

Kortárs nyitány

Az első három Térey-dráma előadása

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Térey János írói életművét eddig elsősorban versei és prózája felől közelítették. A dráma-író Térey recepciója kimerült egy-egy színrevitelben, és a hozzájuk kapcsolódó színházi kritikákban. Pedig nagyformátumú művekről van szó, amelyek ezidáig nem szervültek a kortárs drámairodalom kánonjába és a színházak repertoárjába. Az alábbiakban Térey színházi pályájának kezdetét, első három bemutatóját elemzem: *A Nibelung-lakóparkot*, a *Kazamatákat* és az *Asztalizenét*. Nem a drámákat vizsgálom, hanem a belőlük készült előadásokat, valamint hatástörténetüket rekonstruálom a kortárs magyar színház közelmúltjában – a Philther-módszerrel. A Térey által használt költői nyelv nem „anyanyelve” a magyar színháznak. Ugyanakkor a drámaíró Téreyt kimagasló karakter- és szituáció-érzék, valamint izgalmas kortárs gondolatiság jellemzi, amely műveit az elmúlt két évtized drámatermésének legfontosabbjai közé emeli. Éppen ezért a drámai életmű elemzése a magyar színházi nyelv vizsgálatát és a magyar színház kortárs művekhez való viszonyának elemzését is magával hozza.

Mundruczó Kornél:
*A Nibelung-lakópark, 2004.*¹

¹ Az előadás adatai: Cím: *A Nibelung-lakópark* 3. rész: *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd*. Bemutató dátuma: 2004.10.23. A bemutató helyszíne: Budavári Sziklakórház (1012, Lovas út 4/c.). Rendező: Mundruczó Kornél. Szerző: Térey János. Zene: Tallér Zsófia. Dramaturg: Petrányi Viktória. Díszlettervező: Menczel Róbert. Jelmeztervező: Breckl János. Társulat: Krétakör Színház.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Térey János a *Paulus* irodalmi szenzációja után² kezdte el részletekben publikálni *A Nibelung-lakóparkot*, amely tetralógiaként komoly írói befektetés szándékát jelezte a harmadik műnemben is. A wagneriánus remake (Térey saját meghatározásában: ironikus világdramma)³ léptéke, kulturális referenciá-

Színészek: Nagy Zsolt (Siegfried); Gyabronka József (Gunther); Péterfy Borbála (Brünnhilde); Sárosdi Lilla (Gutrune); Rába Roland (Hagen); Láng Annamária (Gerda); Somody Kálmán m. v. (Alberich, Dankwart); Bánki Gergely (Truchs, Fafner, Konferanszié); Csákányi Eszter (Frei, Fényképész, Homeless, Bárénes); Scherer Péter (Heimdall, Volker); Tóth Orsi m. v. (Woglinde, Flosshilde), Katona László (Homeless, Giseler, Paparazzo, Wulf); Terhes Sándor (Gerenot, Fasolt, Wolfart, Gelfrat); Tilo Werner.

² „(...) [O]ly ritkán kerül a kritikus olyan helyzetbe, hogy rögtön az első olvasásra is, majd pedig a továbbiak során is folyamatosan és zavartalanul úgy érezheti, remekművel találkozott (...). [Ilyen lehetett] az a százötven év előtti irodalmi, majd pedig irodalomtörténeti esemény, mikor az olvasók előtt feltűnt Arany János Toldija[.]” MARGÓCSY István, „A posztmodern Gesmatkunstwerk. Térey János: *Paulus*”, in *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 93–104 (Budapest: L’Harmattan, 2009), 93.

³ „Munkám kiindulási pontjául Richard Wagner *Az istenek alkonya* című zenedrámájának szövegkönyve szolgált, tágabb értelemben pedig a *Nibelung-ének* és az *Edda-dalok* –

lója, szokatlan dramaturgiája és nyelvezete okán kérdéses volt, hogy elkerülheti-e „a könyvdrámák vigasztalan sorsát”,⁴ s ha igen, születik-e belőle olyan előadás, amely Térey színpadi szerzőként is integrálja a kortárs magyar kultúrába. A gyakorlati példa bizonyító erejére azért is volt szükség, mert – ahogy Jákfalvi Magdolna rámutatott a dráma recepciója kapcsán – „az elemzők mind egyike a szöveg műfaj történeti besorolásán elmélkedett, mintha csak szabad formai kísérletként érthető dramatikus tettről lenne csak szó. Mintha a szöveg műfajának meghatározása az olvasás elsődleges aktusa lenne, úgy rakódik a kritika szövegolvasási gyakorlata a műre.”⁵ És bár a *Nibelung-lakópark* a Dramaturgok Céhétől 2003-ban az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat kapta, ahhoz, hogy kortárs színpadi anyagként, és ne irodalmi parafrázisként éljen az értelmezői közegekben, színházi újraolvasására volt szükség.

Wagner által is továbbgondolt és újraírt – »apokalipszisztörténete«. Az opera szereplői jelenkori környezetbe helyezi saját változatomban, ez az irodalmi remake (...). Világdrámát mondunk, amennyiben az adott munka egy komplett világ berendezkedése fölött tart szemlét. A XIX. századi etika nyársat nyelt komolyságával szemben nálam az építő jellegű iróniának jut nagyobb szerep.” TÉREY János, „Siegfried goes to Walhalla”, in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 259–263 (Budapest: Libri, 2012), 259.

⁴ TÉREY, „Siegfried...”, 260. Vö.: „A mai magyar színjátszás ismeretében az utolsó pillanatig kérdéses volt: valóban színpadi művet hoztam-e létre, vagy pikáns kihívást jelentő könyvdrámát, amelyre az előadhatatlan monstrumok sorában hivatkozni lehet majd.” IMRE Zoltán és KISS Gabriella, „Határeset. Beszélgetés a Nibelung-lakóparkról”, *Színház* 38, 1. sz. (2005): 2–5, 3.

⁵ JÁKFALVI Magdolna, „A kép mint Gestus”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 411–422, 411–412.

2001-ben a Krétakör Színház működési rendszert váltott: Schilling Árpád állandó társulatot hozott létre, állandónak szánt játszóhellyel. Az intézményi háttér (vagyis az épület) azonban hamar eltűnt a csapat mögül, másfél évvel később el kellett hagyniuk a Thália Régi Stúdióját. A színház 2008-ig tartó történetét ezután a folyamatos mozgás jellemezte, nemcsak a rengeteg külföldi vendégszínház, de az előadásoként eltérő helyszínek választása és formanyelvbe építése miatt is. Ebben (a társulat feloszlásáig tartó) hét évben vendégrendező is csatlakoztak a munkához, „még ha meglehetősen szűk körből válogat is Schilling és a Krétakör: Wulf Twiehaus, Zsótér Sándor, Mundruczó Kornél két-két, míg Árkosi Árpád egy alkalommal dolgozott ez idő alatt a csapattal, a többi rendezés Schilling nevéhez fűződik.”⁶ A Térey-Mundruczó-Krétakör együttállás ötletét egy Mundruczó által rendezett felolvasó színházi verzió adta, támogatást és kontextust pedig a Trafó *Határeset*-sorozata nyújtott hozzá, amelynek szervező elve a színház műfaját tágító produkciók bemutatása volt.⁷ Az ekkor már filmrendezőként nemzetközileg is jegyzett Mundruczó egy évvel korábban dolgozott Téreyvel *A 78-as Szent Johannája* librettóján, de színházren-

⁶ JÁSZAY Tamás, *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995-2011*, PhD értekezés, (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013), 44.

⁷ „Ez a sorozat szinte magától állt össze: az ember utazgat a világban, lát, hall, olvas arról, hogy hol, mit hívnak színháznak, és elgondolkozik, hogy vajon azokat a (hagyományos) színház kereteit át-átlépő, határait feszegető jelenségeket, amelyek külföldön természetes részét képezik a kulturális életnek, Magyarországon színháznak tekintik-e.” (Szabó György) IMRE és KISS, „Határeset...”, 1.

dezői életművét „hat év tisztítókúra”⁸ után A *Nibelung-lakópark* indította el. A társulat struktúráján kívülségéből és abból a Mundruczóval közös igényből fakadóan, hogy „másfajta példát mutassanak fel a színházi alkotásra”,⁹ az előadás talált helyszíne a Sziklakórház lett, egy történelmileg és esztétikailag is rendkívül terhelt tér, amely Térey nehezen kezelhető, nagy ívű szövegét saját anyagi realitásához húzta, és a 2000-es évek elejének talán legizgalmasabb színházépületen kívüli színházi eseményét inspirálta.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A magyar színházi kultúrában szokatlanul hosszú, négyórás előadás, bár a tetralógia utolsó részéről kapta alcímét (*Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd*), húzott formában a megelőző részt (*Siegfried lakodalma*) is tartalmazta. A „gyűlöletbeszéd” nem jogi fogalomként lett az így létrejött hat felvonásnyi egység vezérmotívuma, inkább jelentette a gyűlölet szavakká formálásának, és Hagen szerepén keresztül az egész drámai viszonyrend szétrobbantásának aktusát. Meghatá-

⁸ „Ha már határátlépésről van szó, a magam részéről ebben az előadásban egyfajta belső határt léptem át; újra színházzal foglalkozom, pedig a hat év színészetet követő tisztítókúra még nem ért véget.” (Mundruczó Kornél.) IMRE és KISS, „Határeset...”, 3.

⁹ „Nem gondolom (...), hogy valaha is a hazai színházi kultúrával szemben akartam volna meghatározni magam, e kultúra ellenében hozzak létre dolgokat. Ilyen szándék nem vezérelt. Mindössze tisztában voltam a kerekkel, amelyeken belül dolgoztam, és másfajta példát akartam felmutatni a színházi alkotásra.” TOMPA Andrea, „Történetek és meta-történetek. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Színház.net*, 2015. július, hozzáférés: 2020.07.04.,

<http://szinhaz.net/2015/07/30/tortenetek-es-metatortenetek/>.

rozó, hogy a tetralógia történetének első felét nem láthatták a nézők – az előadás elején Tilo Werner a színészek tablóját prezentációs eszközként használva gyorstalpalót tartott az előzményekből, olyan pörgős tempóban, amely leginkább azt sugallta, nincs itt mit megérteni. Nem érdekes, hogyan épült fel a bonyolult viszonyrend (a konstrukció), elég, ha annyit érzékelünk, hogy senki nem ott és azzal van, akivel kellene lennie, senki nincs a helyén.

Az előadásban maradt szövegek így egy bonyolult és visszatetsző családi-szerelmi-üzleti, tehát hatalmi viszonyrend lerombolásához (a dekonstrukcióhoz) szolgáltak dramatikus anyagként, és ez felerősítette a drámából áradó „apokaliptikus szenvedélyt és jéghideg közönyt.”¹⁰ A kiválasztott szöveganyag is húzásokon esett át, de erősebb gesztus volt a szerkezet és a szövegminőségek át-, illetve továbbformálása. A helyváltoztatások dramaturgiája átírta a szövegét, a Sziklakórház helyiségei által felkínált asszociációk és a bejárható útvonal logikája vette át a dramatikus szerkezet funkcióját. Az első jelentős cezúrára például a *Siegfried lakodalma* második felvonása után került sor, de az eredeti felvonásvég helyett Hagen (Rába Roland) és Gerda (Láng Annamária) második jelenetbeli kettősével, Hagen teátrális kérdésével indult el a nézői helyváltoztatás (mivel a harmadik jelenet korábbra ékelődött):

¹⁰ „E mű lapjairól egyszerre árad apokaliptikus szenvedély és jéghideg közöny. Új hang ez a kortárs irodalomban. (Krasznahorkai hangneme például úgy apokaliptikus, hogy közben nem a közöny, hanem a rosszkedv az uralkodó - s ha más nem, az Elbeszélő hangja, felemelt mutatóujjként mindig jól elkülönül a világtól, amelyet kárhoztat és vádol.)” FÖLDÉNYI F. László, „A Gonosz kereszties háborúja”, *Élet és Irodalom* 48, 45. sz. (2004): 24.

És lombhullatáskor az is kiderül,
 Hogy az osztásnál ki marad felül:
 Kit buktat el, és kit emel a fénybe
 A Minden megtörténhet mézes éve?¹¹

A szövegkezelés legszembetűnőbb vonása a verbalitás színházi eseményen belüli átértékelése volt. Az előadás rögtön három eltérő szövegmondási technikával indított, ezek közül önmagában egyik sem szokatlan; a rendhagyó jelleget a különböző minőségekkel való folyamatos játék adta meg. Tilo Werner közvetlenül a nézőkhöz szóló, pimaszkodó intrója után, amely játékos formában a konvencionális színházi alaphelyzet kibillentését célozta, Láng Annamária helyszínleírása Frei angolkertjéről a szövegalapú színház konvencióját kérdőjelezte meg, amikor nyilvánvalóvá tette, hogy a szerző szövege nem az előadás. (Halljuk Térey instrukcióit, és látjuk, hogy nem valósulnak meg.) Csákányi Eszter ezután énekelni kezdte Frei szövegét, jelezvén, hogy nem cél a darab realista-naturalista paradigmához csatolása (ellentétben több későbbi Térey-dráma színrevitelével). A szövegjáték az előadás egésze alatt tartott – a torzított, karakterfestő túlzásoktól a rapen át az énekig –, a szerep és a színész alkatát egybemosó, szikár szövegkezelésű részekkel variálódva. Márton László kritikájára, mely szerint *A Nibelung-lakópark* cselekményének működését saját költői nyelvezete gátolja,¹² az előadás a nyelvi mi-

¹¹ TÉREY János, *A Nibelung-lakópark*, (Budapest: Magvető, 2004.) 183.

