9.

⁴⁷ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 23.

macsótársadalomtól kapott erőszakot. (...) Ez volt a bosszú maga, hogy évekig állt Laca az ajtóban és hallgatta mocsanatlanul a nőt. De valahogy mégis úgy gondolta, hogy az erőszakos férfiak sérültek és ezért gézbe pólyálta bele a pumpa-falloszt.”⁴⁸

A retrospektív elemzés 2021-ben az alkotói kommentárok ismeretében könnyen állíthatja, hogy a *Műtét* 1990-ben – tematikusan és terápiaként is – a szakmai férfi-erőszak jelenségét dolgozza fel. Nem számít, hogy bemutatásakor nem lehetett értelmezni: a Szentkirályi ilyen értelemben nem törődik a nézővel. A színészek (Monori és Székely B.) nem szerepeket játszanak. Jelenlétük, létezésük erős; játékuk annyira természetes, annyira észrevétlen, hogy a róluk szóló reflexiók egyenesen nem-játszásként értékelik.⁴⁹ Ez a játé nyelv következik az alkotók külön-külön színészi múltjából is. Székely B. a Stúdió K-ban lesz színész, Fodor Tamástól és Gaál Erzsébettől tanul, a *Woyzeck* létrehozása során együtt alakítják ki azt a szerepformáló módot, amely során „saját életük bizonyos mozzanatait átmentik a darabba [...] nem választódott ketté a színész, aki élt és a színész, aki játszott”.⁵⁰ Székely B. hozzáállása azért „eszményien színészi”, mert mind-

⁴⁸ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 21.

⁴⁹ „Monori Lili és Székely B. Miklós elenyésző, bár növekvő számú közönség előtt – mit is csinált? Kéne egy állítmány. (...) Ha jól megnézzük, alany is kéne. Kicsoda mit csinált? Mondjuk: ezt-azt, és két fantasztikus színész. De ez is csak félig igaz, mert egyrészt Monori Lili az egyik legnagyobb magyar színésznő, másrészt meg, ha színész az, aki játszik, akkor ő nem az, persze továbbra is fantasztikus.” ESTERHÁZY, „*Monori, Székely B...*”, 32.

⁵⁰ DÉVÉNYI Éva, „Stúdió K – *Woyzeck*. Színházlélektani esettanulmány”, in DÉVÉNYI Éva és BALASSA Péter, *Színképelemzés, 7–198* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981), 43.

eközben rendezői igénye és készsége van arra, hogy mindig átlássa az egész munkát.⁵¹ Monori Lilit, a színésznőt – aki egyébként a rendező szak iránt is érdeklődik – már főiskolás korában is a természetességéről jegyzik meg.⁵² Utolsó kaposvári szerepe, az 1976-os Vinczéné-alakítása, mellyel szinte az összes előadásról írt kritika kiemelten foglalkozik, szembetűnően másfajta játékmódot képvisel, mint a szereposztás többi tagjáié.⁵³

Ugyanakkor a kettejük által használt játé nyelv összegzi a pincében próbával, kísérletezéssel töltött évek rengeteg közös tapasztalatát is (pl. Székely B. három évig áll némán az ajtóban, amíg Monori a monológon dolgozik, három éven át – ha nem is minden nap, de rendszeresen – napi negyven percet néznek egymás szemébe).

Az idős amatőr férfi, Tihanyi Ernő,⁵⁴ a gyerekek és az állatok jelenléte a természetességnek a nem színészi munkával elérhető, nem önreflektív állapotait, erejét mutatják és állítják, mint másik szempontot vagy elérendő célt, Monori és Székely B. színészete mellé. Csaknem minden további előadásban szerepelnek valamilyen állatok, olykor felöltöztetve: kutyák, macskák, tyúkok, birkák, kacsák. Ezen kívül is számos motívum viszszaeszménylik majd későbbi előadásaikban, például a mennyezetre vetített, felnagyított árnyékok játéka, a WC-pumpa mint fallosz, a

⁵¹ DÉVÉNYI, „Stúdió K...”, 85.

⁵² SAS György, „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal”, *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 13., 10–11.

⁵³ PI. PÁLYI András, „Alvilági házmesterné”, *Tükör* 14, 6. sz. (1977): 27. vagy TARJÁN Tamás, „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon”, *Kritika* 6, 1. sz. (1977): 29.

⁵⁴ „Nagyon fontos alkotótárs volt. Emberi súlyával és őszinte odaadásával jóval erősebb inspiráció volt a munkához, mint akárhány remek színészi vagy rendezői ötlet. [...] Nem volt színházi ember, de tökéletesen rábízhatuk magunkat a jelenlétére, a figyelmére.” SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 20.

nejlonfüggöny mögött öltözés, a test nélküli ruha-alak. Ezek tehát nem csupán egy előadáshoz megtalált elemek: azáltal, hogy használták őket, a hely, a táj, a pince részévé váltak, beigazolódott érvényességük: ahogy a színészek, ezek is új szerepet, új témát-feladatot, új jelentést kaphatnak legközelebb.

2015-ben Schilling Árpád Katona József Színházban rendezett *Faust* című előadásában vendégként Monori és Székely B. is játszik, és a második este huszonharmadik percében találkoznak is a színen. A borostás, kopott, barna zakós kentaur, Khirón, éppen Faustot tolja talicskán, és mert Faust Helénát keresi, útbaigazítást kér a jósnőtől, Mantótól. Mantó a mosdóból érkezik, kék takarítónő-köpenyt visel, sárga gumikesztyűs kezében WC-kefe. Az alig fél perces párbeszéd, Monori és Székely B. ironikus-lírai szerelmi kettőse idejére minden más színpadi történés abbamarad, szinte felfüggesztődik a fausti cselekmény, ők pedig nem tesznek mást, csak nézik egymást a színpad két oldaláról. A jelenettel Schilling fölismeri és kiemeli, szélesebb színházi nyilvánosság elé tárja, megmutatja az egyébként „láthatatlan” színészi alkotómunkát,⁵⁵ a több évtized alatt kettőjük által újra- és újra megteremtett színészi játéknnyelvet.

Matiné

A *Matiné* című előadás évekig készül,⁵⁶ 1996. december 12-én mutatják be. Talán ez a leg-

⁵⁵ „A művészet láthatatlan [...] a művészetnek olykor így el kell bújni, be a föld alá, két emberbe, az érdektelenségbe, a sötétbe –, hogy megmaradjon; ezért marad meg, mert mindig lesz két ember. Mégis evvel egyidejűleg azt is szeretném, ha Monori Liliék a színházban is láthatók volnának minden este. Hogy ott legyenek és ők legyenek. Hogy ilyen legyen a színház.” ESTERHÁZY, „Monori, Székely B...”, 32.

⁵⁶ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 30.

többet játszott és legnépszerűbb előadása a Szentkirályi Műhelynek,⁵⁷ a 3. Alternatív Színházi Szemlén a főváros díját nyeri el. Ebben az időszakban egyébként mindketten láthatóak kőszínházban is: Székely B. 1994-től az Új Színház tagja lesz és Monori Lili is vállal egy szerepet ugyanitt 1995–96 telén a Zsótér Sándor rendezte *A világjobbítóban*.