¹² „*A Nibelung-lakóparkban* tehát nem elsősorban a cselekmény történik, hanem az történik, hogy a nyelv, a replikák pattogó szellemessége, a tirádák és monológok hidegen izzó líraisága birokra kél a cselekménnyel; viszont olyan gyorsan, olyan elsőprő fölényvel győzi le, hogy mire a cselekmény kibontakozna, igazi küzdelemre már nemigen van esély. Az állításnak, ha megfordítom, némi kritikai éle is lesz: Térey azért nem tudja pre-

nőségek performatív kiaknázásának formájában válaszolt.

A rendezés

Mundruczó meglátása szerint a magyar realista hagyomány „nem képes releváns módon reagálni jelenünk kérdéseire.”¹³ Ugyanakkor a hagyomány ignorálása is téves irány, a szakma művelőinek tudatosítania kell a konvenciót és reflektálni rá. *A Nibelung-lakópark*nál ez a szövegkezelés és a színházi játék jellegzetességei mellett az előadás mint esemény koncepciójában fogalmazódott meg. Bár Mundruczó előadásai nem lépnek át a performansz és a happening kategóriájába,

cízen és hatékonyan működtetni a cselekmény gépezetét, mert ebben nem kevésbé gátolja saját költői nyelvezete.” MÁRTON László, „Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 167–180., 170.

¹³ „[A realista hagyomány] azt hiszem, kimúlt. Régimódi, és gyakran hamis. Persze ebben a játékstílusban is születhetnek kitűnő minőségű előadások, de azt hiszem, lejárt, és ilyen módon a múlthoz tartozik. És nagyon kevésbé tudatosan használják, mintha a színház nem volna tisztában a maga nyelvével, és úgy tesz, mintha ez a nyelv a jelenben létezne. Én el is fogadnám, ha reflektáltabb módon, valamelyest távolságból szemlélve használnák. Az alkotói folyamatban szükség van ilyen gondolkodói távolságra köztünk és a »tárgyunk« között. Színházi hagyományunkból hiányzik ez a távolságtartás. Nálunk még dominál a romantikus, szenvedélyes kifejezőmód, amelyből hiányzik a reflexió és a tudatosság. (...) Meggyőződésem szerint a magyar realista hagyomány már nem képes releváns módon válaszolni jelenünk kérdéseire. Ugyanakkor a legfontosabb hagyomány, amit ignorálni hibás gondolat.” (Mundruczó Kornél) TOMPA, „Történetek...”.

mindkét műfaj elemeit hasznosítják. A színeszek folyamatos modulálása a civil, a performer és a szerepjátszó minőségek között, a nézőkkel való szokatlan közelség, valamint az előadás erős kép- és testközpontúsága mind egy performatív fordulat utáni színházi előadás jellegzetességei. Efelől a rendezői gyakorlat felől lesz érthető, hogy Mundruczó miért szabta át a Sziklakórház terére és a Krétakör „elit kommandójára”¹⁴ a darabot, ahelyett, hogy színre vitte volna egy kortárs szerző ősbemutatóját – itt a történet pusztán a nézők figyelmének „félrevezetésére” szolgált,¹⁵ akik számára a rendhagyó eseményen való részvétel nyújtotta az elsődleges színházi tapasztalatot. Az előadás fizikalitása nemcsak az előadók és a nézők közelségében és mozgásukban artikulálódott, hanem a darab erotikájának megjelení-

¹⁴ „A Krétakör – eltekintve attól, hogy nincs épületük – professzionális keretek között működő, profi színház, kiváló színészekkel. Ha ez utóbbi egyet jelent az alternatívitással (amit erősen kétlek), akkor persze legyenek alternatívák. Elit kommandóként kiszálltak egy ilyen helyre – és nem okozott problémát, hogy: »Úristen, hol a büfé?!« Ez nagyfokú nyitottságot jelent.” HORECZKY Krisztina, „Zérópont a Zónán belül. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Filmvilág* 43, 8. sz. (2005): 6.

¹⁵ „Kiindulási pontom (...) mindig a történet, illetve gyakran bizonyos archetipikus képek. Azért van szükségem a történetre, hogy félrevezessem a történetet követő néző figyelmét. Ha nem kapna sztorit, hanem csak pőre gondolatokat, eszméket, képeket, archetipusokat, amelyeket közvetíteni akarok, akkor csak reflektálna rájuk, de nem reagálna ösztönösen. Mert az előadás után végső soron nem a sztori marad meg a közönségben, hanem valami más, valami archetipikus. Nevezhetjük metatörténetnek. Az pedig közelebb áll a happening vagy egy eseményperformansz logikájához.” (Mundruczó Kornél) TOMPA, „Történetek...”.

tésében is. Térey a szexualitást a nyelvi játékoság szintjén szőtte a darabba, a verbális kimunkáltság az obszcén tartalmakat is az irodalmi bravúr nivójára emelte. Mundruczó rendezése leplezetlenül mutatott rá a szexus helyére a történetben – Térey szerint talán túl tendenciózusan is¹⁶ –, de nem harsány módon, inkább szenvtelen és elidegenített, formális aktusok szekvenciájaként. A színházi obszcenitás másik területét, az erőszakot és a halált is a mozgássorrá, illetve képpé formálás eszközével oldotta meg a rendezés. Frei mosogatóba fojtásánál például a gylkosság képszerűen jelent meg, haláltusa nélkül; Hagen és Siegfried (Nagy Zsolt) keringőztek a dráma akciófilmes leszámolása helyett; Guttrune (Sárosdi Lilla) pedig a kezével formált pisztollyal lőtte le Hagent. Mundruczó már itt is, későbbi rendezői nyelvéhez hasonlóan, a szexualitás és az erőszak tabusértő színházi terepén kísérletezett, de még nem a hipernaturalizmus illúzióteremtő, hanem az asszociatív, gesztusokba, képekbe, mozdulatsorokba való sűrítés eszközével.¹⁷

Ott is ezt a feszültséget gerjesztette az anyagban, ahol a szöveg nem feltétlenül indokolta: a kettős esküvő tablószerű, egyébként komikus jelenete alá például Gerda (Láng Annamária) vajúdását komponálta. A

¹⁶ „(...) [A] »szexistának« tűnő jeleneteknél sokkal neutrálisabb előadásra gondoltam, a rendezés ezzel szemben a »csak« sikamlós mondatokat is nyílt színi szeretkezéssé változtatta. A próbákon eleinte kicsit ózdkodtam ettől, aztán egyre kevésbé zavart.” (Térey János) IMRE, KISS, „Határeset...”, 3.

¹⁷A későbbi Mundruczó-előadások erőszakábrázolásáról ld. bővebben: KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében” in *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100; DERES Kornélia, „Mediatizált erőszak”, in D.K., *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest, JAK – PRAE, 2017), 193–247.

rendezés erőteljes, ám részben formalista testisége a színházi reprezentáció egyik alaptézisére irányította a figyelmet: „Obszcén a nyílt színen nem prezentálható megke-
rülése, de obszcén a prezentálás is.”¹⁸

Színészi játék

Kiss Gabriella *Színházi kozmológia* című elemzésében tömör, de átfogó leírását nyújtja az előadás változatos színészi eszköztáranak, amely „felmutatja az európai színházi hagyomány szinte valamennyi meghatározó elemét.”¹⁹ Péterfy Borbála (Brünnhilde), Gyabronka József (Gunther), Rába, Sárosdi és Nagy szerepvei releváns értelmezését adták a dráma főbb alakjainak, ugyanakkor helyenként annyira személyessé váltak, hogy átmosták a játzó és a szerep közti határt, azzal a közvetlen technikával, amely a *Sirájban*²⁰ lett a társulat védjegye, és amelyet ezek a színészek szakmai tudásként a Krétakör felbomlása után is továbbvittek.²¹ A személyesség nem mond ellent annak a brechtiként azonosítható technikának, amelynek működtetésével leginkább Csákányi, Gyabronka, Péterfy és Sárosdi intellektuálisan birtokolta a szerep teljességét; játéku-
ból világossá vált, hogy a színész „már az elején és a közepén tudja a végét”, és így „egy teljességgel nyugodt szabadságot”²²

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, „Ábrázol(ód)ás. Hat megjegyzés az obszcenitásról”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 189–196 (Budapest, Kijárat, 2013), 194.

¹⁹ KISS Gabriella, „Színházi kozmológia. Térey János: A Nibelung-lakópark III.”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 161–166, 165.

²⁰ Bemutató: 2003.10.23., rendező: Schilling Árpád.

²¹ Többek között Mundruczó Kornél és Ördög Tamás rendezéseiben.

²² Bertolt BRECHT, „Kis Organon a színház számára”, ford. EÖRSI István, in B.B.: *Színházi*

tud megőrizni. Illetve azoknak az erős és nem realista eszközökkel rajzolt epizódalakításoknak sem, amelyek az előadás nagy részét egyenrangú színészi teljesítmények kölcsönhatásává emelték. Az előadást meghatározó korporalitás és képszerűség a színészi játék nézését is átkeretezte, oly módon „hogy még a tökéletesen demitologizált drámai alakok »hitelességét« és egészlegességét is megkérdőjelezi. Ezt pedig egy, a színházi illúzió természetét elemző színészi játékkal éri el, amely lényegében a szereplés mibenlétére reflektál.”²³ Továbbá:

„[A] játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem középpontjába. Kevésbé radikális és látványos, de nem kevésbé hatásos az ellenpontozásnak az a finomabb és a hazai színjátszás hagyományába jobban illeszthető módja, amely a mellékalakok, illetve Gerda és mindenekelőtt Hagen esetében figyelhető meg. Míg az előbbieket (Bánki Gergely, Scherer Péter, Katona László, Terhes Sándor) saját színészi kliséiket tudatosítják, s ezekből, mint mozaikdarabokból rakják ki a »computerfreak« rendszergazda, a betépett DJ vagy a bumfordi testőr típusát, addig a mániákus gyűlölködők épp azáltal válnak emberivé, hogy finoman és következetesen jelzik a fanatizmus és az intrika emberi oldalát. Az öngyilkos merényletre készülő Gerda (Láng Annamária) esetében például a zenei minőségre koncentráló előadásmód, vagyis egy másik színházi műfaj: a koncert kerete ruhazza fel a lélektani motiváció erejével a Depeche Mode *Personal Jesus* cí-

tanulmányok, 402–454 (Budapest, Magvető, 1969), 428.

²³ KISS, „Színházi kozmológia...” ,164.

mű számát, míg Hagen (Rába Roland) az intrikus-,²⁴ illetve az áldozat-szerepkör ezerszer látott elemeit képes ismerőségében ismeretlenné tenni.”²⁵

Színházi látvány és hangzás

Marvin Carlson a „kísértetjárta” színházi terek kapcsán írja le, hogy miként lesznek a helyspecifikus előadások terei a jelentésképző folyamat részei.²⁶ Azokra a terekre, amelyek előadáshelyszínné válásuk előtt más funkciót töltek be ugyanúgy igaznak tartja a „ghosting” jelenségét – vagyis a korábbi jelentés beszivárgását a befogadói folyamatba –, mint a színész testére, amely korábbi emlékezetes alakítások vagy a privát személyiség formájában „átüt” a szerepen.²⁷ A Sziklakórház, amely múzeumként 2008 óta az „időutazás a XX. század poklába” szlogennel hirdeti magát, több jelentéssíkon is gazdagította *A Nibelung-lakóparkot*.²⁸ A műtő, a kórtermek, az egészségügyi áteresztő folyosók, a konyha és a mosdó tereinek funkcionalitása nem tűnt el az előadásban, hanem asszociatív módon, omladozó anyagi

²⁴ Rába Roland mai napig bővülő, intrikus szerepköri repertoárja nem itt indult, de Hagen szerepe tekinthető a későbbiek ősképeknek. Vö.: „Rába az utóbbi években intrikus szakos. Ártatlanra játssza az ősgonoszt. Igaza tudatában elvetemült. Magányában öszszegörnyed. Szorongóan begubózik. Sokrétű művészettel tudósít az aljasság forrásvidékéről és hiteles működéséről.” MOLNÁR GÁL PÉTER, „A Nibelung-lakópark”, *Népszabadság*, 2004. október 25., 12.

²⁵ KISS, „Színházi kozmológia...”, 164–165.

²⁶ MARVIN CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, (Ann Arbor: University of Michigan, 2001).

²⁷ Ld. CARLSON, *The Haunted Stage...*, 133.

²⁸ A Sziklakórház történetéről ld. bővebben a honlapját, hozzáférés 2021.08.26., <https://www.sziklakorhaz.eu/tortenetunk/>.

minőségében a Térey-dráma alternatív közegévé alakult. A drámában megírt high-tech, elit városi helyszínek, amelyek emlékeztetnek „a jelenlegi Frankfurt, Kölnre vagy Berlinre, de kicsit Budapestre, sőt New Yorkra is” eltávolító és kissé modoros hatását radikálisan megszüntette a várnegyed mélyében húzódó bunkerrendszer nyomasztó rögválósága. A helyszín világháborús szerepe és Tilo Werner SS-egyenruhát idéző bőrkabátja azt a kollektív kulturális referencialát is mozgásba hozta, amely Wagneren keresztül a Nibelung-mondakör elválaszthatatlan része lett.²⁹ Ugyanakkor hangsúlyossá tette a tér, a föld alá szorítottság élményén keresztül, a szöveg disztópikus-apokaliptikus jövőképét, amelyre a darab 9/11-es allúziói mellett, az európai közbeszédet 2004-2005-ben tematizáló terrorfenyegetettség is ráerősített.

A 2000-es évek elejének utcai divatját követő, sötét színárnyalatokat kombináló jelmezek enyhén karakterfestőek voltak, de hatásában egyik sem lépett túl a tervezőileg szerkesztett civil viselet benyomásán (kivéve talán Láng arany dzsekijét és egymásra húzott két farmernadrágját), jelezvén, hogy ezek a figurák a budapesti utcákon is szembejöhhetnek velünk.

A „vándorlós” előadásoknál a térkomponálás része a nézők elhelyezése, illetve funkciójuk meghatározása is. Ez utóbbi *A Nibelung-lakópark*nál némi zavart mutatott, a nézők szerepe nem volt teljesen tisztázott: Tilo Werner pattogós stílusban terelgette őket, mintha a Sziklakórházat látogató csoport lennének, akik inkább útjában vannak a történéseknek, a közlekedő színészek gyakran súrolták őket, nekik pedig minden új helyszínen keresni kellett a kényelmes és praktikus pozíciókat. Hagen és Frei jeleneté-

²⁹ A Nibelung-történet szerepéről a kulturális emlékezetben ld. KRICSFALUSI Beatrix, „A tökéletes wagnerianus(ok)”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 387–410.

nek helyszínén, a konyhában Csákányi teával kínálta őket, de – mint Jászay Tamás felhívta rá a figyelmet – pár perccel később, amikor Hagen megfojtotta, Frei nem kért segítséget a mellette álló nézőtől.³⁰ Az utolsó előtti, kórtermi helyszínen már ülni és feküdni is lehetett az ágyasorokon, a terrormerényletkor pedig a színészek zajongtak és rázták az ágyakat a sötétben, mintha a nézők egy simuláció résztvevői lettek volna. A szokatlan közelség a szűk térben játszódó jeleneteknél fokozta a hatást, s bár a színészek gyakran kifelé beszéltek, ritkán szóltak a nézőkhöz. Ez összességében azt az ellentmondásos benyomást keltette, mintha a nézők jelenlétében, de tőlük függetlenül zajlanának az események.³¹ Az előadás rendkívüli zenei telítettségét, a fentebb említett hangmodulációk mellett, Tallér Zsófia részfűvósokra komponált, a *Ringet* elegánsan idéző zenéje, és a számos, vendégszövegként működő zenei betét eredményezte. A *Kék bársony* vagy a *Szerelmre hangolva* betétdalának polifonikus megszólaltatása, a techno, a német death metal vagy éppen a *Szózat* beidézése, Tóth Orsi *Fever* és Láng *Personal Jesus* magán-száma hatásosan és magától értetődően kapcsolódott össze Térey szövegével.

Ez utóbbi az előadás egyik legerősebb pillanatát eredményezte, amikor két énekelt

³⁰ JÁSZAY Tamás, „Welcome to Ragnaröck!”, *Critikai lapok* 13, 12. sz. (2004): 23–24, 24.

³¹ Vö.: „Olyan a viszonyunk az előadáshoz, mint amikor az utcán mellettünk kötnek bele egy járókelőbe, mi szemügyre vesszük ugyan a résztvevőket, érdekel a balhé, de tovább megyünk, mint akinek semmi köze az egészhez. A színészek, bár testközelbe kerülnek velünk, hozzánk érnek, átvágnak a csoportosulásokon, hogy a »vándorló előadás« megfelelő helyszínére érjenek, mégsem vesznek észre, átnéznek rajtunk. A jelenlétünkben, de tőlünk függetlenül zajlanak az események.” SEBŐK Borbála, „Sorozatmítosz”, *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004): 26–27, 27.

strófa között, a gyújtózsínórt helyettesítő szikrázó tortadisz egyszerű színházi jelével, valódi költői kvalitásában tudott megszólalni Gerda monológja:

Reggelre olyan tiszta lett az ég,
Mélységes és üres, hogy szinte kongott
A kék, mint az egyöntetű üveg.
Akkor csak arra gondoltam: szeretnék
Lesétálni az apadó folyóig
A frissen föllocsolt keramiton;
Meg arra is gondoltam: úgy szeretnék
Még megfürödni ebben az ajándék
Verőfényben; meg arra: hátravan
Egy utolsó palack haláltalan
Sörünkből is a végjáték előtt...
Soha ennél szebb ítéletidőt.³²

Az előadás hatástörténete

Mundruczó remélte, hogy az előadás „féléglával dobja meg” a magyar színházi életet,³³ és ha a bemutatónak önmagában nem is tulajdonítunk ekkora jelentőséget, az általa elinduló színházrendezői oeuvre mindenképp markáns nyomot hagy a kortárs színház hazai és nemzetközi terepén is. A *Nibelung-lakóparkot* 2008. júniusáig (a Krétakör Színház feloszlataáig) 89 alkalommal játszották, zárógesztusként Mundruczó színházfilmét forgatott belőle az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet kiürített épületében (a Lipótmezőn). Az előadást helyspecifikus jellege, szerepformálási sokfélesége és performatív vonásai miatt izgalmas, fel-

³² TÉREY, *A Nibelung...*, 375.

³³ „A *Nibelung-lakópark* inkább túlélőtúra, mint hagyományos színházi produkció. [Mundruczó] reméli, a több mint négyórás előadás felkavarja a hazai színházi életet, »féléglával dobja meg a *Cselédeket*, a nyolcvan *Sirályt*«. LEGÁT Tibor, „A *Nibelung-lakópark* a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek”, *Magyar Narancs* 2004. okt. 21., 29.

kavaró eseményként őrzi a közelmúlt színházi emlékezete, amely a Krétakör, Térey és Mundruczó recepciójában, de a struktúrán kívüli, a színház határait feszegető események történetében is meghatározó hivatkozási pont.

Gothár Péter: Kazamaták, 2006.³⁴

Az előadás színházkulturális kontextusa

A *Nibelung-lakópark* 2004. október 23-i bemutatója kult-színházi eseményként megalapozta Térey János drámaírói pozícióját. A krétakörös előadás markáns formanyelve felvetette azt a praktikus kérdést, hogy a „radikális avantgárd” mellett a színházi szféra is fel fogja-e ismerni ezt a pozíciót, és ha igen, alkotói miként viszik majd színre Térey költői nyelvét és képalkotó dramaturgiáját.³⁵ Egy évaddal később az ország veze-

tő kőszínháza, a Katona tűzte műsorára a *Kazamatákat*, és ez meghatározó nyomatékot adott Térey drámaírói recepciójának: színpadi szövegei a továbbiakban is reprezentatív intézményi keretek között kerültek bemutatásra (Radnóti, Nemzeti, Örkény),³⁶ olyan tendenciát kialakítva, amelyben a rendezőknek mindig a kőszínházi tradíciókhoz képest kellett megbirkózni a művek színrevitelével, és rendszerint az előadások értékelése is ennek mentén zajlott. A *Kazamaták* az 1956-os emlékév előadásai között kontextualizálódott, annak ellenére, hogy a bemutatóra egy évaddal korábban került sor, és a Térey–Papp írópáros is hangsúlyozta, hogy a *Kazamaták* nem felkérésre készült évfordulós darab.³⁷ Az emlékevi környezet megterhelte a

tikussá – nem véletlen, hogy Térey szövegét a radikális avantgárd tudja, meri színpadra tenni, és látja meg benne az újraírható előadásszöveget. Mundruczó *A Nibelung-lakópark*-rendezése a Szikla-kórházban a talált (menekült) tér metafizikai hatásmechanizmusait is bedolgozza, s a neoavantgárd performanszok ontológiai közelségét és radikalizmusát megidézve rendkívül élő, jelen idejű előadásszöveget hoz létre Térey művéből.” JÁKFALVI Magdolna, „A kép mint Gestus”, 418.

³⁴ Cím: *Kazamaták*. Bemutató dátuma: 2006. 04.30. A bemutató helyszíne: Katona József Színház. Rendező: Gothár Péter. Szerző: Papp András, Térey János. Zeneszerző: Fekete Gyula. Dramaturg: Fodor Géza, Morcsányi Géza. Dízlettervező: Gothár Péter. Jelmeztervező: Kovács Andrea. Társulat: Katona József Színház, Budapest. Színészek: Bán János, Bertalan Ágnes, Bezerédi Zoltán, Elek Ferenc, Fekete Ernő, Hajduk Károly, Jordán Adél, Keresztes Tamás, Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Máté Gábor, Mészáros Béla, Nagy Ervin, Kun Vilmos, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szacsvey László, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Tóth Anita, Ujlaki Dénes, Vajdai Vilmos, Barnák László e. h., Dégi János m. v., Érsek-Obádovics Mercédesz e. h., Kovács Lehel e. h., Kádas József e. h., Nagy Péter e. h., Mercs János e. h., Sipos Vera e. h., Somody Kálmán m. v. Béres Péter, Botka Zoltán, Brusznyczy János, Morvay Imre, Kása Gyula.

³⁵ „A radikális mise-en-scène a valóság látásának színpadi gyakorlatát teszi problema-

³⁶ *Asztalízene* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2007.10.19., r.: Bagossy László). *Jeremiás avagy az Isten hidege* (bem.: Nemzeti Színház, 2010.10.02., r.: Valló Péter). *Protokoll* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2012.01.22., r.: Valló Péter). *Lót – Szodomában kövérebb a fű* (bem.: Örkény István Színház, 2019.12.20., r.: Kovalik Balázs).

³⁷ Térey egyhelyütt így jellemzi a „hajdúszoboszlói prózaíró” Papp András szövegeit: „Készüljünk föl arra, hogy itt nincsenek hagyományos értelemben vett hősök. Nincsenek földrengető akciók; egyáltalán nincsenek akciók, itt analízis van (...).” TÉREY János, „Jelzötüzek (Papp András: *A suttagó*)” in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-*

darab fogadtatását: témaválasztásában többen az 1956-os forradalom és szabadságharc egészére vonatkoztatható emlékezeti helyet³⁸ láttak, és ez nemcsak emlékezetpolitikailag, de a dramatikus szöveget tekintve is félreolvasás. Az 1956. október 30-i Köztársaság téri pártházostrom története³⁹ szubverzív

2011 (Budapest, Libri, 2012), 226. A közös írás folyamatát pedig így: „Hogyan készült a darab? 2003 szeptemberében levonultunk [Papp] Andrással Szigligetre, és nekiláttunk. Egy hetet töltöttünk ott, aztán e-mailben cserélgettük a vázlatokat, sok mindent földobva és elejtve.” FODOR Péter, „A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 239–258., 249.

³⁸ „Ha hivatalos definícióját kell adnunk a *lieu de mémoire* kifejezésnek, ez lenne az: a *lieu de mémoire* [emlékezeti hely] egy olyan jelentős entitás, legyen az materiális vagy nem materiális, amely emberi akarat segítségével vagy az idő hatására egy közösség emlékezeti örökségének szimbolikus elemévé vált.” Pierre NORA, „From *Lieux de mémoire* to Realms of Memory” in P.N. (szerk.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past* (New York: Columbia University, 1996.), xvii. Ford. Szabó-Székely Ármin.

³⁹ „30-ára virradóan a szovjet és magyar katonai alakulatok elvonultak az MDP budapesti bizottságának Köztársaság téri székháza elől. A csapatok visszavonásával és az ÁVH felszámolásával egy időben a budapesti felkelők már 29-én birtokukba vettek több kerületi pártházat, így október 30-án hasonló céllal érkeztek fegyveresek a Köztársaság térre, annál is inkább mert azt tekintették a felkelők elleni harc egyik főhadiszállásának, amit megerősített, hogy az épületet védő ÁVH-sok számos foglyot ejtettek az elmúlt napokban. Egy küldöttség bejutott az épületbe, ám tárgyalás helyett tűzharc bontakozott ki, aminek hírére egyre nagyobb tömegben érkeztek a helyszínre a közeli fegyveres csoportok alakulatai, és szabályos ost-

mikronarratíva egy olyan emlékezeti diskurzuson belül, amelynek jelenleg sincs konszenzusos verziója.⁴⁰ Térey szerint a darabot

rom alá vették az épületet. Az elkeseredett harc során a védők a sebesülteket mentő vöröskeresztesekre is tüzeltek. Az ütközet hírére a néphadsereg öt harckocsiját küldték ki a pártház felmentésére. A kirendelt páncélosoknak nem volt rádió-összeköttetésük, kető közülük nem is jutott el a térre, és a helyismerettel nem rendelkező legénységet megtévesztette, hogy odaérkezésükkor már bekapcsolódott a harcba a felkelők oldalán egy magyar harckocsi, így ők is a pártházat vették tűz alá. Ez eldöntötte a csata kimenetelét, a védők beszüntették az ellenállást. Az épületből kilépő parlamentereket, két honvéd ezredest és a pártbizottság Nagy Imrével rokonszenvező titkárát, Mező Imrét azonnal lelőtték, majd az épületbe özönlő tömeg az utcára terelte az elfogott, zömmel ÁVH-s védőket, és közülük többeket a helyszínen agyonlőttek vagy meglincseltek. A szervezett fegyveres csoportok közül számosan igyekeztek menteni a foglyokat, nem egyet a felbőszült tömeg kezéből ragadva ki, de fellépésük csak csökkenteni tudta az áldozatok számát. A pártház elfoglalása után a tömeg törte-zúzta a berendezést, az utcán égette a könyveket és az iratokat, majd megindult a legenda szülte föld alatti, titkos börtönök utáni több napig tartó eredménytelen kutatás. Az ostromnak és az azt követő népitételnek 23 áldozata volt a védők közül. Az elkövetkező napokban valamennyi forradalmi szervezet szót emelt a forradalom tisztaságának védelmében, a lincselések ellen.” SZAKOLCZAI Attila, „Az 1956-os forradalom története”, Sulinet digitális óra, *rev.hu*, hozzáférés: 2020.07.03.,

<http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/index.htm>.