A *Matiné* történései nagy vonalakban a következők:⁵⁸

1. A pincében a Szentkirályi utcán is jól hallhatóan, hangosan, több nyelven szól hangszórókból a DIVSZ-induló.⁵⁹ A 40-50 néző⁶⁰ a pincelépcsőn leereszkedve egy úttörőnyakkendő kacsával és egy úttörőruhás kislánnyal találkozik (Székely Rozi⁶¹). A szülők nejlonfal mögött szintén úttörőnek öltöznek.
2. „Kacsa röptetése”: Másik terem. A két felnőtt úttörő, a férfi és a nő 4-5

⁵⁷ Csak 1997 februárjában 6-szor ment a *Pesti Műsor* vonatkozó számai szerint, míg más előadásból volt, hogy összesen ennyit játszottak csak. „Valószínűleg ez volt a legnépszerűbb előadásunk. Eztán is összehoztunk erős dolgokat, de nem tudtunk már nagyobbat dobni.” KÖVÁRI, „Nem színházhoz...”, 21.
⁵⁸ Részletesebben: SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 29–35.

⁵⁹ Az „Egy a jelszónk, a béke” kezdetű mozgalmi dal, a Demokratikus Ifjúsági Világszövetség indulója.

⁶⁰ Vö. LEGÁT Tibor, „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek” *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2021.07.01.,

https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez_lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482. és BOROS, István, „Jelentés a labirintusból. Amputált kacsa”, *Magyar Nemzet*, 1997. máj. 10., 12.

⁶¹ Monori Lili és Székely B. Miklós lánya 14 éves ekkor.

méter távolságra áll a másiktól, egymásnak dobálják a kacsát. A kacsza próbál röpdülni, de nem tud, szárnyai-val verdes, leesik. Nincs lába: járni sem tud.

3. „Embrevés”: sétálni indul az úttörő-család. A ballonkabátos családfő egy szintén piros nyakkendő, ünneplő-ruhás sült csirkét, mint csecsemőt hordoz óvatosan a karján. A következő teremben asztalhoz ül, leteszi rá a csirke-babát, majd benyúl a szoknya-ja alá, bicskával kimetsz belőle egy darabot és megeszi.⁶² Az élő kacsza úttörőnyakkendőben mellette áll.
4. „Anyuka-jelenet” vagy „temetés-jelenet”: Monori Lili édesanyját egy vonat ütötte el 1974-ben,⁶³ neki állít emléket

⁶² Az előadásból egy 12 perces részletet köz-zétettek az alkotók. MONORI Lili–SZÉKELY B. Miklós, *Matiné* (részlet), 7–11. perc, hozzáfér-és: 2021.07.01. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/matine-e.a..html>.

⁶³ „Anyámat egy kacsza miatt gázolta el a vonat. A Csúcshegyen lakott, vett négy tarka kacsát, nekem meg a nővéremnek akarta hizlalni a születésnapomra. A nyolc óra huszonötös esztergomi tehervonat nagyon lassan jár, mégis az gázolta el őt. Hatvan forintért halt meg, ennyibe került akkoriban egy südő kacsza. Túl közel ment az állat a sínhez és ő pokróccal akarta elhessenteni. A vonatlépcső bekapta a pokrócot, amit viszont ő nem engedett el. Nem működött az önvédelmi reflexe: ahogyan fogta a pokrócot, maga is beletekeredett és a vonatlépcső eltörte a gerincét. Azonnal meghalt, de a vonat még hurcolta tovább és letépte a ruháját. A kacsának semmi baja nem lett. Éppen akkor forgattam Gazdag Gyula *Bástyasétány* 74. című filmjét. A stáb nem közölte velem anyám halálhírét, csak este kezembe nyomtak egy telefonszámot – a telefonközpontét, ahol anyám dolgozott. Nem értettem a dolgot, de miközben telefonáltam, láttam, meny-

ez a jelenet. Székely Rozi felolvass egy levelet, amit nagymamája írt, Monori pedig az édesanyja régi ruháival felöltöztet egy partvist. Ezután játékvo-nattal „modellezik a balesetet”: Monori édesanyjának alakját kivágják egy fényképből, és a sínekre helyezik, a játékvo-nat pedig többször átmegy rajta. Ezután a fényképet gyufásdoboz-ba teszik, a gyufásdobozt előbb játék lovaskocsira helyezik (ennek árnyékát a plafonra vetítik), majd eltemetik.

5. A következő teremben: a férfi és a nő, Székely B. és Monori egymással szemben állva Beckett *A játszma vége* című darabjából Hamm és Clov szö-vegeit mondja egymásnak. A kislány is jelen van (mint Nagg és Nell).
6. Zárójelenet: Ismét szól a DIVSZ-induló. A család átöltözik, leveszik az úttörőruhát, földművesek lesznek, a kislány egy angol nyelvleckét olvas a gazdálkodásról és földet szór a betonpadlóra. A WC pumpa-falloszal szántanak (a férfi magára köti, a nő fogja a férfi lábát, talicskáznak), a kislány kukoricát vet a barázdákba.

nyi ember áll körülöttem, és néz. Biztosan arra vártak, hogy összeesem és akkor el kell kapni engem. Anyám kolléganője vette fel a kagylót, ő közölte velem a hírt, amit nem hittem el. „Most hol van?” – rögtön ezt kérdeztem, – mire hangot váltott, gondolta, lehet velem higgadtan beszélni. – „Biztos valamelyik hullaházban” – mondta. Végignéztem a stábon, hogy ezek itt képesek voltak sunyin várni a hírral estig, amíg leforgattuk a napi penzumot, és direkt elröhögtem magam. Rögtön bevitték az elmeosztályra. Utána nem tudtam járni egy darabig, leállt a mozgásom. A forgatást úgy fejeztük be, hogy amikor állnom kellett, Pogány Jutka hátulról tartott. Vígjátékot csináltunk, de a nevetés sehogyse ment nekem akkor.” Monori Lilit idézi BIHARI László, „Életjel egy pincéből”, *Magyar Hírlap*, 1997, febr. 8., 30.

A történetek közti kapcsolat a családi viszonyokban megragadható. A *Matiné* családtörténet abban az értelemben, hogy minden jelenete valamilyen családi viszonyt, problémát, konfliktust hordoz, tematizál. Az állatok emberruhában: családtagok, akiken erőszakot tesznek az erősebbek, meg is ölik és meg is eszik őket. A jelmezek, a nézők számára rögtön ismerős referenciát teremtő tárgyi kellékek (úttörőnyakkendő, ballon, ünneplő, Monori édesanyjának eredeti ruhái, fényképek, játékok) az ötvenes-hatvanas évek diktatúrájának világát idézik; a diktatúra családi életbe, testközelségbe való belépését.⁶⁴ A gyilkos pusztítás (a családtagok megévesése) így nemcsak élő és holt testek mitológikus-hatalmi játéka lesz, hanem konkrét politikai motívum.⁶⁵

A családi (azaz: közös) múltba tekintést értelmezi és kontextualizálja a pince mint helyszín és tér-élmény: a nézőknek le kell ereszkednie a föld alá, ez egyszerre jelenthet börtönt, óvóhelyet, alvilágot, kollektív tudatalattit.⁶⁶ A pince mélyén a két nagyobb történet, a „temetés” és a „játzsma vége” a játszó személyek azonossága révén kapcsolódik össze: a „temetés” Monori Lili saját személyes története, *A játzsma végét* Székely B. régóta színre akarja vinni.⁶⁷ A szülőgyerek kapcsolat, a múltbeli tragédia traumája, a másik embernek való kiszolgáltatottság és a halál, vagyis az előadásban fölmerülő témák így kettős értelmezői-alkotói keretbe kerülnek, egy magánéleti és egy irodalmi keretbe, a rendezés pedig ügyel arra, hogy a kettő minél inkább szétválaszthatatlan legyen. *A játzsma végének* szövegeit, Hamm és Clov mondatait annyira hétköznapian beszélük, mintha saját, „civil” szöveget mondanának.⁶⁸