⁴⁰ Vö.: „Ötvenhat esetében döntő hatása volt a kezdetben rászórt megannyi rágalomnak (Fehérkönyv), majd a vele kapcsolatos ké-

úgy kell tekinteni, mint egy „szikét, amelyik kimetszi az ép testből a daganatot”, ugyanakkor leszögezte, hogy „[a] színpad nem a történelmi igazságtétel helyszíne.”⁴¹ A rendező Gothár Péter is fontosnak tartotta jelezni, hogy a *Kazamaták* története „nem az igazság kiderítésének győztes csatája,”⁴² talán éppen azért, mert a közlegő jubileumi évad 1956-os tematikájú előadásai nem kerülhették el, hogy becsatolják őket a heves emlékezetpolitikai vitába. A darab megírásakor és a 2006. áprilisi bemutató idején még nem rajzolódott ki az az expozív politikai és kulturális mező, amelyben az előadás megítélése zajlott. Ezt a mezőt politikailag az őszödi beszéd nyilvánosságra kerülése, az ezt követő tüntetések, és a tüntetéseket a forradalomra visszaolvasó narratíva alakította, színházilag pedig olyan nagy visszhangot kiváltó előadások, mint a *Liberté '56*⁴³ és az *56 o6 / Őrült lélek vert hadak*.⁴⁴ Ez utóbbi két előadást Szabó Attila történelmi revüként elemzi, közös jellemző vonásuknak tartja a több egymástól eltérő emlékezeti pozíció felmutatását és a humoros-ironikus látásmódot, valamint azt, hogy „a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanát kívánják dramatikus formába önteni, ha-

sőbbi tartós hallgatásnak (a Kádár-kori felejtésnek-felejtetésnek), ezt követően pedig ötvenhat 1989-es eufórikus életre keltésének, illetve az azóta szüntelenül folyó '56-os politikai közbeszédnek.” GYÁNI Gábor, *Relatív történelem*, (Budapest: Typotex, 2007) 155.

⁴¹ TÉREY in FODOR, *A jeremiási hang...*, 248.

⁴² PELLE János, „Interjú Gothár Péterrel, a *Kazamaták* rendezőjével”, *hvg.hu*, 2016.06.13., hozzáférés: 2020.07.03., <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju>.

⁴³ Bemutató: Csokonai Színház, Debrecen, 2006.10.20., rendező: Vidnyánszky Attila.

⁴⁴ Bemutató: Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2006.12.29., rendező: Mohácsi János.

nem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történelmi-politikai korszakról kívánnak sűrített képet mutatni.”⁴⁵ A *Kazamaták* helyzetének ellentmondásossága így épp abból fakadt, hogy átfogó tabló helyett egy tabusított részeseménnyel foglalkozott, egy olyan „boldogtalan” emlékkal, amely nem könnyen volt értelmezhető az emlékmű építése közben.⁴⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Kazamaták* dramaturgiai elemzésénél három szempontot érdemes kiemelni: 1. a mítosz és legenda tárgyköre, 2. írói és nézői perspektíva, 3. tömegdramaturgia.

A darab a *Paulus* és a *Nibelung-lakópark* kortárs környezettel párhuzamba állított mitológikus világát, és az ehhez illő verses nyelvi apparátust viszi tovább, ily módon könnyen illeszthető egy Vörösmarty, Madách és Weöres nevével fémjelzett magyar drámaírói hagyományba. Jákfalvi Magdolna mutatott rá,

⁴⁵ SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai. Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, (Pécs: Kronosz, 2019), 270–271.

⁴⁶ Vö.: „Megdöbbentő, hogy a Köztársaság téren nem a makulátlan »pesti srác« állt az egyik oldalon és nem az elvetemült ávós verőlegének a másikon, hanem a félrevezetett, vegyes összetételű tömeg nézett szembe a megzavarodott középkáderekkel, illetve az ÁVH kötelékébe sorozott, tájékozatlan parasztfiúkkal. De mert a Kádár-korszak jól ismert propaganda-gépezete az egész forradalom reprezentálására használta a vérfürdőről készített fényképeket, úgy látom, ez a velejéig rosszhiszemű torzítás maradandó nyomott hagyott a közgondolkodáson, és a téma továbbra is tabu. (...) [A]zt látom, és megdöbbenve látom, hogy a jóhírével játszik, aki nem csupán boldog tablónak ábrázolja 1956-ot.” TÉREY in FODOR, *A jeremiási hang...*, 247–248.

hogy „Térey eddigi drámai műveinek szembeötlő sajátossága, hogy szövegei képek sorából építkeznek (...) [k]épek, álló pillanatok kerülnek egymás mellé,” és ez „nem kizárólag a magyar romantikus drámairodalom, hanem a kortárs színházi gyakorlat és kortársi posztmodern dramaturgia technikáját működteti.”⁴⁷ A *Kazamaták*ban alkalmazott időszerkesztést pedig a kései Harold Pinter és Tom Stoppard kortársi mítoszkezeléséhez hasonlítja, ahol „a kép felülírja az eseményeket.”⁴⁸ Litván György egy 2000-ben megjelent esszéjében mítosznak nevezi azokat az 1956-hoz kapcsolódó felfogásokat és ábrázolásokat, amelyek a forradalom egészére vonatkoznak, tartalmazznak igaz elemeket, de túloznak, egyoldalúak. Viszont a legendák közé sorolja azokat a hiedelmeket, amelyeknek semmiféle igazságalapja nincs, vagy súlyosan eltorzítják a tényeket. A párház alatti kazamatákról szóló történeteket egyértelműen legendának minősíti.⁴⁹ Gyáni Gá-

⁴⁷ JÁKFALVI, „A kép mint Gestus”, 413.

⁴⁸ JÁKFALVI, „A kép mint Gestus”, 417.

⁴⁹ „A kazamatáknak elég kiterjedt »irodalma« van a visszaemlékezésekben. Dede Ernő is állítja, hogy a téren valami zajt hallottak, de nem tudták, hogy honnan jön. Válóczy István honvédtiszt október 31-én látta a hatalmas kivájt krátert, de ő már inkább a tömeghisztériának tulajdonította az egészet. A legtárgyszerűbb tanúvallomás Oláh Vilmostól, a Péterfy Sándor utcai kórház főorvosától származik, aki elmondja: hallotta a hírt, nem nagyon hitt benne, de meg akart bizonyosodni a tényállásról, s megkérte a sógorát, aki a metróépítkezésen dolgozott, vigye le az alagútba, ahonnan a feltételezés szerint folyosó vezetett volna a tér alá. Leszálltak a Baross téri állomásnál, elgyalogoltak a föld alatt majdnem az Astoriáig – és nem találtak semmit.” LITVÁN György, „Mítoszok és legendák 1956-ról” in *Évkönyv VIII.*, szerk. KÖRÖSI Zsuzsanna, STANDEISKY Éva és

bor kritikával illette ezt a normatív felosztást, és Jan Assmann elméletére hivatkozva a „forró” emlékezet példájának tekinti ’56-ot: „Ez közelebbről azt jelenti, hogy a fontosként számon tartott és ez okból lankadatlanul emlékezetben tartott múltra nemcsak »önmagáért«, hanem elsősorban azért emlékeznek, mert elbeszélésével meg lehet alapozni a jelent (s talán még a jövőt is). Az ilyen megalapozó történeteket nevezi a német történész elméletalkotó [Assmann] »mítosznak« (...).”⁵⁰ Az a dramaturgiai döntés, hogy a *Kazamaták* az egymással versengő főnarratívákhoz képest is provokatív eseményt dolgoz fel, ’56 mint mítosz alapozó jelentőségére és „hőfokára” irányítja a figyelmet, valamint felkínálja annak lehetőségét, hogy a belőle készült előadás ne „változhatatlan rituálé alakjában emlékezt[essen] csupán a valamikor megesett történésekre.”⁵¹

Az I. felvonás 1. jelenete a „kint” és „bent” szavak halmozásával és a színpadi szituációval (a civil ruhás ÁVH-soknak be kell jutnia a párházba) a darab egyik főtémáját előlegezi meg, s ez helyszínváltások formájában a továbbiakban is ritmizálja a dramaturgiát. A két antagonisztikus csoport szembeállítása könnyen vezethet moralizáló didaxishoz (ki a hős? ki a bűnös?), ennél hangsúlyosabb az a statikusság, amely mindkét csoportot jellemzi: a karhatalmisták a HÁZ (azaz a párház), a forradalmárok a TÉR (azaz a Köztársaság, mai nevén II. János Pál pápa tér) foglyai. Fontos, hogy a két térszegmens fizikai valóságában közel esik egymáshoz, nem ellenséges hadi táborok között ugrálunk, hanem egy pár négyzetméternyi alapterületen feszül össze két embercsoport. A több mint harminc szereplő a Katona szerény méretű színpadán ezt vizuálisan is egyértelműen meg-

RAINER M. János (Budapest: 1956-os Intézet, 2000), 214.

⁵⁰ GYÁNI, *Relatív történelem*, 156.

⁵¹ GYÁNI, *Relatív történelem*, 156.

fogalmazta. A dramaturgiai nézőpont tehát a térhatás szempontjából kis léptékeket vált, mégis az a befogadói benyomás válik uralkodóvá, hogy Térey és Papp „egyfajta hidegséggel tekintenek '56-ra,”⁵² illetve miközben a témaválasztással közelítenek a történelemhez, egyben távolodnak is tőle. Radnóti Sándor megfogalmazásában így jutnak el egy olyan nézőponthoz, amely „egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja.”⁵³ Ez a II. felvonás 17. jelenetének szerzői utasításaiból válik igazán világossá, amikor a kiderül, hogy a térre leginkább mint makettre kell tekintünk, ahol a kint és bent, a fent és lent egy-

⁵² „A szerzők mintegy a nullapontról, egy új nemzedék elfogulatlanságával és hidegségével tekintenek '56-ra.” RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 189–212, 195.

⁵³ „[A *Kazamaták* k]özeli a történelemhez, és távolodik tőle. A közelítés, a megtörtént eseményekhez való ragaszkodás nem valami kicsinyes fontoskodás-pontoskodás. Úgy idézi fel az eseményt, ahogy az a történelmi események résztvevői számára meg szokott történni. Egymás ellen feszülő erők tragikus zűrzavaraként, amelyben minden másképp is történhetne, maguk az erővonalak is föl-bomolhatnak, megsokszorozódhatnak és újrarendeződhetnek. A történelem ekkor még nem történet. Ha kezdetben azt mondtam, hogy a szerzők a nullapontról tekintenek '56-ra, akkor így értettem: visszaléptek a forradalom minden narratívája mögé. Ám ez a közelítés egyben távolítás is, és éppoly joggal mondható, hogy túlléptek minden narratíván. Az esetlegesség és kiszolgáltatottság nyitott konstrukciója, amelyet megteremtettek, nem vezethető le semmilyen történelmi determinizmusból, és még abból sem, hogy az események éppen így történtek. S éppen ezzel nyerik meg azt a drámai nézőpontot, amely egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja.” RADNÓTI, „A sokaság drámája”, 211.

szerre látható, közel és távol egyszerre vagyunk.