Az irodalmi anyag tehát tekinthető a Szentkirályi Műhely színházi gyakorlatában kiindulópontnak, de csak a személyes, megélt életélmény- és emlékanyagával való kapcsolatában, metszéspontjában válik értelmezhetővé: a *Matiné* című előadás Monori Lilinek és Székely B. Miklósnak *A játzsma végével* való találkozása. Az előadás magának a találkozásnak, a relációnak, a viszonyoknak a megjelenítése – hasonlóképpen ahhoz, ahogy Gertrude Stein tájképnek írja le a drámát, amelyben nem a történet, hanem az elemek kapcsolata, viszonya a fontos, az elsődleges.⁶⁹

Például a lábatlan kacsa röptetése könnyen értelmezhető úgy, mint Totyi kacsával, a kiszolgáltatott, leggyöngébb családtaggal való kegyetlen játék,⁷⁰ de úgy is, mint társadalomkritikus, abszurd etűd,

Például a lábatlan kacsa röptetése könnyen értelmezhető úgy, mint Totyi kacsával, a kiszolgáltatott, leggyöngébb családtaggal való kegyetlen játék,⁷⁰ de úgy is, mint társadalomkritikus, abszurd etűd,

⁶⁴ Talán éppen ez, az államszocialista múlt szimbólumainak egyértelmű idézése és a szorosan hozzájuk kapcsolt szituációk ismerős abszurditása vagy kegyetlensége teszik a *Matinét* többi előadásnál könnyebben befogadhatóvá.

⁶⁵ „Szép lassan mindenki el lesz fogyasztva. Lili nagymamájának összes gyerekeit valamilyen módon felfalta az előző rendszer. [...] A nagymama ehhez szokott hozzá, hogy meghalnak a gyerekei.” SZÉKELY, *Szentkirályi.*, 32.

⁶⁶ Vö. PI. HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59, 58. és

BÉRCZES László, „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával”, *Színház* 30, 6. sz. (1997): 39–44, 44.

⁶⁷ *A játzsma végét* Székely B. már évekkorábban, Gaál Erzsébettel tervezte bemutatni. KÖVÁRI, „Nem színházhoz...”, 21.

⁶⁸ Molnár Gál Péter ebben az esetben azonban gyanút fog és kritikájában már azonosítja a szöveget. M. G. P., Kuuunst és művészet”, *Népszabadság*, 1996, dec. 16., 17. és MOLNÁR Gál Péter, „Lili”, *Mozgó Világ* 31, 7. sz. (2005): 125–128.

⁶⁹ Gertrude STEIN, „Plays”. in *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125.

⁷⁰ „...voltak olyanok, akik szerint ez állatkínzás, és kirohantak az előadásról.” LEGÁT, „Egyszerűen...”

„Emlékül annak az időszaknak, amikor a magyar nép azt hitte, hogy szabad, egy börtönben. Lábatlan kacsa, aki nem tud elmenekülni se. Több jelentésű szimbólum volt ez: Totyi volt a Kádár-Rákosi rendszer, ami 1996-ban még mindig repült, igaz, hogy a föld alatt.”⁷¹

Ugyanakkor *A játszma végén* egy helyen Hamm és Clov is adogatnak egymásnak egy kutyát: az a néző, aki ezt tudja, láthat a kapcsolatot a két történet között, utólag értelmezheti beckett-i játéknak a kacsa dobálását is.⁷²

A rendezés azonban egyáltalán nem ad magyarázatokat, a testközeli engedett nézőkkel nem foglalkozik,⁷³ ilyen tekintetben szigorú, zárt rendszert alkot, a teátrális effektusokat kerüli.⁷⁴ Mindeközben olyan erős

⁷¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 31.

⁷² Ráadásul Beckett saját színházi rendezéseire készített jegyzeteiben a kutyát Hammhez „Clov „hozzávágja”, nem csak egyszerűen odaadja neki, ahogy az eredeti instrukcióban áll”. RÁKÓCZY Anita, „Közéltések »A játszma végé«-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25, 5. szám (2013): 603–615, 612.

⁷³ „Nem is jó szó a nézés, mert bámulunk, az orrunk előtt folyik ez a játék. Nem is játék ez, hanem valami kegyetlenül őszinte gyónás, nyilvános és önkéntes vallomás a szereplők életéről, sorsáról. Azzal pedig, hogy Monori Liliék kéznyújtásnyira vannak tőlünk, érezzük testük szagát, látjuk izomrángásukat, akarva-akaratlan részeseivé válunk az előadásnak, belefolyunk életükbe, kitárulkozásukba. Az a döbbenetes, ha akarjuk, ha nem, akkor is szereplők leszünk, mint illedelmes pincsikutyák, koslatunk utánuk, a bokájuk mellett. Képtelenek vagyunk elzárkózni, bezárkózni, távolságot tartani. A fájdalom pedig, mint az izzadság, végigfolyik rajtunk” BOROS, „Jelentés...”, 12.

⁷⁴ A teátrális effektus „olyan színpadi cselekvés, mely azonnal felfedi játékos, művészi és színházi eredetét.” Patrice PAVIS, *Színházi*

performatív hatáselemekkel dolgozik, amilyen pl. a pince talált terének használata, az atmoszféra vagy az állatok szerepeltetése.⁷⁵

A játék nagyrészt néma, a szövegek mondasorok is kiemelt szerepet kapnak a hosszú szünetek. A kritikák feszültnek, erősnek ítélik a színészi jelenléteket és a felmutatott emberi viszonyokat.⁷⁶ A szövegmondás eszköztelen, halk, főleg kijelentésekből áll.⁷⁷ Az alkotók a színészi játék során is radikálisan kerülnek a teátrális megnyilvánulásokat. És mivel Beckett szövegét ezúttal egy férfi és egy nő közvetíti, az erőszak és kiszolgáltatottság mintázatai, a dominancia feszültségei a nemi szerepekkel is összekapcsolódnak és ezzel új jelentésréteget hoznak létre. Hamm és Clov párosával Monori és Székely B. folytatja a *Műtétben* megkezdett férfi-női szembenézést.⁷⁸

A *Matiné* a személyes múlt feldolgozásával a kollektív emlékezés, felejtés és túlélés problémáját, társadalmi traumáját állítja a középpontba. „Olyan szenvedélyes viszony-

szótár, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia és SEPSI Enikő (Budapest: L’Harmattan), 2006, 434.

⁷⁵ Vö. Erika Fischer-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 142–150 és 160–167.

⁷⁶ PI. HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59.

⁷⁷ „Mindent kijelentő módon, nagyon egyszerűen, hangsúlyozás nélkül, keményen kellett mondani.” Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec.11-én.

⁷⁸ „Nincs rendező, író, használunk ugyan műveket, de nem tartjuk őket tiszteletben, nem interpretálunk. Molnár Gál Péter, aki sok évtizeden át minden előadásunkat megnézte, pontosan látta, hogy a férfi-nő kapcsolatban mentünk le mélyre. Nem ez volt a szándékunk, de ez valósult meg.” SZENTGYÖRGYI Rita, „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész”, *Magyar Narancs*, 2015. jún. 2., hozzáférés: 2021.06.17.

<https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>.

ban vagyunk a múlttal, hogy állandóan újra-éljük” – fogalmaz Székely B.⁷⁹ Nyilatkozataikból kitűnik: meglepve, de örömmel látják, hogy másokat is érdekel nagyon személyes színházi kísérletük; a terápia, a kísérlet mellett lassan a közösségi élmény: az előadás igénye is megfogalmazódik.⁸⁰ Színházi ars poeticájukban megerősíti őket Tadeusz Kantor,⁸¹ aki a magyarul 1994-ben megjelent *Halálszínház* egy írásában úgy fogalmaz: a színpad az ő szobája,

„az egyetlen hely / ahol a társadalomtól „űzött” emberi egyén, az ember elbújhat, / sajátmaga lehet (...) De hát miért ezt a „szent helyet”, / ezt a „családi szentélyt” / az én OTTHONOMAT / tesszem ki minden szem prédájának? [...] Teljes igazság a művészetben / csak a magunk életének az ábrázolása / felfedése / szégyenkezés nélkül saját sorunknak rendeltetésünknek felfedése. / Többször magyaráztam, hogy ennek oka / nem az exhibicionizmus, nem is a narcizmus, hanem az „individuális élet” fogalmának / megerősítési szándéka, hogy elkerüljük a megsemmisítést az ijesztő, embertelen „tömeg részéről”. / Az individuális élet fogalmának megerősítése azáltal, hogy hozzáteszünk egy szót: az *enyém!* / A színpad és a nézőtér közötti határ a győzelem vonala. Áthághatatlan. Bevehetetlen. A tömeg és a közösségi élet világa / megtorpan ezen a Maginot-vonalon.”⁸²

⁷⁹ HEGEDŰS Bálint, „Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29, 29.

⁸⁰ „Sajnos, csak hat előadás volt [...], de a történetet folytatni szeretnénk.” SAJÓ Yvette, „Létezik másféle színház is. Művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.

SAJÓ, „Létezik másféle...”, 6.

⁸¹ ZENTAI „Mamutok...”, 11.

⁸² Tadeusz KANTOR, „Az én szobám”, in *Halálszínház. Írások a művészetről és a színház-*

Ekkoriban Monori és Székely B. színházukat, alkotói műhelyüket úgy határozzák meg, mint szabad lehetőséget arra, hogy alapvető kérdéseket tegyenek föl.⁸³ Kimondják, hogy a színházat a megismerés egy módjának tekintik.⁸⁴ A megismerés alanya a színész, aki a színházi formát, struktúrát vagy előadást alapvetően alakítja. A Szentkirályi Műhely a színészt autonóm alkotónak tekinti, és ezt a gyakorlatot Monori és Székely B. továbbadják a fiatalabb kollégáknak.

Monori Lili Mundruczó Kornél *Frankenstein-terv* című előadásában 2007-ben például Viktória szerepének játszása közben meséli el saját szavaival az édesanyja vonatbalesetének *Matinéban* is feldolgozott történetét,⁸⁵ a rendező pedig hagyja ezt, teret enged neki, egyszerre rejti el (védi meg) és hagyja működni azáltal, hogy beleilleszti saját előadás-

ról, ford. KIRÁLY Nina, 235–236 (Budapest-Szeged: Prospero Könyvek, 1994), 235–236.

⁸³ SAJÓ, „Létezik másféle...”, 6.

⁸⁴ „...a színház tágabb értelmezéséhez, ami szerintem nem más, mint a megismerőtevékenység.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

⁸⁵ „Emlékszel még arra, amikor én 74-ben...? [...] Augusztus 6-án, akkor azt mondtátok, hogy telefonom van nekem a raktárban [...] Fölvettem, beleszóltam, azt mondtam, hogy halló, és akkor mondta a nő, mert női hang volt, azt mondta, hogy hát nekem jutott a szomorú kötelesség, hogy közöljem önnel, hogy anyukája meghalt... Na most... semmi nem jutott eszembe, tudod édesapám, semmi, hanem viszont az volt, hogy kinéztem és akkor láttam, hogy ott álltok, mint a verebek, a Némedi Pisti, a Kenderesi Lalika, meg te is ottvoltál, tehát ti nagyon jól tudtátok, hogy az anyukámat... a 7 óra 40... – bocsánat, már nem is emlékszem jól, a 8 óra 46-os tehervonat, az esztergomi tehervonat elgázolta, és... nagyon... hagyttátok, hogy végigcsináljam ezt az egész napot, hogy ne legyen hiány... A hiány ne legyen, tudod..?!” MUNDRUCZÓ Kornél: *Frankenstein-terv*, 2007. 56–58. perc

struktúrájába (rá építi saját struktúráját). Mundruczó ezzel az előadással és a Proton Színházzal való rendszeres közös munkával visszahozza Monorit az országos színházi, később a nemzetközi színházi és filmes szakmai figyelem középpontjába.

M. II. 6.

„Lili és Laca töltőtoll-színházának”⁸⁶ harmadik bemutatója az *M. II. 6.* című előadás 1999. április 24-én.⁸⁷ Ekkor már tizenhét éve bérlik a pincét és kilenc éve nézőket is fogadnak. Előadásaiakon nincs belépőjegy, a „színházat, mint szolgáltatást tagadják, és mint kultikus létformát” művelik.⁸⁸ Az alkotók már egy 1997-es interjúban is beszélnek

⁸⁶ A „töltőtoll-kamera” kifejezés a francia „caméra stylo” fordítása, azt az alkotói módszert jelenti, amely során a filmrendező úgy ír a kamerával, mint az író a tollal; olyan magától értetődően és mozgékonyan használja a kamerát, mint az író a tollat. Szerzői filmek sajátja a francia újhullám időszakából. A kifejezést Alexandre Astruc használta először. Lásd: Alexandre ASTRUC, „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L'Écran Français*, 1948. márc. 30., hozzáférés: 2021.04.03.,

http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objld=94 „Ha Cocteau szerint volt »töltőtoll-kamera«, Lili és Laca színháza töltőtoll-színház. Naplószerű, önvallomásos. Aprólékosan feljegyzik emlékezetünk lapjaira múltjukat, hétköznapjaikat, nyomorukat, tépelődéseiket, szakadatlan alkotói kétségeiket, konstans bizonytalanságuk.” MOLNÁR GÁL, „Lili”, 127.

⁸⁷ *M. II. 6.*-ként, *M. II. em. 6.*-ként és *M. II. emelet 6.*-ként is előfordul a forrásokban a cím.

⁸⁸ KOLTAI Tamás, „M mint Macbeth”, in *Szeret, nem szeret. Színházi írások*, 278–281 (Budapest: Osiris, 2000), 279.

az előadásról, mint tervről,⁸⁹ 1998-ban kezdik próbálni, ekkorra a koncepció lényegében kialakult.⁹⁰ Egy év próba után mutatják be.

Az *M. II. 6.* az eddigiekhez hasonlóan személyes múltbeli anyagot mozgat meg: Monori Lili édesapja, Monori Albert alakja ihletti.⁹¹ Az előadás ezt az apához kapcsolódó személyes-dokumentarista múltbeli élmény-és emlékmagyarázatot felhasználva Shakespeare *Macbeth*-jét játssza végig.

Ahogy a *Műtét* és a *Matiné* esetében is, itt is az irodalom ad pontos közvetítői keretet legszemélyesebb gondolatainknak. Ez az előadás – az előző kettővel ellentétben – nem rejti el az irodalmi kiindulópontját, ám idő-és térkezelésében az előzőeknél radikálisabb abban a tekintetben, hogy – akár egy tájkép – a felszínen szinte teljességgel mozdulatlan. Első pillantásra klasszikus-drámai értelemben „nem történik semmi” benne. Ami mégis, az alig észrevehető, alig megkülönböztethető: a történések egymásba folynak.