*A Légszesz utca felől hat harckocsi dübörög föl. ...] Az utca tér felőli torkolatánál összegyűlt tömeg megpróbálja föltartóztatni őket. A sarkon Gróf és Juhász állnak. [...] A harckocsik megállnak a ház előtt. A pártház ablakában Mérő és Esztena. [...] A harckocsik elindulnak a színház felé. [...] A páncélosok állást foglalnak el a pártházzal szemközt, és az épületet lövik. Egy Rákóczi úti bérház lapos tetején megjelenik Galóca és Hofmeiszter. [...] Emeleti szoba a házban. Esztena, Pócs. [...] A művészbéjaronál. Jön Bakator, Szigeti, Kacsa és Jutasi. [...] Az égen megjelenik egy AN 2-es típusú, kétfedelű repülőgép. Benne ül a Pilóta.*⁵⁴

– mindez egy jeleneten belül. Gothár rendezésében a repülő és a tank megjelenése Elek Ferenc komikus számává vált. S bár Elek lebegett a színpad fölött (ahogy az előadás záróképében a Szóvivőt játszó Rezes Judit is), nem jött létre perspektíva-váltás, végig a kint-bent kettőségében maradt az előadás. A tömegdramaturgiát a szöveg heterogenitásával együtt érdemes vizsgálni. A szöveg különböző minőségek montázsa, nemcsak azért, mert vers és próza váltják egymást, hanem mert párhuzamos intertextusokat működtet. A *Kazamaták* hasznosítja a történelmi drámák színházi hagyományát,⁵⁵ a ma-

⁵⁴ PAPP András és TÉREY János, *Kazamaták, Holmi* 18, 3. sz. (2006): 292–384., 342–345.

⁵⁵ Radnóti Sándor a tömegkezelés szempontjából különbséget tesz azok között a drámatörténelmi előzmények között, amelyekben a főszereplő és a tömeg viszonya van a középpontban, és azok között, ahol maga a tömeg a főszereplő. Előbbire a *Julius Caesart*, a *Danton halálát* és *A nép ellenségét* hozza példának, utóbbira a *Wallenstein tábo-*

gyar irodalom ismert verssorait és a 2006-os kortárs populáris kultúra törmelékeit. Így kerül egy szövegbe többek között Shakespeare,⁵⁶ Arany,⁵⁷ Petőfi,⁵⁸ József Attila,⁵⁹ Pilinszky⁶⁰ és Tandori,⁶¹ a Romantikus erőszak és

rát, a *Borisz Godunovot* és a *Takácsokat*. Ld. RADNÓTI, „A sokaság drámája”, 204.

⁵⁶ Az első jelenet első mondata a *III. Richárd* kezdetét parafrázeálja.

„ESZTENA: A múlt ezüstjét színarany jövőre/ Cseréli próbáló októberünk.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁵⁷ „MESZENA: [...] Nem mese az, gyermek. Van ott egy sósavval teli kád, azt úgy hívják, hogy fürdő. Abba ültetik a szabadságharcosokat, ha nem vallanak... És van egy hatalmas húsdarálójuk, abban tűnnek el a foglyok, hogyha vége a dalnak... Onnan indul a csatorna, amelyik a Dunába torkollik, abban csordogál az emberpép.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁵⁸ „A SZÓVIVŐ: [...] Minek nevezzelek? Nem vagy a népem, / Nekem aztán nem. Istenadta nép, / Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek, / Megértem, akik szanaszét lövetnek...”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 367.

⁵⁹ „A SZÓVIVŐ: [...] Akit vezére jobbra, balra állít, / Helyére fagyva nem lehet szabad;/ Rögeszme foglya, tölti dögrovásig/ A büntetését kint és bent a rab;/ Megnyitnám élete kazamatáit, / Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁶⁰ „A SZÓVIVŐ: [...] Szemközt a pusztulással?... / Nem éppen. Hát a pusztulás legalján/ Egy ember lépked. Majdnem hangtalan.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 383.

⁶¹ „A SZÓVIVŐ HANGJA: »Hanem a múlt mindig jól alakul.« / S ha bíránk szeszélye úgy akarja:/ Az egyetlen történet szertehull/ Ezerkilencszázötvenhat darabra.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 384.

Varga Miklós '56-os tematikájú számai,⁶² az Ámen együttes⁶³ és a Bëlga,⁶⁴ az *István, a király*⁶⁵ és a *Nemzetközi brigádok indulója*,⁶⁶ politikai szlogenek,⁶⁷ vagy éppen a *Való Világ* frázisai.⁶⁸ A szöveg asszociatív nyitottsága

⁶² „NIKKEL: Hogy kékek vagy zöldek, nem firtatom. / Az elvtársaknak nincsen irgalom;/ Mind el fog dőlni kékre-zöldre verve, / Ki ezt a szép országot tönkretette, / S a nap delére győztesek leszünk majd.../ Előre mind. Aki magyar, velünk tart.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 324.

⁶³ „A SZÓVIVŐ: [...] Keleti emberek a Keletinél/ És egy köpésre innen a Teleki tér/ A nyalókás, aki csalódást okoz/ És a kalauz, aki magába' morog/ Hesszelős nepperek és seftelős gengszterek/ Kimenni erre, ha az este jön, nem szeretsz.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 323.

⁶⁴ „GALÓCA: Szépen beszámolsz, / Hogy hány piros hasú a zsold... Buzi-e vagy?”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 361.

⁶⁵ „NIKKEL: [...] Kik fognak fegyvert szabad magyarokra?”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 296.

⁶⁶ „MÉRŐ: [...] Emlékszel, Klári?... / Madrid határán állunk a vártán, / Állunk tűzözönben, minden poklon át.

TÁBORI: [...] Öröködnék a vártán, Madrid népe álmán, / Álljuk vad hadak minden ostromát. ESZTENA: Rajta, csak rajta, törhetetlen fajta! PÓCS: Bátran, tankok ellen, száz halál-on át.

EGYÜTT: Rajta, csak rajta, végső diadalra/ Rajta, ezernyelvű, egyszívű brigád.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 351.

⁶⁷ „NIKKEL: Okádékronda város és okádék/ Lakói: úgy van, megérdemlik egymást! / Ez piszkos munka, spontán akció volt, / De Magyarország többet érdemel...”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 356.

⁶⁸ „A SZÓVIVŐ A nép vezére, látjuk, jót akar. / Szeretjük, mert a miénk és magyar. / Egy, aki mindent visz. [...]

erősíti azt az érzetet, hogy itt egy tágabb közösség drámáját nézzük. Tehát nem hősoket és antihősoket, hanem egy hősnélküli világot, ahol az alakok viselkedését nem a személyiségük, hanem a történelmi-hatalmi szituáció befolyásolja. „Magyar a magyart ölte”⁶⁹ – ahogy George Baal megállapítja – és valóban nincs szó oroszokról, de szorosan véve még kommunistákról sem a darabban, és ez már önmagában is élesen szembemegy azzal a főnarratívával, amely a forradalmat a magyar nép felkelésének állítja be a kommunistákkal szemben. (A „magyar” szó huszonháromszor szerepel a szövegben, az „orosz” és a „szovjet” egyszer-egyszer, a „kommunista/kommunizmus” egyszer sem.) A lélektani ábrázolásban és cizellált karakterépítésben jeleskedő Katona társulata találkozik tehát egy olyan szöveggel, ahol koncepciózus a nem szerepívekre épülő dramaturgia, a pszichológiai háttérrel kevésbé kibontó szerkesztés, és a tömegképekben megfogalmazott történet – egy olyan darabban, ahol mindenki mellékszereplő. Ez az orkesztrális jelleg tudja a színpadon is működtetni a szöveg intertextualitását. Mondhatjuk úgy is, hogy amikor egy szerep megszólaltat egy felismerhető vendégszöveget, azt nem a karakter idézi, hanem a „színház-kórus” egyik tagja vált regisztert, és üt meg a közönséggel közös kulturális tudásra alapozott

hangot. A Katona előadása megállt félúton ennek a színpadi nyelvnek a kialakításában: szövegverziója szűkítette a szöveg asszociációs mezőjét, az intertextusokból többet elhagyott, így a megmaradtakat leginkább a humor tudta legitimizálni (a *Való Világ* idézetek például kissé szövegidegen paródiának tűnnek). A további húzások rövidebb jelenetek sorát eredményezték, a szerepek nagy része még az eredetinel is szkeccszerűbb lett, és az írói szándék szerint három felvonásra méretezett darabot egy részben, 100 perc alatt játszották.

A rendezés

A *Megáll az időben* Gothár Péter megmutatta, hogy a forradalom miként működik alapító élményként több generáció számára. Rendezői felfogásában 1956 objektíve körvonalazhatatlan, nem írható le pusztán tények és dokumentumok soraként, csak a személyes emlékek, érzések és elbeszélések, azaz variációk egymás mellé helyezésével.⁷⁰ A *Kazamatákat* nem történelmi rekonstrukcióként, hanem fikciós feldolgozásként olvasta egy olyan napról, amelyet ő maga is kiemel a forradalom folyamatából, és amelyet, ha meg akarunk érteni „sem október 30. előzményeiből, sem pedig következményeiből nem indulhatunk ki.”⁷¹ A darab kép-író

TÁBORI: [...] Dögunalom... / Hogy mindig a spanyol front / Nos, egy perced van, hogy elhagyd a házat.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 351.

⁶⁹ „[S]ok szó esett arról, hogy valamennyien magyarok, kint is, bent is. Mi mások lehettek volna? Hogy mit jelent a »magyar« szó a szájukban, nem tudom. (Egy biztos: az a szó, hogy „orosz”, egyetlenegyszer hangzott csak el.) Azt tudom, tudjuk, hogy a magyar a magyart ölte.” Georges BAAL, „Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?”, *Színház* 39, 10. sz. (2006): tól-ig oldalszám, 21.

⁷⁰ Vö.: PELLE, „Interjú Gothár Péterrel”.

⁷¹ PELLE, „Interjú Gothár Péterrel”. Vö.: „A Köztársaság téri történet, ahogyan Téreyék látják - és ez a nézőpont történetileg hiteles - egy nagyszabású forradalmi narratíva horrosztikus epizódja. (...) Egyetlen rettentő pillanat, amely kitágítva és fölnagyítva az Egészlet mutatja. Nem az 1956-os forradalmat, nem a »magyar néplelket« vagy történelmi sorsot, hanem az egymásra fenekedő, félelemből és bosszúállásból fölgerjesztett gyilkos ösztönt: magát a rejtett emberi katalizmust és annak dimenzióit.” KOLTAI Tamás,

technikájára alapozva a rendezés is leginkább színpadképek komponálására koncentrált, és ez még statikusabbá teszi a cselekményt, meg-megállítja az időt, és ezt a Szóvivő (Rezes Judit) meg is örökíti fényképezőgépével. (A szerzői instrukció szerint a Szóvivő Jean-Pierre Pedrazzini vonásait viseli, a francia fotóriporterét, akit halálos lövések érték a Köztársaság téren.)⁷² A képek sorába rendezés a pártházon belüli jeleneteknél működik igazán, egyrészt a többfunkciós, forgatható, emelhető díszletfolyosó, másrészt a viszonyrendszer hagyományosabb dramatikusan feszültségei miatt (érzelmi és hatalmi konfliktusok). A kinti tömeghez tartozó képek vizuálisan és teátrális hatás szempontjából is kevésbé telítettek, nem elég markáns az ábrázolás, miközben ez az egész dráma sarkalatos kérdése: kik és mit cselekedtek a Köztársaság téren? Szilágyi Ákos az egymást gerjesztő félelmek és agressziók láncolatának eredményeként írja le a tömeg viselkedését.⁷³ Ez a – Nagy Félelemből fakadó⁷⁴ –

„1956 darab”, *Élet és Irodalom* 50, 19. sz., (2006): 11., hozzáférés: 2020.07.03.,

<https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html>.

⁷² Vö.: „TÁBORI: [...] Itt minden jó. Biztonságos sziget. / Megállt az idő. Csak velünk, csak itt. / A tér két oldalán van két terasz. / Az egyikén mi, ők a másikon.

ESZTENA: Ki az az ők?

TÁBORI: Ki az az ők? Az összes többi ember. / Nálunk áll az idő, náluk pörög.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 340.

⁷³ „Az 1956-os utcai lincselések [...] érthetetlenek az előző korszakban, a totális állami terror néhány éve alatt a magyar társadalom nagy részében felgyülemlett Nagy Félelem frusztrációja nélkül, amely nemcsak a nemzeti méltóság idealista forradalmában, hanem agressziós tömeghisztériákban is kirobbant. És ugyanúgy érthetetlen a leveretés utáni megtorlások aránya, amely messze meghaladta a megfélemlítésnek — a vissza-

történelmi léptékű kollektív frusztráció az, amit kevésbé volt képes megfogalmazni az előadás. Többek között azért nem, mert elhagyott olyan szövegrészeket, amelyek a kintiek felgerjedt éhségét húzhatták volna alá – ételre, alkoholra, bosszúra és szexualitásra. Az írott második jelenet egy Népszínház utcai kocsmában játszódik, itt exponálódik több figura a későbbi lincselők közül:

TILINKÓ: (...) A jó öreg Körző... Nem hiszek a szememnek. Te itt vagy?

MESZENA: Te se máshol, Tilinkó.

TILINKÓ: Alapozol a nagy akcióra, mi?

KACSA: Kaparja a torkát a lőporfüst... Töltök még.

IRINGÓ: Nekem is, de a javából. *(Iszik)* Be a szervezetbe.

Pillanatnyi csönd, mindenki iszik

MESZENA: Be hát: a tiéd elég tágas szervezet.