„Az észlelés módjáról van tehát szó. Az ideges – fordítsuk nyugodtan így: drammatikus – feszültség helyett a színpadon történeteket úgy kell tudnunk szemlélni, ahogy egyébként egy parkot vagy festői tájat szemlélünk. »A mítosz nem egy történet, amit balról jobbra, elejétől a végéig elolvasunk, hanem egy olyan dolog, ami végig egészként van a szemünk előtt.(...)«⁹²

Az előadás a létezésre koncentrálna: elhúzódó várakozásra, unalomra építő idődramaturgiája a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd színházának jól ismert eszköze, Halász Péterék éppúgy élnek vele, mint Robert Wilson: a

⁸⁹ ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

⁹⁰ HEGEDŰS, „Annyi a jelenem...”, 29.

⁹¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

⁹² Hans-Thies LEHMANN: *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 69.

„nagyon hosszan tartó *ugyanaz* az idő múlásával észrevehető jelentésmódosulásokon esik át.”⁹³

A legelső jelenetet leszámítva egy szovjet-orosz katonai sátorban folyik a játék.⁹⁴ A pince mélyén kifeszített hatalmas sátor ponyvája alatt, egyetlen villanykörte fénye mellett összegyűlt tucatnyi, két-tucatnyi néző egy szegényes konyha berendezését idéző bútorok között egy család hétköznapi életét szemlélheti, három ember (és tíz tyúk) vég nélküli, apró szöszmötöléseinek lesz a tanúja. A férfi járkál, kávézik, cigarettázik, a nő főz, a fiú rádiót hallgat, később saxofonozik, a férfi és a nő kicsit táncol; majd krumplit pucolnak, hosszan esznek, a nő elmosogat, a férfi gombfocizik. Az első Shakespeare-mondat sokára hangzik el, alig kibírhatóan sokára,⁹⁵ és később is ritkásan váltanak egymással szót a játszók. A tragédia mintegy a nyelv és a tudat alatt, titokban, a szereplők lelkének láthatatlan, nyelvet és képet nem teremtő zugaiban munkál. Az egyetlen fényforrást ide-oda hordozzák, sok az árnyék, a félhomály. Székely B. és Monori jelmeze gyerekjátékra emlékeztet: (a kilencvenes években a Burger Kingben kapható gyerekmenü ajándékához hasonló) papírkoronát és hatalmas ördögfarkat viselnek.⁹⁶ „Skócia” – hirdeti a falon egy lepedődarabon a felirat. A térben tűzhely, székek, asztal, egy

⁹³ ERDÉLY Miklós, „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”, *Színház* 11, 3. sz. (1978): 46–48, 46.

⁹⁴ A boszorkányok jelenete másik helyiségben van (valószínűleg útban a sátor felé tekinthették meg a nézők): pattogó tűz mellett egy öregember (Greff Lajos) alig érthetően mesél valamit, amikor elvágat mellette férfi és fátylas nő (akár a *Műtét* „nászút-jelenében”).

⁹⁵ M.G. P., „Lili, Laca, Vili”, *Népszabadság*, 1999. ápr. 30., 10.

⁹⁶ Székely Rozália leírásában macskafarok szerepel. SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

terepasztal láthatóak, „földszag van”, amikor a tyúkok a földre piszkítanak, Monori illatosítóval lefújja.⁹⁷ A tyúkok kárálása végig hallatszik, szárnyverdesésük, ide-oda röpítésük váratlan-monoton ritmusai zeneként kísérik a tragédiát. A gáztűzhelyen előbb kávé fő, majd tészta és krumpli, az asztalnál rádió szól (cseh és szlovák adók, a Szabad Európát keresik)⁹⁸ és később a főtt krumplit hámozza a család, még később hosszan esznek. Az asztalon folyik a végső csata, a gombfocimeccs, illetve itt hajtogat papírhajó-flottát az előadás legelején a férfi. A végjáték előtt Monori beköti a fejét, az arcát egy fehér kendőbe, kicsit később Székely B. is eltakarja az arcát egy konyharuhával (mint az alakok Magritte *Szerelmesek* című képén).

A színészek cselekvéseinek többsége látzólag sokkal reálisabb és sokkal hétköznapi, mint akár a *Műtét*, akár a *Matiné* esetében. Ha öt vagy húsz pontban akarnánk leírni a történéseket, két módon is megtehetnénk: vagy magukat a cselekvéseket különböztethetnénk meg (pl. a krumplipucolást az evés jelenettől), vagy pedig a macbeth-i történet jelenetei, még inkább motívumai szerint választhatnánk őket külön (pl. Macbeth a csatamezőn, Banquo szellemének megjelenése, Macbeth és a Lady kapcsolata). Ebből ki is derül az előadás legfőbb sajátossága: egyszerre több síkon játssza önmagát.

A címből az M. például egyszerre utal a színházi babonából ki nem mondható névre, *Macbeth-re*⁹⁹ és Monori apjára, aki „tönkre-

⁹⁷ KOLTAI Tamás, „M mint...” 280.

⁹⁸ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

⁹⁹ A sok évszázados színházi babona szerint Shakespeare művének a címét nem szabad kimondani, inkább „skót darab” címen említik. Vö.: [N. N.], *The curse of the scottish play*. Royal Shakespeare Company, hozzáférés: 2021.07.01.,

<https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>. Lásd még:

M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.

tette a családot”.¹⁰⁰ A II. emelet 6. egykori, Auróra utcai lakásuk címe.¹⁰¹ A személyes, dokumentarista szál és az univerzális, irodalmi szál a felismerhetetlenségig összefonódik. A férfi a központi alak: Székely B. Miklós Macbeth-et és a macbeth-i problémát játssza, Monori a Lady. Ám Shakespeare mondatai mellett saját szövegek is elhangoznak az előadásban, például Horváth Sándor Farkast¹⁰² Monori Lili a vámpíroktól való félelméről faggatja, vagy elmeséli neki, amit a tévében látott: egy amerikai gyerek-papot, kisfiú kuruzslót, akit tömegek vártak, és akinek a láttára többen elájultak, amikor föl-emelt egy keresztet. A kilencvenes évek társadalmának hétköznapi, tévéből hallott élményeire, félelmeire, transzcendens-mágikus igényeire fordítódik tehát az előadásban a macbeth-i varázsvilág, és ezzel az *M. II. 6.* a jelenbe helyezi a mágia és a hatalom macbeth-i összefüggéseit is. Azt állítja 1999-ben, hogy a transzcendensbe vetett ájult hitttel szoros kapcsolatban áll a diktatúrák természete.¹⁰³ Bár Monori a Lady, Horváth pedig egy főúr, beszélgetésük mégis anya és fia beszélgetése (minden váltás nélkül anyunak, Sanyinak nevezik egymást). A beszédtema viszont pontosan megfeleltethető annak a résznek Shakespeare darabjában, ahol Malcom elmeséli, hogy az angol király csodálatos erejével gyógyít (IV/3.). Kettősükben ráadásul Lady Macduff és kisfia jelenete is fölidéződik, Macbeth áldozataié, vagy egy (bármilyen korból való) nőé és fiáé, akik férfi és apa nélkül maradtak.

Az *M. II. 6.* című előadás elemei (szereplői, eseményei és tárgyai) tehát egyszerre, egy időben három síkon értelmeződnek, mégpedig úgy, hogy a három közül egyik sem válik dominánssá, hanem mindegyik állandóan emlékeztet a másikkra.

- A) Az első a *Macbeth* shakespeare-i történetének képzeletbeli-szöveges, irodalmi síkjá;
- B) a második egy magyar család élete a Kádár-kor diktatúrájában: ez Monori apjának, de még inkább Kádár Jánosnak a története,¹⁰⁴ tehát a történeti-társadalmi sík;
- C) a harmadik pedig a Monori–Székely B.–Horváth családtagok kapcsolata, fizikai-színházi (performatív) síkjá.

A rendezés olyan elemeket és cselekvéseket használ, melyek egyszerre működnek mindhárom síkon és egyszerre lesznek igazak mindhárom értelmezési tartományban. Például a színen káráló tyúkok jelentik a shakespeare-i főurakat (A), de ugyanekkor, ugyanennyire jelentik Kádár János tyúkjait is (B/1), vagy egy szegény magyar család tyúkjait a konyhában (B/2), illetve jelentik a Monori–Székely B. házaspár saját háziállatait is, akik rendszeresen föllépnek velük: színésztechnikai szempontból, a természetesség eléréséhez viszonyítási alap számukra „az állatok közelsége” (C).¹⁰⁵

Ilyenformán az egyes történetek sokkal szorosabb vizsgálata, részletesebb elemzése szükséges az értelmezéshez: a látszólag hét-

¹⁰⁴ „M. a Kádár, Lady a Kádárné.” SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰⁵ „...állatokról gondoltunk [...] miért lettek az állatok? Nem tud más lenni, csak az, ami. Ami éppen. És valószínűleg ezért. Kiköltöttünk vidékre és ott az állatok közelsége bevonult a színházba, pontosan ezért, mert egy ilyen... ottvan mellettem és állandóan figyelmeztet, hogy ne játssz, öreg! Mert nem tudsz játszani. E mellett a kollega mellett. Szóval rögtön érvénytelen minden mozdulat, mert néz rád és... érted? Egy ilyen állandó fegyelmező erő” – meséli egy felvételen Székely B. Miklós. hozzáférés: 2021.03.21. <https://www.monoriliegyesulet.hu/cikkek/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

¹⁰⁰ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰² Monori Lili fia 24 éves ekkor.

¹⁰³ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 37.

köznapi cselekvések többet jelentenek önmaguknál. A shakespeare-i/történelmi/családi tragédia hármassága ebben a rendezésben a mozdulatlanságban, „nem történésben” van. A gyilkosságok vágya-bűne főleg hallgatóságokban lappang, Székely B. egy-egy felkiáltásában tör ki. Az atmoszféra így ijesztő, már-már horrorisztikus, ugyanakkor ironikus és komikus is lesz a síkok összejátszásától (pl. Macbeth krumplicsészét eszik, úgy érdeklődik a vészbányák felől). A Kádár-kor elhallgatásai, bűntudata, a gyilkossá vált kisember sorsa olyan kollektív örökség 1999-ben, amivel nem tud mit kezdeni, amiről nem beszél a közösség: ezért sokkal több a néma cselekvés-szöszmötölés, mint a szó vagy a teátrális nagy mozdulat.

A színészi játékok ugyanakkor: megannyi kis Shakespeare-esszé. „Elismerést keltő belső technikájuk. Szempillantás alatt fölförösítják a szavakat, de sosem lesznek teátrálisak.”¹⁰⁶ Monori a gyilkos, bűntudatos Lady Macbethet egy mosogatás cselekvéssorában fogalmazza meg: a vacsora után elmossa az edényeket. Egy lavórban áll a mosatlan, egy másikat, vízzel tele, pedig az előtte ülő férfi tart. Monori kiemel egy tányért, megforgatja a vizes lavórban, gondosan szárazra törli, majd a magasból szántsándékkal elengedi: törjön ripityára a padlón. Egy poharat emel ki ezután, tisztára törli, emeli, nézi a fényben. „Itt egy folt” – mondja, és földre zuhan a pohár. Monori leül, megtörli a kezét, idegesen elneveti magát. „Félsz?!” – rivall a tyúkokra, majd: „ki hitte volna, hogy az öregemberben még ennyi vér van”. A gondosan elmosott, eltörölgetett tányérok elpusztítása nem csupán gyilkosság, hanem kimondottan női gyilkosság, hiszen a nő dolga elmosni az edényt, vigyázni rá. „Érzem a vérszagot. Arábia minden fűszere nem édesíti már meg ezt a kis kezét” – mondja, miközben a kezét dörgöli a konyharuhával.¹⁰⁷

¹⁰⁶ M.G.P.: „Lili, Laca...”, 10.

¹⁰⁷ A mosogatás-jelenetben elhangzó mondatoknak megfelelő szövegek Shakespeare drá-

Székely B. játékának stabil, masszív íve van. Gátlásos, indulatos Macbeth-et játszik. Tömör mondatai, hosszas hallgatásai mentén kirajzolható a shakespeare-i dráma. A kezdéskor papírhajókat hajtogat akkurátusan, a kávéját issza, dohányzik, ténfereg, majd – ahogy a hangot¹⁰⁸ meghallja – hirtelen fölkap valamit a földről és tiszta erőből megdobálja a semmit (a tyúkokat). Felesége csitítja. Első megszólalása, a „ki kopog” az előadásfelvételen (mely az előadásnál lényegesen rövidebb, összesen 45 perc)¹⁰⁹ a játék negyedik percében hangzik el: ez a szöveg rögtön a dráma II. felvonásának 2. jelenetéből való, közvetlenül a király meggyilkolása után hallatszik kopogás. Nemsokára, az előadásfelvétel hatodik percében Macbeth már Banquo szelleméhez beszél: ekkor emeli föl a hangját először. (A drámában ez a szöveg a III/4.-ben található meg.) A látomást elkergetni csak a nő segítségével tudja. A felvételen nem látszik, mi történik, csak Macbeth átkozódása hangzik, mintha nevetne a Lady, majd Macbeth a nadrágját gombolja: „Element, férfi vagyok” (III/4.). Besegít a krumplicsészébe, a héjból vet a tyúkoknak is, közben megtárgyalja a politikai helyzetet az asszonnyal („már annyira benne vagyok a vérben... megyek a vészbányákhoz” III/4.).

májában az V/1.-ben találhatóak. Az összehasonlításhoz az Open Source Shakespeare adatbázisát használtam. William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Open Source Shakespeare, hozzáférés: 2021.08.18.,

<https://www.opensourceshakespeare.org/viws/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth>.

¹⁰⁸ Greff Lajos alig artikulált (a felvételen effektivel is torzított) beszéde a földöntúli jelenségeket, a bányákat, Banquot jelenti.

¹⁰⁹ MONORI Lili–SZÉKELY B. Miklós: *M. II. emelet 6.*, 1999. A felvételeket, amelyből az előadás-videót 2020-ban Székely B. összevágta, Szirtes András 1999-ben készítette. Az előadás rendes ideje a felvétel időtartamának körülbelül másfélszerese-kétszerese lehetett.