IRINGÓ: Vigyázz a nyelvedre, Körző.

térő, idegennek vagy árulónak tekintett — hatalom elfogadtatásához szükséges mértéket. [...] Voltaképp csak az egymást gerjesztő agressziók és félelmek e láncolata teszi érthetőbbé, hogy amikor Kádárék fölkinálják a magyar társadalomnak a konszolidációt, a Nagy Félelem korszakának lezárását, akkor egy egész – 1956-tal egyáltalán nem megszakadó! – félelmi láncreakciósort állítanak le, s mindezek után nem meglepő, hogy ezt az ajánlatot a magyar társadalom óriási többsége — „mi nem bántunk titeket, ti nem bántotok minket” jegyében — elfogadja.” Szilágyi Ákos margináliája Margócsy István *Kazamatákról* írott esszéjéhez. MARGÓCSY István, „Papp András – Térey János / *Kazamaták*”, 2000 18, 11. sz. (2006. november) 64–73, 65.

⁷⁴ A félelem szerepéről '56-ban és általában a forradalmakban ld.: GYANI Gábor, „1956 mint mnemotörténeti esemény” in Gy.G.: *A történelem mint emlék(mű)*, (Pozsony: Kalligram, 2016), 243–257.

TILINKÓ: Na, mesélj, hol köröz mostanában a Körző?

MESZENA (*rácsap a falábara*): Most már egy biztos pont körül... És bizsereg a hegye, mikor beletalál abba a bizonyos pontba.

IRINGÓ: Aztán hol szeretnél kilyukadni?

MESZENA (*Kacsára vigyorog*): Egy tűzforró odúban, tudod.

IRINGÓ: Azt meghiszem. Tudom, mi-
ben sántikálsz.⁷⁵

Az előadás nemcsak kihúzta az idézett szövegrészt, de elhagyta a jelenet – és vele a közeg – alapozó miliőjét is. A színészek kabátban álldogáltak, mintha utcán zajlana köztük a pártházról szóló párbeszéd, elmaradt az alkoholos állapot és a szexuális utalgatások (s Meszena falába is), kvázi jól öltözött hétköznapi emberekként kerültek a nézők elé.

Színészi játék

Rezes Judit a Szóvivő szerepében az előadás házigazdája. A szerep nőre osztását minden kritikus erős rendezői ötletnek tartotta, és az angyali androgünitás toposzát olvasták bele. Rezes nem androgün volt – bár férfiruhát viselt – inkább áttetsző: mozgása, gesztusai, intonációja letisztult, beszéde lassú és tagolt, a témához képest meglepően finom, helyenként enyhén ironikus, feszült, vagy játékos; de nem interpretálta, inkább felmutatta a szöveget. A pártházbeliek játékát kimért érzelemmentesség és a hideg tónusok alól csak időként kibukkanó feszültség jellemezte – jelezvén, hogy egy korlátozó hatalmi rendszer részei. Bertalan Ágnes (Tábori Klára) szenttelen alakítása hidegglelős nyugodtságával gyakorolt erős hatást, helyenként komikus ellentétben állva a Tábori-Mérő-Esztena szerelmi háromszögből adódó helyzetekkel. Nagy Ervin Esztena lélektá-

ni eszközökkel megrajzolt szerepében majdnem hőssé vált a házon belül, róla tudunk meg a legtöbbet, ő a legemberszerűbb, az ő szájából szól leginkább beszélt nyelvi intonációval és értelmezéssel a szöveg. Lengyel Ferenc a párttitkár Mérőt racionális politikushivatalnoknak mutatta – kopaszága Rákosi-ra, mozgása Kádárra emlékeztet –, a tőke haláláról szóló színjátszóköri előadás felidézésekor komikus érzelmi töltetet kap a figura.

A kinti tömeg ábrázolásának általánosságát egy-két plasztikusabb alakítás írta felül. Például Szirtes Ágié (Iringó), aki rendkívüli szikársággal hozta a gyilkoskedvű budapesti asszonyt, a lincselések egyik levezénylőjét. A megformált figura hétköznapisága zavarba ejtő, kilépő mondataival szédült teret hagyott maga után: „Én úgy gondolom, hogy részemről ennyi. Szalad az egész konyhám. Hazamegyek, és megvacsorázom.” Színészi-
leg és rendezői-
leg is azok a jelenetek tudtak erőssé válni, amelyek valamilyen performatív gesztussal túlléptek a szöveg szcenírozásán. Ez jelenthet egy brechti értelemben vett Gestus-t (mint amikor a Titkár [Érsek-Obádovics Mercédesz] feszült párbeszédük végén váratlanul megöleli Csonkánét [Pelsőczy Réka], vagy amikor Tábori gyakorlott mozdulattal a vállán átlendítve padlóra küldi régi szeretőjét, Mérőt); egy nem realista színpadi betétet (mint az egyenruhájukat elégető ÁVH-s kiskatonák koreografált vetkőzése, a már említett repülő és tank megjelenése, Pócs [Máté Gábor] és Surányi [Keresztes Tamás] burleszkyszerű szökési kísérlete, vagy épp Mérő lelövése); váratlan naturalizmust (mint Tábori és Esztena félbemaradt nemi aktusa, vagy Pelsőczy Réka velőtrázó sikoltozása); vagy geeges eszközhasználatot (például egy háton hordozható iratmegsemmisítőt, a kintiek közös újságolvasását, vagy Ottó 2 [Kovács Lehel] gézbe mumifikálását).

Bár ezek a gesztusok rámutatattak, hogy a színpadon nem egy történelmi esemény reenactment-je, hanem az erről az esemény-

⁷⁵ PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 297.

ről szóló színházi konstrukció látható, konzisztens játékn nyelv hiányában elszórt rendezői ötletek maradtak, nem álltak össze rendszerré.

Színházi látvány és hangzás

Gothár scenikai stílusához híven a *Kazamaták*ban is szervezőelemmé vált a tér.⁷⁶ A kint és bent vetélkedéséből vizuálisan egyértelműen a „bent” került ki győztesen. A pártház szobáit/folyosóit megjelenítő rácsokkal tagolt, minden irányba mobilis, forgatható, emelhető, dönthető fémszerkezet kellemsen megbolygatta a darab statikusságát, mozgékony, filmes nézőpontokat tett lehetővé, a bentiek klausztrófó állapotát pedig átélhetővé keretezte.

A kinti tér megjelenítéséhez nem társult hasonlóan erős gesztus. A szerkezetet körülvevő üres színpad maga a Köztársaság tér, a sarokban megjelenő, szintén mozgatható házszerű fémdoboz lényegi funkció nélkül marad. A jeleneteket elválasztó hagyományos fényváltások nem szerencsés módon zilálták szét a dramaturgiát, némileg akado-

⁷⁶ Vö.: „Gothár két vonatkozásban távolodott el az interpretációs gyakorlattól. Egyrészt merészebben, szabadabban kezelte az irodalmi alapanyagot, másrészt rendezéseiben a szöveghez kapcsolódó jelzések helyett inkább a sajátos színházi kifejezőeszközök váltak jelentés-hordozóvá. Elsősorban nem a helyzetelemzésre, a szituációteremtésre, a figurák értelmezésére, a színész-vezetésre kell figyelni munkáiban, hanem a sajátos térhasználatra, az eredeti scenikára, az erőteljes vizuális megoldásokra, illetve a tobzódo (gyakran kötetlen asszociációkból építkező) játékötletekre.” SÁNDOR L. István, „Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései”, *Metropolis* 1, 1. sz. (1997): 74–83, 74., hozzáférés: 2020.07.03., <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1>.

zóvá tették az előadás ritmusát. Kovács Andrea jelmezei realistán filmszerűek, élénk színektől mentes palettává álltak össze. A benti világ uniformizált ruhái erősebb vizuális élményt nyújtanak, míg a kintiek ruházatában a korabeli fotódokumentumokról ismert jellegzetes ruhadarabok és minták köszönnek vissza. A meglincselt ÁVH-sról készült elhíresült fotót konkrétan megidéztek a színpadon, először Nagy Ervint lógatták fel, később már a Szóvivő húzta be az Eszténa holttestét jelző felfüggesztett bábút, amely az előadás utolsó húsz percében végig bent marad.

A színpad jobb szélén, a bábu alatti színpadnyílásában indul el az előadás záróképében a kazamatákat kutató ásás, amely így a shakespeare-i Nagy Mechanizmus állandó sírásává változik.⁷⁷ Fekete Gyula teátrális kísérő zenéje erős, érzelemdús atmoszférával dolgozik, izgalmas feszültséget képezve a kimért játékn nyelvvel.

Az előadás hatástörténete

A kritikai recepció fontos színházi eseményként írta le a *Kazamaták* bemutatóját, bár a szakmai diskurzus leginkább emlékezeti kérdésekkel foglalkozott az előadás kapcsán. Koltai Tamás szerint: „[Gothár] a régi nagy formáját futja. Rendezése erősen tapad a reáliákhoz – a Katona társulatának is ez fekszik –, de egy tragigroteszk haláltáncig,

⁷⁷ Jan Kott nevezi Nagy Mechanizmusnak Shakespeare „történelem-tömörítő” technikáját: „Hogyan dramatizálja Shakespeare a történelmet? Elsősorban a tömörítés, a sűrítés módszerével. Mert János, a Henrikek és a Richárdok drámájánál sokkal drámaibb maga a történelem. Maga a Nagy Mechanizmus működése. Shakespeare egész éveket hónapokká rövidít, hónapokat napokká, egyetlen nagy jelenetté; három-négy replikába szorítja az egész történelem nyersanyagát.” Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 19–20.

szinte modern moralitásig rugaszkodik tőle.” Ugyanakkor zárójelben hozzáteszi: „Más még bizonyíthatja, hogy lehetséges egy absztraktabb előadásdramaturgia is.”⁷⁸ Csáki Judit a darab kvalitásait méltatta, Gothár rendezésében pedig azt, hogy „nem enged teret sem a pátosznak, sem a hősiességnek.”⁷⁹ Nánay István úgy látta, hogy a darab és a rendezés is meg fogja osztani a közönséget, mivel „az alkotók olyan témához nyúltak, amely megítélésében még hosszú ideig nem lesz közmegegyezés.”⁸⁰ Molnár Gál Péter szerint a *Kazamaták* „nyolc napon túl sem gyógyuló, a nézőkben tovább munkáló mű.”⁸¹ Georges Baal kevésbé volt lelkes, és a zárókép után civil ruhában visszatérő színészek kapcsán tette fel a kérdést: történt-e valami? „A színészek mindannyian visszajönnek a színpadra mai civil ruhában, semleges, mindennapi egyszerűséggel, kicsit unatkozva. Nézik a nézőket. Mintha semmi se történt volna. A nézők udvariasan, csendesen, jól nevelten nézik a színészeket, és (langyosan?) tapsolnak. Egy szó, egy tiltakozás, egy füttyülés sem hangzik el. Mintha semmi se történt volna. Ültünk, kényelmesen, a főváros legjobb színházában, kitűnő színészek előtt. Na, ezt is láttuk, megvolt, menjünk haza!”⁸² Baal meglátása talán találóbb, ha nem konkrétan a nézőkre (akik nem minden előadáson reagáltak ilyen nyugodtan), hanem általában 56 emlékezetére vonatkoztatjuk. 2006-ban a *Kazamaták* elnyerte az évad legjobb magyar drámájának járó díját, az előadást viszont egy évvel később levették a re-

pertoárról. Mestyán Ádám szerint az előadás megbukott, az elit értelmiség egy része pedig „egy kissé ráült” az alkotásra, ez nem tette lehetővé, hogy a fiatalabb generációkhoz és a közbeszédbe szivárogjon a mű által kezdeményezett diskurzus.⁸³ Térey 2016-ban így látta a *Kazamaták* relevanciáját: „Amenyiben az 1956-os forradalom legújabb köztársaságunk alapító eseménye, társadalmunk jelen állapotának alapító eseménye inkább október harmincadika. Aki csak részt vesz a tömegközlekedésben, sorban áll, vagy közösségi oldalakat olvas Budapesten, az tudja, miről beszélek. A sértetten utálkozó magyar milliókról (akik »nem ezt várták«). A fórumok közérzetéről. Ami a rendszerváltás röpke katarzisa után pár évtizeddel kissé moslékszerű. Sőt tragikus, egyelőre kitörési pont nélkül.”⁸⁴ A drámaírói pálya ezután kőszínházi kontextusban folytatódott, s alapító eseménye a *Kazamaták* ellentmondásos sorsa lett.

⁸³ „A *Kazamaták* [...] a magyar értelmiségi elit egy részének várva várt darabja volt, valami, ami végre felszabadítja az ötvenhatról szóló beszédet. Sajnos, ez az elit egy kissé rá is ült az alkotásra: Radnóti Sándor talán hibát követett el, amikor a megjelenéssel egy lapszámban közölte amúgy kitűnő tanulmányát, illetve ugyanő írta meg a színdarabról szóló egyik első kritikát. Gothár Péter – úgy tűnik – saját drámáját vitte színpadra. Az alkotás recepciója végül generációs kérdéssé vált: a mai ötven- és hatvanévesek szívügyévé, miközben a fiatal kritikusok nem érzik igazán magukénak se a problémát, se az alkotást [...]” MESTYÁN Ádám: „147. Papp András – Térey János: *Kazamaták*” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 437–438.

⁸⁴ TÉREY János, „Október harmincadika, kutatóárok”, *Magyar Nemzet*, 2016.10.30., hozzáférés: 2020.07.03.

<https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/>.

⁷⁸ KOLTAI, „1956 darab”, 11.