Amikor visszatér, szól a szaxofon. Hetyke, jókedvű tánclépéseket tesz, fölkeri a Ladyt, aki ellenkezik, végül enged, összenevetnek, egy pillanatra megölelik egymást, aztán ismét dulakodnak, a Lady lerázza, elfordul. A vacsorajelenet következik, hosszas evés (szöveg a IV/1.-ből: „Láttad a vészbányákat?”). Utána segít mosogatni, tartja a lavórt. Hagyja, hogy a felesége lesikálja az ő kezét is. Majd, miután a Lady halálával egyedül marad, konokul, precízen végigjátssza önmagával a gombfoci-mérkőzést, pedig tudja már, hogy a birnami erdő megindult.¹¹⁰

Mindemellett naplószerű, önvallomásos ez a játék: saját életüket, valós testi-lelki viszonyaikat, kapcsolataikat viszik nézők elé és használják föl az irodalmi anyag kereteiben, világában és szavaival történő, a pince terébe helyezett társadalmi együttgondolkodásra, színészi asszociációkra. A színen létező testek nem a nulláról indítják a játékot; ismerik egymást.

Az előadás zavarba hozza a kritikát, mert nem kínál magához megfejtéseket, az értelmezői kulcsokat nem adja meg, a nem értés pedig hiányérzetet eredményez.¹¹¹ Monori és Székely B. – több előadásban is látjuk – következetesen elutasítják a színházi hatás konvencionális, megszokott elemeit (pl. be-

¹¹⁰ Esterházy „az utóbbi évek egyik legnagyobb színházi pillanatának” nevezi, ahogy a tyúkok lemészárlása helyett „Macbeth-Laca a zsebébe nyúl és fölállít a táblán: két gombfocicsapatot. Semmi vér: műanyag gombok. És sár és játék. És kezdődik a csatáros csata.” ESTERHÁZY Péter, „Megint: Monori, Székely B.”, in *A szabadság nehéz mánora* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010), hozzáférés: 2021.06.17.

<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.

¹¹¹ Pl. [N. N.], „Dialogus az 5. Alternatív Színházi Szemlééről. Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs és Szűcs Katalin beszélgetése”, *Critikai Lapok* 8, 9. sz. (1999): 13–16, 14.

lépőjegy, előadás kezdetének és végének határozott megszabása, dramatikus idő, situációk drámai felépítése, színváltozások, szerep-színész megfeleltetések, dikció stb.) vagy nem magyarázzák meg, miként használják azokat (pl. színész és szerep viszonya, irodalmi anyag és színrevitel kapcsolata, metaforák, jelek, nézői elvárt magatartás). Játékukban, rendezésükben nem utalnak, nem reflektálnak arra, hogy színházat csinálnak: a teátrális effektusokat mellőzik.

Az alkotók már 1997-ben megfogalmazzák, hogy műhelyükben az egyik legfőbb célkitűzés a hatás szándékos kerülése.¹¹² Tudatos az, ahogy „eltekintenek bizonyos befogadói háttérmechanizmusoktól”,¹¹³ mert másféle színház létrehozása a céljuk.¹¹⁴ Az erős színészi jelenlét hatását csaknem minden néző érzékeli, ám az előadások elemei közti kapcsolatokat, az asszociatív szerkezeteket, az elméleti és gondolati bázist nem tárják föl kritikák és elemzések. Az *M. II. 6.*

¹¹² „Nálunk aprólékosan kimunkált, pontos hangok vannak és lényeges a tiszta leütés. Kerülünk minden hatást.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

¹¹³ [N. N.], „Dialogus...”, 14.

¹¹⁴ Vö. Pl. „...én másként látom a színészet lényegét, mint ami a színházakban folyik. Nem a nagy csillogáson, a nagy sírásokon, nagy nevetéseken, nagy mindenféleképpen alapszik a hatás – éppen ellenkezőleg. A lényeg rejtve zajlik. Elrejtve a képben, a tárgyban, a szerepben, a nézőben. Nincs köze se terrorhoz, se flitterhez. [...] Sokáig bántott. Fájt, hogy megmosolyognak vagy éppen ki-röhögnek érte. Legjobb esetben éleshangosan visszakérdeznek: »na és ki nézi meg? Kit érdekel ez az egész?!« [...] engem érdekel. Minket. Meg azt a négy-öt, esetleg harminc embert, aki itt van. [...] Már nem vitatkozom, mikor azzal jönnek, hogy te abba hagytad a pályát. Mert nem hagytam abba. Dolgozom annyit, mint ők.” LANG Zsuzsa, „Szentkirályi utca 4.”, *Népszabadság*, 1999. dec. 24., 26.

pillanatában teljesen nyilvánvaló, hogy a nézőtől a megszokottól eltérő észlelést, figyelmet, befogadást igényel a kilenc év alatt saját, markáns színházi nyelvet, arculatot, műfajt, munkamódszert kialakított Szentkirályi Műhely. Könnyebb egy szépírónak, Esterháznak számot adni erről az előadásélményről,¹¹⁵ mint egy szakmabeli kritikusnak:

„Nem tudtam megírni. Most sem tudom. Csak írok [...] ez nem úgy színház, hogy színház. Valami atavisztikusabb, zsigeribb, ijesztőbb [...] egy ideg minden önmotogató, tetszeni akarás, „világi üzlet” kérdésekké válik. Ahogy ott ülök, beavatottan és kívül maradva, egyszerre fog el szorongás, szégyen és szabadságérzet, tehetetlenség és menekülésvágy – lenyűgöz az izzadságos álmok metafizikai horrorja”¹¹⁶

2021-ből már látszik, hogy később is elmarad az, amire a kritikus szövegének indirekt felhívása irányul, hogy a „nem úgy színház, hogy színház”-nál valamiképpen pontosabban tudjon fogalmazni a Szentkirályi Műhelyről az elemző kritika. Pedig – ismét csak 2021-ből nézve – Monoriék színháza, műhelye elméleti értelemben is kihívó, nemcsak azért, mert a gondolkodás, megismerés egyfajta módjának tekintik a színházat, hanem mert színészi gyakorlatukat valóban ihletik, inspirálják világszínházi példák; a gyakorlatuk által, játéuk során gondolkoznak Wilson vagy Kantor színházáról, vagy arról, amit olvastak róla.

Ha Lehmann terminusával „szcenikus összkölteményként” fogjuk fel a Szentkirályi előadásait¹¹⁷ és a Gertrude Stein-i dramaturgia igényeivel tekintünk rájuk, a pince természeti jellege, táj-volta mellett szembeötlik, ki-világlik a színház nézőkkel való viszonya:

„Úgy éreztem, ha egy színdarab olyan volna, mint egy tájkép, nem volna semmi nehézség abban, hogy a nézője előbbre tart vagy lemarad, mert egy tájképnek nem kell ismeretségeket kötnie, egyszerűen csak ott van. Neked kell ismeretséget kötnöd vele, de neki veled nem, vagyis a megírt darab pontosan ilyen viszonyt alakít ki, minden időben kapocs veled, csak nincs jelentősége, amíg nézni nem kezded.”¹¹⁸

Székely B. Miklós 2020-ban az *M. II. 6.* előadásról készített archív felvételekből előadás-videót vág össze, utólag filmre viszi az egykor dokumentált „dokumentum-színhátékot”.¹¹⁹ Ez a változat a színházi előadás atmoszféráját, a jelenlét erejét nem adja vissza, de annál hangsúlyosabban irányítja rá a figyelmet az alkotás többi elemére: az aszociációs láncokra, térkezelés és textualitás kapcsolatára – vagyis, mintegy önmagát kommentálva-sűrítve, újból és teljesen másként ugyan, mégis felkínálja elemzésre és továbbgondolásra, továbbjátszásra a Szentkirályi Műhely munkáját.

¹¹⁵ ESTERHÁZY Péter, „Megint...”

¹¹⁶ KOLTAI Tamás: „M mint...”, 278–280.

¹¹⁷ LEHMANN, *A posztdramatikus...*, 69.

¹¹⁸ „I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there, and so the play being written the relation between you at any time is so exactly that that it is of no importance unless you look at it.” STEIN, „Plays...”, 122. (ford. a szerző, P.D.)

¹¹⁹ M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.

Bibliográfia

- [N. N.], „Dialógus az 5. Alternatív Színházi Szemlééről. Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs és Szűcs Katalin beszélgetése”, *Critikai Lapok* 8, 9. szám (1999): 13–16.
- ASTRUC, Alexandre. „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. *L'Écran Français*, 1948. márc. 30., hozzáférés: 2021.06.17., http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objld=94.
- BÉRCZES László. „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával”. *Színház* 30, 6. sz. (1997): 39–44.
- BÍRÓ Bence. Monori Lili Bódy Gáborról mesél. kézirat, 2012.
- BOROS István. „Jelentés a labirintusból - Amputált kacska”. *Magyar Nemzet*, 1997. máj. 10., 12.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- DÉVÉNYI Éva. „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány”. In DÉVÉNYI Éva és BALASSA Péter. *Színképelemzés*, 7–198. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981.
- ERDÉLY Miklós. „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”. *Színház* 11, 3. szám (1978): 46–48.
- ESTERHÁZY Péter. „Megint: Monori, Székely B.” In *A szabadság nehéz mámora*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010, hozzáférés: 2021.06.17., <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.
- ESTERHÁZY Péter. „Monori, Székely B.” In: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*, 31–32. Budapest: Magvető, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- HEGEDŰS Bálint. „Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Ellenfény* 3, 1. szám (1998): 26–29.
- HEGEDŰS Bálint. „Legfeljebb nem halunk meg”. *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59.
- HERMANN Zoltán. „Faust öregszik”. *Színház* 48, 6. szám (2015): 2–7.
- KÁRPÁTI Péter. *A nagy kapituláció*. szövegkönyv, 2020.
- KOLTAI Tamás. „M mint Macbeth”, In *Szeret, nem szeret. Színházi írások*, 278–281. Budapest: Osiris, 2000.
- KÓVÁRI Orsolya. „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Kritika* 38, 11. szám (2009): 17–21.
- LÁNG Zsuzsa. „Szentkirályi utca 4.”. *Népszabadság*, 1999, dec. 24., 26.
- LEGÁT Tibor. „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek”. *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2021.07.01., https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez_lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig”, Fordította ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. szám (2004): 25–30.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ ZSUSZA és SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARTON Éva, „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel”, *Revizor – A kritikai portál*, 2015. szept. 08., hozzáférés: 2021.07.09., <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszelgetes-monori-lilivel/>.
- M.G.P. „Szentkirályi utca 4.”. *Népszabadság*, 1990. márc. 10., 9.
- M.G. P. „Lili, Laca, Vili”. *Népszabadság*, 1999, ápr. 30., 10.
- M. G. P. „Műkedvelők és művészek”. *Népszabadság*, 1992, jún. 8., 9.
- M. G. P. Kuuunst és művészet”. *Népszabadság*, 1996, dec. 16., 17.
- MOLNÁR Gál Péter. „Lili”. *Mozgó Világ* 31, 7. szám (2005): 125–128.
- MARGITHÁZI Beja, „A jelenlét minősége – minimalista arc- és játékstílus a kortárs

- magyar játékfilmekben”, *Színház.net*, 2017. máj., hozzáférés: 2021.06.21., http://szinhaz.net/2017/07/14/margithazi-beja-a-jelenlet-minosege/#_ftnref8.
- MOLNÁR Gergely. „Dream Power”. *Jelenlét* 1, 2. szám (1989): 189–207.
- NÉMETH Éva. „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” In *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai*, szerkesztette VINCZE Judit, 28–37. Budapest: Semmelweis Kiadó, 2004.
- PÁLYI András. „Alvilági házmesterné”. *Tükör* 14, 6. szám (1977): 27.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia és SEPSI Enikő. Budapest: L’Harmattan, 2006.
- RÁKÓCZY Anita. „Közelítések »A játszma végé«-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25, 5. szám (2013): 603–615.
- RÁKÓCZY Anita, „Kurtág György és Beckett. Úton a Fin de partie opera felé”, *Színház.net*, 2019. jún., hozzáférés: 2021.06.17., <http://szinhaz.net/2019/09/19/rakoczy-anita-kurtag-gyorgy-es-beckett/>.
- SAJÓ Yvette. „Létezik másféle színház is. Művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.
- SÁNDOR Júlia, „A művészet láthatatlan. Monori Lili színházi műhelye”, *Monori Lili Egyesület*, 2014. hozzáférés: 2021.06.23., <https://www.monorililiegyesulet.hu/file/96/sandor-julia-monori-lili-szekely-b.miklos-szinhazi-muhelye.html>.
- SAS György. „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal”. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 13., 10–11.
- SZÉKELY Rozália. *Szentkirályi utca 4. Pince*. szakdolgozat. Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörcs”. *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29., hozzáférés: 2021.07.02., <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész”. *Magyar Narancs*, 2015. jún. 02., hozzáférés: 2021. 06. 17., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>
- TARJÁN Tamás. „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon”, *Kritika* 6, 1. szám (1977): 29.
- ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak”. *Kurir*, 1997. febr. 2., 11.

Egyéb források:

- [N. N.], *The curse of the scottish play. Royal Shakespeare Company*, hozzáférés: 2021.07.01. <https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Open Source Shakespeare, hozzáférés: 2021.08.18. <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth>
- Székely B. Miklós az állatok közelségéről, hozzáférés: 2021.07.01. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikk/k/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec. 11-én

- Pesti Műsor* 39, 10. szám (1990): 6.
Pesti Műsor 46, 4. szám (1997): 45.
Pesti Műsor 46, 5. szám (1997): 45.
Pesti Műsor 46, 6. szám (1997): 63.
Pesti Műsor 46, 7. szám (1997): 55.
Pesti Műsor 46, 8. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 9. szám (1997): 56.
Pesti Műsor 46, 10. szám (1997): 57.
Pesti Műsor 46, 11. szám (1997): 55.
Pesti Műsor 46, 12. szám (1997): 61.
Pesti Műsor 46, 13. szám (1997): 43.
Pesti Műsor 46, 15. szám (1997): 59.
Pesti Műsor 46, 16. szám (1997): 58.
Pesti Műsor 46, 17. szám (1997): 53.
Pesti Műsor 46, 19. szám (1997): 67.

Pesti Műsor 46, 20. szám (1997): 48.
Pesti Műsor 46, 22. szám (1997): 46.
Pesti Műsor 46, 23. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 24. szám (1997): 32.
Pesti Műsor 46, 41. szám (1997): 3.
Pesti Műsor 46, 43. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 46. szám (1997): 56.
Pesti Műsor 46, 47. szám (1997): 54.
Pesti Műsor 46, 50. szám (1997): 58.
Pesti Műsor 48, 16. szám (1999): 53.

Előadásfelvételek:

MONORI Lili és SZÉKELY B. Miklós, *Matiné*,
1996 (részlet), hozzáférés: 2021.07.01.,
<https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/matine-e.a..html>.

MONORI Lili és SZÉKELY B. Miklós, *M. II. 6.*,
1999 (Székely B. Miklós 2020-ban készült,
45 perces videováltozata Szirtes András
felvételei alapján).

MUNDRUCZÓ Kornél, *Frankenstein-terv*, 2007.

SCHILLING Árpád, *Faust I.-II.*, 2015.