⁷⁹ CSAKI Judit, „Halálra halmozott halál”, *Magyar Narancs* 2006. máj. 11., 38.

⁸⁰ NÁRAY István, „Múltvallatás. Öt magyar ösbemutató”, *Jelenkor* 49, 6. sz. (2006): 616–623, 621.

⁸¹ MOLNÁR GÁL Péter, „A pártház ostroma, emberi haikuban”, *Vasárnap Hírek*, 2006. máj. 7., 16.

⁸² BAAL, „Kazamaták?” 21.

Bagossy László: Asztalízene, 2007⁸⁵*Az előadás színházkulturális kontextusa*

Az *Asztalízene* megírásakor Térey János egy drámatörténeti hagyományt kívánt feleleveníteni: a polgári színműét. „A hagyományos polgári közeg eltűnte után nem írható többé vérbeli polgári színjáték magyarul? Én most mégis egy jelenidőben és Magyarországon játszódó, úgynevezett »polgári« drámára gondoltam.”⁸⁶ Az *Asztalízene* fókuszcsoportha Térey elképzelése szerint egy létező, bár szűk társadalmi réteg, akik vélhetően a nézőtérén nagyobb százalékban képviseltetik magukat. „Nem társadalmi tablót kívánok festeni, ezúttal egyedül a középosztálybeli értelmiség érdekel, azok a harminc-negyvenévesek, akik nagyjából ötszázezer és egymillió forint között keresnek, pont a megfelelő mértékben, vagy fokozottan sznobok; mindenestre nívós hangversenytermeket, éttermeket, szórakozóhelyeket és úticélokot favorizálnak, világjárók és kultúrafogyasztók: jobbára ügyvédek, orvosok, mérnökök és közgazdászok, avagy életképes entellektüelek, aktív művészek ők. Osztály helyett

⁸⁵ Az előadás adatai: Cím: *Asztalízene*. Bemutató dátuma: 2007.10.20. A bemutató helyszíne: Radnóti Színház. Rendező: Bagossy László. Szerző: Térey János. Dramaturg: Kovács Krisztina. Dízlettervező: Bagossy Levente. Jelmeztervező: Remete Kriszta. Társulat: Radnóti Színház, Budapest. Színészek: Csányi Sándor (Győző); Nagy Ervin (Kálmán); Wéber Kata (Alma); Szávai Viktória (Mariann); Kovács Patrícia (Delfin); Földi Ádám e.h., Karalyos Gábor (Krisztián); Schneider Zoltán (Henrik); Marjai Virág (Zsuzsi); Adorjáni Bálint (Roland).

⁸⁶ TÉREY János, „Mindenki megvolt – mindenkinek”, in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 298–300 (Budapest: Libri, 2012), 298.

szerencsésebb persze réteget mondanunk.”⁸⁷ Meglepő, hogy Térey középosztályról beszél és nem elitéről. Az *Asztalízene* az elit drámája, és részben egy elképzelt elité - ahogy a *Nibelung-lakópark*. Az ötszázezer és egymillió forint közötti összeg 2020-ban sem középosztálybeli bér, 2007-ben pedig legalább a bruttó átlagkereset háromszorosával kellett rendelkezni ahhoz, hogy valaki a szerző által kijelölt csoportba sorolhassa magát.⁸⁸ Térey meglátása szerint ez a „bourgeois bohemian” réteg határozottan különbözik a „nyakkendős elittől”, életmódjában a polgári és művészi lét között egyensúlyoz.⁸⁹ Ez az egyensúlyozás, a jólét, a lehetőségek és a dekadencia keveréke, ami az *Asztalízene* szereplőit megrajzolja, és ebből adódik az a kérdés, hogy a mű valóban tekinthető-e egy társadalmi csoport drámájának, vagy inkább szól ennek a csoportnak a hiányáról és a róla alkotott fantáziaképekről? A dráma részben felkérésre íródott, a Bálint András vezette Radnóti Színház kínálkozott bemutatási helyszínül a vázlatban már létező koncepcióhoz.⁹⁰ A Krétakör és a Katona után a következő Térey-dráma tehát a stúdióméretű, repertoárját akkoriban a művész- és szórakoztató színház határmezsgyéjén tartó Radnótiiban került színre, amelynek nevéhez deklaráltan kapcsolódott a polgári jelző.⁹¹ Bagossy

⁸⁷ TÉREY János, „Mindenki megvolt...”, 298.

⁸⁸ A teljes munkaidőben alkalmazásban állók havi bruttó átlagkeresete 2007-ben a KSH adatai szerint 185.017 forint volt. Hozzáférés: 2020.07.05.,

https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadata_hosszu/h_qlioo1.html.

⁸⁹ TÉREY János, „Mindenki megvolt...”, 299.

⁹⁰ Vö.: MARIK Noémi, „»Enyém az utolsó simítás joga...« Interjú Térey Jánossal”, *Pesti Műsor*, 2007. dec. 6., 8.

⁹¹ Ld. <http://radnotiszinhaz.hu/tortenetunk/>. A 2007/2008-as évadban három másik darabot mutatott be a színház, ezek: Wilde:

László rendezői profiljához ekkor már hozzátartozott a kortárs szövegek színrevitele, a *Top Dogs*⁹² és az *Az arab éjszaka*⁹³ után a Radnóti-ba is kortárs drámához hívták, az *Asztalizene* megrendezését az első negyven oldala alapján vállalta el.⁹⁴

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Asztalizene* – és a többi Térey-dráma – színpadra kerülésének körülményeit jellemzi, hogy az ősbemutató példánya mennyiségileg az eredeti drámaszöveg felét tette ki. A szereplők ugyanis kortárs társalgási színmű hőseihez illően leginkább sokat és sok minderről beszélnek, „cselekvés helyett csillogó monológokban mérlegelik esetleges [vagy

már megesett] tetteik következményeit.”⁹⁵ A jelentős húzások Kovács Krisztina dramaturg felügyelete alatt, a próba-folyamat során formálódtak, és ahhoz a rendezői koncepcióhoz illeszkedtek, amely a drámai cselekményt kereste az alapvetően történéseket elbeszélő darabban. „Így például az előadásban nem beszélnek meg a szereplők, hogy miért nem mond le az idős pápa,⁹⁶ Alma nem mesél az apjához fűződő viszonyáról, Mariann pedig nem mondja el, hogy hogyan szülte a lányait. Kálmán és Alma sem beszél meg a tavaly szilveszterkor átélt földrengést és bulit, Győző sem rögtönöz kiselőadást a kortárs festészet nagyjairól. És nagyon jó érzékkel elhagyják az előadásból az a végső fordulatot, hogy Győző lába alatt is inog a talaj, valaki ugyanis feljelentette őt az APEH-nél, mert Roland sosem ad számlát, és Győző több alkalmazottat is feketén foglalkoztat.”⁹⁷ A fősodorhoz – azaz a magánéleti viszonyokhoz – nem szorosan tartozó társalgási futamok húzása felemás helyzetet eredményezett, még inkább rámutatott a hagyományos drámai cselekvés hiányára. A szöveg kulináris rétegei szembeötlőek maradtak, a különböző ételek, művészeti alkotások, berendezési tárgyak, vendéglátóhelyek, operaelőadások és turisztikai célpontok megidézése a kifinomult fogyasztás érzetét keltette, és ez áthatotta a nézői befogadást is. A „szapora daktilusokkal” és „kisimuló

Bunbury, De Filippo: *Nápolyi kísértetek* és Bergman: *Rítus*.

⁹² Bemutató: Katona József Színház, Kamra, 2002.04.20.

⁹³ Bemutató: Örkény István Színház, 2004.04.23.

⁹⁴ Vö.: „Bálint András hívott fel, méghozzá sebtében, mert a Katona József Pályázat határideje erősen közeledett. A gond csak az volt, hogy a mű még nem készült el teljesen, nagyjából az első felvonás volt meg, ennyit olvashattam el belőle, mielőtt rábólintottam és aláírtam a szerződést. Ezt szakmailag nehéz lenne megalapozott döntésnek nevezni, inkább durva hazardírozásnak titulálhatnánk. Ilyet még soha nem csináltam, és csak azt tudom felhozni mentségemül, hogy egy valóban érdekes, 40 oldalas expozíciót olvastam egy jó nevű szerzőtől, ráadásul tudtam, hogy csupa tehetséges, fiatal színész áll majd a rendelkezésemre egy olyan színházban, amelyre kíváncsi voltam, mert sosem dolgoztam még ott (...).” DARVASI Ferenc, „Praxis és teória. Interjú Bagossy Lászlóval, az *Asztalizene* rendezőjével”, *szinhaz.hu*, 2007.10.31., hozzáférés: 2020.07.05., https://szinhaz.hu/2007/10/31/praxis_es_teoria.

⁹⁵ Ld. a *Fazekas Kulturális Enciklopédia* „társalgási színmű” szócikkét, hozzáférés: 2020.07.05.,

http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Tarsalgasi_szinmu.htm.

⁹⁶ XVI. Benedek nyolcvanéves volt 2007-ben, 2013-ban lemondott a pápai trónról.

⁹⁷ SÁNDOR L. István, „Zenedráma?”, *Ellenfény* 12, 10. sz. (2007): 2–12, hozzáférés: 2020.07.05.,

<http://ellenfeny.hu/archivum/2007/10/198-zenedrama?layout=offline>.

jambusokkal” ritmizált verses szöveg⁹⁸ erős kontrasztot képzett a darab szándékoltan hétköznapi referenciahálójával, bár a Királyhágó téri étterem közege és figurái kulcsdrámaszerűen beazonosíthatónak mutatták magukat, ízlésük, beszédük és interakciójuk egy stilizált írói konstrukció eredménye volt, amely megszólaltatásához a színrevitelnek is sajátos formanyelvet kellett (volna) kiépítenie.

A rendezés

A rendezés érzékelhető szándéka volt, hogy a szereplőket összekötő kapcsolati hálót pontosan megrajzolja, és valamiféle drámai elmozdulást alakítson ki az előadáson belül. Erre leginkább Delfin (Kovács Patrícia) terhességi szála alkalmas, mert a nagy horderejű dramaturgiai fordulatot ez az információ jelenti, ez változtathatná meg a viszonyrendet. A darab azonban ellene megy a cselekmény ilyenfajta hangolásának, a nézői részvét és azonosulás fokozottabb felkeltésének, mivel a Térey által kreált kontextus „totálisan részvételen.”⁹⁹

Bagossy kétféle szöveg- és helyzettípust különített el az előadáson belül: az „áriaszzerű” monológokat, szövegcentrikusan redukált cselekvésekkel, illetve a szituatív jelene- teket, amelyek szövegritmusban is közelebb álltak a hagyományos dialógusformához.¹⁰⁰ A konstruktivista tér a tablószerű előadás- módnak kedvezett, és ez jól állt minden olyan szövegrésznek, ahol nem a szituatív értelmezés került előtérbe. Az előadás egyik

⁹⁸ MARIK, „»Enyém az utolsó...«”, 8.

⁹⁹ „A külvilág az én elgondolásomban totálisan részvételen, a külvilág számára Niobé vagy Médeia szenvedése is, ahogy mondtad, »üres«. Nem hiszek a »cselekvő« részvétben.” ARTNER Szilvia, „Nem vasárnapi iskola. Interjú Térey Jánossal”, *kultura.hu*, 2008.10.06., hozzáférés: 2020.07.05., <https://kultura.hu/nem-vasarnapi-iskola/>.

¹⁰⁰ Vö.: DARVASI, „Praxis és teória”.

legerősebb része a szereplők élményeinek felidézése az augusztus 20-i viharról egy olyan jelenetben, ahol mindenki kifelé beszél, és az előadói helyzetet párhuzamos monológok alakítják. Ezzel szemben a kisreál szituációkba való be-belépegetés sokszor idegenül hatott az előadás nem realista terében, és helyenként a színészek szövegkezelését is kisiklatta.

Színészi játék

Delfin mellett Győző (Csányi Sándor) és Kálmán (Nagy Ervin) a darab két központi figurája. A társalgási színmű Térey nyelvén olyan tartalmakat is kimondat a szereplőkkel, amelyeket realista elemzés szerint nem lehet koherensen a szerep részévé építeni. Csányi és Nagy is a keresetlenség, a gördülékeny, hétköznapiinak ható szövegmondás és a humorlehetőségek kijátszása felé tendált. Mivel nem különítették el a szövegformálásban a reális szituációhoz/alakhoz tartozó mondatokat az ezekre való reflexiótól, két, a nyelvet valószínűtlen virtuozitással birtokló és a világ dolgaira cizellálatlan reagáló alak jelent meg a színpadon, és ez némi ellentmondásban állt a megjelenített társadalmi típusokkal. Mivel az előadás – a már említett visszaemlékező blokk kivételével – úgy kezelte a szöveget, mintha versbe szedett realista mű lenne, felmerülhetett a kérdés: miért beszélnek így ezek a figurák? A keresetlen lazaságra való törekvés az alkatok és a szerepek közti differenciákra is ráirányította a figyelmet (éppen azért, mert a szerepformálás ennek elfedésére törekedett), és ez kevésbé tudta a működtetni a szöveg olyan túlzásait, mint például Győző pozór önbemutatása:

GYŐZŐ: Mit szeretek? Kérlek szépen,
A katalán szecessziót, azt szeretem.
Csajkovszkijt szőröstül-bőröstül,
A sangriát, ha fejbe vág; a nőket;
A család hideglelős gyönyörét,

Sokkal jobban a tiszta helyzeteknél;
Egy egész estét besamelbe mártva;
Táncolni, míg bele nem kékülök.
Síelni Svájcban. Kielégítő volt a vá-
lasz?¹⁰¹

Csak Kovács Patrícia és Wéber Kata (Alma) tudott végigvinni olyan játéktechnikát, amely az érzelmi és szituatív tartalmakat nem a szövegen, hanem a jelenléten keresztül mutatta meg, így a szövegmondás félúton maradhatott a költőiség és az egyszerű értelmező beszéd között, világossá téve, hogy nem az alak az, aki így beszél, hanem a dráma.

Színházi látvány és hangzás

A Bagossy Levente által tervezett díszlet konstruktivista installációként jelenítette meg fekete és fehér színekben a White Box étterem terét. A Radnóti kisméretű színpadát vertikálisan nyújtotta a négyszintes, piramis formában felfelé szűkülő és hátrafelé szélesedő szerkezet, amelyen az egyik szint asztalfelülete a következő szint padlója is volt egyben, és ez izgalmas perspektívaváltásokat eredményezett.¹⁰² Az események nagy része ülve, a nézők felé orientálva zajlott, a közlekedések megtörték az illuzórikus hatást. A tér egységként kezelve tablószerű képek létrehozására volt ideális, amin belül a színészek elrendezése és pozíciója jelezte az aktuális viszonyokat. Helyenként fénykijelölésekkel szűkítést is alkalmaztak, leválasztva

¹⁰¹ TÉREY János, *Asztalizene*, drámamelléklet, *Színház* 40, 12. sz. (2007): 15.

¹⁰² Vö.: „Amikor elkészült a négyszintes díszlet, úgy viselkedett, mint egy szigorú versforma. Ránk erőltette az akaratát, és ez bármilyen kellemetlennek tűnt is kezdetben, végül sokat segített abban, hogy formát és játékszabályokat találjunk a hömpölygő szabadvershez.” (Bagossy László) DARVASI, „Praxis és teória”.

a tér egészéről a hangsúlyosan privát párbeszédet. Remete Kriszta realista jelmezeiben a fehér, a fekete és a szürke dominált, enyhén manírossá téve a szereplők megjelenését. Térey zenei utasításokkal látta el a három felvonást (allegro, andante, presto) és kifejtette konkrét szerzői elképzeléseit is az előadásban használható zenei anyaggal kapcsolatban: „Megszakításokkal szimfonikus vagy kamarazene szól, olasz operák intermezzói, illetve swing, vokális részek nélkül. A darabnak nem lehet eredeti zenéje. A zene »hallható« a szereplők számára, de általában a hangzó aláfestéstől függetlenül cselekednek, magyarul: nem hagyják sodortatni magukat a zene által. Delfin nem énekelhet.”¹⁰³ Bagossy elmondása szerint próbálkozott a vegyes zenei világ alkalmazásával, de nem találta a gyakorlatban működőképesnek.¹⁰⁴ Végül dzsessz-hangszerelésű klasszikusok szolgáltattak háttér (asztali) zenét, az írott felvonások végét pedig egy játékos *Mátépassió* feldolgozás jelezte. Az előadás záróképében – hűen a szerzői instrukciókhoz – esni kezdett a hó.

Az előadás hatástörténete

Az *Asztalizene* a Dramaturgok Céhétől és a Kritikus Céhtől is megkapta a legjobb új magyar drámának járó díjat, a színikritikusok Bagossy Levente díszletét az évad legjobbjának tartották. Koltai Tamás a Radnóti előadását „jól fogyaszthatónak” értékelte, de nem tekintette az eredeti darab formátumához illő interpretációnak: „A darab próbája - nem magyar színpadon - egy esthosszigan tartó előadás lenne, díszpompában, a szerző előírta csillár alatt, a szerepeket tartós, intenzív jelenléttel kitöltő színészekkel.”¹⁰⁵ Bán Zsófia nem pusztán a kivitelezést, ha-

¹⁰³ TÉREY, *Asztalizene*, 1.

¹⁰⁴ DARVASI, „Praxis és teória”.

¹⁰⁵ KOLTAI Tamás, „Mindenki meghalt”, *Élet és Irodalom* 50, 45. sz. (2007): 31.

nem magát a szerzői koncepciót kérdőjelezte meg: „A darab végére érve (szünet nélkül, 3 tételben játsszák) mégis három tanulságot vontam le: egy, hogy a bársonyos-lazacscarpacciós forradalom nem forradalom, ket-
tő, hogy e sötét vízióval való minden szimpátiám, mi több, egyetértésem ellenére az üresség ábrázolásának is telítettnak kell lennie, s három, hogy a »vértelen színműből«, azaz vértelen drámából hiányzik a dráma. És akkor nemcsak a darab szereplőinek életében nincs semminek tétje, hanem igazából a darabnak sincs. Téreynek, félek, vissza kell térnie »Termann hagyományaihoz«: a vérhez, verítékhez és apokalipszishez. Azokban él ő, mint hal a vízben.”¹⁰⁶ Csáki Judit viszont kifejezetten összetettnak látta a drámát és a belőle készült előadást is: „Akár a díszlet, a darab és az előadás is erősen rétegzett. Felül szórakoztató, középen vicces, lejjebb gúnyos, odalent rémes.”¹⁰⁷ Az *Asztalízene* a Radnótiban meghozta Téreynek a közönségsikert, a kortárs magyar drámák viszonylatában mindenképp, ily módon a polgári színmű felélesztésének missziója sikerült, és ebben nagy része volt a színészi alakítások könnyedségének, és annak, hogy a rendezés nem lépte át a polgári színház kereteit.

¹⁰⁶ BÁN Zsófia, „Budai szín”, *kultura.hu*, 2007.10.20., hozzáférés: 2020.07.05., <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI400260/cb56843b-f5b4-4ad6-956e-faec4f550652/solr/0/24/12/42/score/DESC>.

¹⁰⁷ CSÁKI Judit, „Svábhegyi grandezza”, *Magyar Narancs*, 2007.10.25., hozzáférés: 2020.07.05., https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/svabhegyi_grandezza_-_terey_janos_asztalizene_szinhaz-67820.

Bibliográfia

- ARTNER Szilvia, „Nem vasárnapi iskola. Interjú Térey Jánossal”, *kultura.hu*, 2008.10.06., hozzáférés: 2020.07.05., <https://kultura.hu/nem-vasarnapi-iskola/>.
- BAAL, Georges, „Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?”. *Színház* 39, 10. sz. (2006): 19-21.
- BRECHT, Bertolt. „Kis Organon a színház számára”, fordította EÖRSI István. In *Színházi tanulmányok*, összeállította és a bevezetőt írta MAJOR Tamás, az előszót és a jegyzeteket írta WERNER HECHT, 402–454. Budapest: Magvető, 1969.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan, 2001.
- CSÁKI Judit, „Halálra halmozott halál”. *Magyar Narancs*, 2006. máj.11., 38.
- DARVASI Ferenc, „Praxis és teória. Interjú Bagossy Lászlóval, az *Asztalízene* rendezőjével”, *szinhaz.hu*, 2007.10.31., hozzáférés: 2020.07.05., https://szinhaz.hu/2007/10/31/praxis_es_teorია.
- DERES Kornélia. „Mediatizált erőszak”. In *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK – PRAE, 2017, 193–247.
- FODOR Péter. „A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 239–258. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- FÖLDÉNYI F. László, „A Gonosz kereszties háborúja”, *Élet és Irodalom* 48, 45. sz. (2004): 24.
- GYÁNI Gábor. „1956 mint mnemotörténeti esemény”. In *A történelem mint emlék(mű)*, 243–257. Pozsony: Kalligram, 201.
- GYÁNI Gábor. *Relatív történelem*. Budapest: Typotex, 2007.

- HORECZKY Krisztina, „Zérópont a Zónán belül. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”. *Filmvilág* 43, 8. sz. (2005): 6.
- IMRE Zoltán és KISS Gabriella, „Határeset. Beszélgetés a Nibelung-lakóparkról”. *Színház* 38, 1. sz. (2005): 2–5.
- JÁKFAI Magdolna. „A kép mint Gestus”. In *Erővonalak, Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 411–422. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- JÁSZAY Tamás, „Welcome to Ragnaröck!”, *Critikai lapok* 13, 12. sz. (2004): 23–24.
- JÁSZAY Tamás. *Körülírások. Fejezetek a Kréta-kör Színház történetéből: 1995–2011*, PhD értekezés. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013.
- KISS Gabriella. „Színházi kozmológia. Térey János: A Nibelung-lakópark III.” In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 161–166. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- KOLTAI Tamás, „1956 darab”, *Élet és Irodalom* 50, 19. sz., (2006): 11., 2006. május 12., hozzáférés: 2020.07.03., <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html>.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében”. *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100.
- KRICSFALUSI Beatrix. „A tökéletes wagneriánus(ok)”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 387–410. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- LEGÁT Tibor, „A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek”. *Magyar Narancs*, 2004. október 21., 29.
- LEHMANN, Hans-Thies. Ábrázol(ó)dás. Hat megjegyzés az obszcenitásról. Fordította KRICSFALUSI Beatrix. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 189–196. Budapest: Kijárat, 2013.
- LITVÁN György. „Mítoszok és legendák 1956-ról”. In *Évkönyv VIII.*, szerkesztette KÖRÖSI Zsuzsanna, STANDEISKY Éva és RAINER M. János, 205–218. Budapest: 1956-os Intézet, 2000.
- MARGÓCSY István. „A posztmodern Gesmatkunstwerk. Térey János: Paulus”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 93–104. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MARGÓCSY István, „Papp András – Térey János / Kazamaták”. SZILÁGYI Ákos margináliája. 2000, 18. sz. (2006): 64–73.
- MARIK Noémi, „»Enyém az utolsó simítás joga...« Interjú Térey Jánossal”, *Pesti Műsor*, 2007. december 6., 8.
- MÁRTON László. „Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 167–180. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MESTYÁN Ádám. „147. Papp András – Térey János: Kazamaták”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 423–438. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MOLNÁR GÁL PÉTER, „A Nibelung-lakópark”. *Népszabadság*, 2004. október 25., 12.
- MOLNÁR GÁL Péter, „A párház ostroma, emberi haikuban”, *Vasárnapi Hírek*, 2006. május 7., 16.
- NÁNAY István, „Múltvallatás. Öt magyar ősbemutató”, *Jelenkor* 49, 6. sz. (2006): 616–623.
- NORA, Pierre. „From *Lieux de mémoire* to *Realms of Memory*”. In *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, edited by Pierre NORA and Lawrence D. Kritzmann, translated by Arthur Goldhammer, xv–xxiv. New York: Columbia University, 1996.

- PELLE János, „Interjú Gothár Péterrel, a Kamaraták rendezőjével”, *hvg.hu*, 2016.06.13., hozzáférés: 2020.07.03., <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju>.
- RADNÓTI Sándor. „A sokaság drámája”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 189–212. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- SÁNDOR L. István, „Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései”, *Metropolis* 1, 1. sz., (1997): 74–83. Hozzáférés: 2020.07.03., <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1>.
- SÁNDOR L. István, „Zenedráma?”. *Ellenfény* 12, 10. sz. (2007): oldalszám, hozzáférés: 2020.07.05., <http://ellenfeny.hu/archivum/2007/10/198-zenedrama?layout=offline>.
- SEBŐK Borbála, „Sorozat-mítosz”. *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004): 26–27.
- SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz, 2019.
- SZAKOLCZAI Attila, „Az 1956-os forradalom története”, *Sulinet digitális óra, rev.hu*, hozzáférés: 2020.07.03., <http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/index.htm>.
- TÉREY János. „Jelzőtüzek (Papp András: A suttogó)”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 225–227. Budapest, Libri, 2012.
- TÉREY János, „Mindenki megvolt – mindenkinek”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 298–300. Budapest, Libri, 2012.
- TÉREY János, „Október harmincadika, kutatóárok”, *Magyar Nemzet*, 2016.10.30., hozzáférés: 2020.07.03., <https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/>.
- TÉREY János. *Asztalizene*. In *Színház* 40, dráma melléklet, 12. sz. (2007): 15.
- TÉREY János. „Siegfried goes to Walhalla”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 259–263. Budapest: Libri, 2012.
- TÉREY János. *A Nibelung-lakópark*. Budapest: Magvető, 2004.
- TOMPA Andrea, „Történetek és metatörténetek. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Színház.net*, 2015. július, hozzáférés: 2020.07.04., <http://szinhaz.net/2015/07/30/tortenetek-es-metatortenetek/>.

Egyéb internetes források:

- A KSH honlapja: hozzáférés: 2020.07.05., https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_q1001.html.
- A Radnóti színház honlapja: <http://radnotiszinhaz.hu/tortenetunk/>.
- A Sziklakórház honlapja: hozzáférés 2021.08.26., <https://www.sziklakorhaz.eu/tortenetunk/>
- Fazekas Kulturális Enciklopédia*, hozzáférés: 2020.07.05., http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Tarsalgasi_szinmu.htm.