

## „Azok vagyunk, amit elvesztettünk. Egy kiskacsa emlékiratai”. A Szentkirályi Színházi Műhely

SZÉKELY ROZÁLIA

*A Szentkirályi Színházi Műhely:  
személyes ügy, mely a színházi rítus  
sajátos, posztdramatikus megközelítése*

A Szentkirályi Színházi Műhelyt Monori Lili és Székely B. Miklós alapították, aki jelen tanulmány szerzőjének szülei.<sup>1</sup> Székely B. így definiálta a Szentkirályi belső működési mechanizmusát:

„A mi közös munkánk egyedi vállalkozás. Valami olyasmi ez, mintha állandóan azzal küszködnék mi ketten, hogy költők vagyunk, és közösen akarunk verset írni. Reménytelen dolog, de olyan erős a kapcsolódás köztünk, hogy nem adjuk fel. Mindig megkíséreljük, hogy létrehozzuk, és természetesen mindig kiderül, hogy nem megy. De amíg ezzel küszködünk, addig születik valami, amit bemutatathatunk.”<sup>2</sup>

A színház elemzői, kritikusai gyakran használtak írásaikban olyan kifejezéseket, amelyekről könnyű a színházi rítus gondolatára asszociálni. Egy 1999-es írásban például ezt olvassuk: „Ez nem úgy színház, hogy színház. Valami atavisztikusabb, zsigeribb, ijesztőbb. (...) Ők a létükkel a színházat, mint szolgáltatást tagadják, és mint kultikus létformát élesztik újjá.”<sup>3</sup> Bár a Szentkirályi előadás-szerkesztési módjában posztdramatikusnak

mondható, például, mert nem lineáris dramaturgiát követ, és adott esetben szöveget sem használ, személyessége miatt mégis elsősorban a Grotowski által megfogalmazott rituális színház eszméje felől közelíteném meg. Monori Lili olvasott is Grotowski-írásokat abban az időszakban, amikor a fordító, Pályi András az élettársa volt. 1974–1975 környékén, amikor Székely B. még a Stúdió K. tagja volt, Fodor Tamás hozzájutott egy hangkazettához, amelyen Grotowski *Apocalypsis cum Figuris* című előadásának egy részlete volt hallható. Székely B. ezt meghallgatta, és elmondása szerint nagy hatással volt rá.<sup>4</sup> Grotowski írja, hogy miután a Laboratórium Színház színészeivel rájöttek, hogy el kell vetniük a rituális színház eszméjét, emberi rituáléként rekonstruálták azt, ami „nem a hit, hanem az aktus által születik meg”. Ugyanitt idézi Brechtet, aki szerint „bár igaz, hogy a színház a rítusból ered, de épp azáltal lett színház, hogy megszűnt rítus lenni”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> SZÉKELY B. szóbeli közlése.

<sup>5</sup> „Lehet, hogy létre kellett volna hoznunk egy másfajta terminológiát, mert amikor a »rituális színház« használatban lévő terminusait, fogalmait használjuk, akkor meghatározott sztereotípiákat engedünk útjukra: a szó szerinti részvétel sztereotípiáját, a féktelenség és a csoportos vonaglás sztereotípiáját, a kaotikus spontaneitás sztereotípiáját, a feltámasztott, s nem az újra testet öltött mítosz sztereotípiáját (hisz ez két külön dolog, az előbbi sajátos stilizáláshoz vezet), továbbá a különböző vallások és különböző kultúrák motívumait összeragasztó ökumenizmus sztereotípiáját; lehet tehát, hogy szakítani kellene ezzel a terminológiával.”

<sup>1</sup> A tanulmány címe idézet Monori Lilitől, a *Rókatánc* című előadásból.

<sup>2</sup> HEGEDŰS Bálint, „Annyi a jelenem, amennyi a múltam”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29, 28.

<sup>3</sup> KOLTAI Tamás, „M mint Macbeth”, *Élet és Irodalom* 43, 27. sz. (1999): 17.

Grotowski a rituális színházat mint terminust félrevezetőnek tartja, mert sztereotípiák övezik. A világi rítusról szőtt elképzelése azonban erősen kapcsolódik a Szentkirályihoz, hiszen Grotowski úgy fogalmaz: „Mi a lényeg? Mi a leglényegesebb? Lehet, hogy nem én, lehet, hogy a színész, de nem a színész, mint színész, hanem a színész, mint emberi lény.” A Szentkirályi legfontosabb szervezője is maga az ember, aki amúgy színész. Az ebből következő személyesség örök motorja és alapanyaga volt a munkának, de sok kétséget is felvetett, amely részben egyéni szorongásból, részben a pályatársak visszajelzéséből fakadt, miszerint ez az út túl „intim”.<sup>6</sup> Fontos megerősítést jelentett számukra, amikor Tadeusz Kantor könyvében olvasták, hogy a lengyel képzőművész-rendező hozzájuk hasonlóan gondolkozott erről a kérdésről: „Elég valami végtelenül kicsi egyéni, védtelen emberit fölmutatni az eltömegesítés ellen. A tömeg és közösségi élet / világa / megtorpan ezen a [színpad és nézőtér közötti] Maginot vonalon.”<sup>7</sup> Monori és Székely B. társkapcsolata kezdettől fogva az előadások forrása volt. A magánélet és a színházcsinálás egygyé olvadása a korszellem része volt, ez jellemző mind az Orfeo Stúdióra / Stúdió K-ra, Bódy Gáborra, a Kassák Ház Stú-

---

Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PALLY András (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 76–77.

<sup>6</sup> „Kivártam, és azt gondolom, túljutottam egy perióduson. Már tudom, elég nekem a saját életemből merítkezni. Sokan ezt meglehetősen intimnek gondolják, azt mondják, a személyes vallomásaimmal kiadom magam.” ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir* 8, 39. sz. (1997): 11.

<sup>7</sup> Tadeusz KANTOR, „Az én szobám”, in *Halálszínház: Írások a művészetről és a színházról*, ford. KIRÁLY Nina, szerk. BEKE László és KIRÁLY Nina, 235–236 (Budapest–Szeged: Prospero Könyvek, 1994), 236.

dióra.<sup>8</sup> Ezt az összefonódást a Szentkirályi mindvégig megtartotta, lévén családi színház.

Először 1988–1989-ben, a *Műtét* forgatókönyvből kiindulva kezdtek próbálni. Az első bemutatójukat véletlenül vagy sem, de az első szabad választások napján, 1990. április 8-án tartották: így az egyetlen nézőjük Molnár Gál Péter volt. Székely B. egy interjújában említi, hogy ötven levelezőlapot küldtek ki, de senki nem ment el az előadásra.<sup>9</sup> Ugyanitt van egy érdekes meglátása a pincéről: „Próbahelyiség és színház az előadásainkhoz. És börtön. Miért egy börtönben csináltunk előadásokat? Mert abban éltünk. Diktatúrában. Így a pince adekvát, eleve személyes helyszín.”<sup>10</sup> Ez a hozzáállás több későbbi interjújában is visszaköszön: hiába volt rendszerváltás, őket ez nem érintette, a pince konzerválta számukra a szovjet korszakot, amely így visszatérő témájukká vált.<sup>11</sup> Az évekig tartó első próbafolyamat időszakában, a nyolcvanas években menedékké, majd a kilencvenes évek második felétől, amikor már rendszeresebben tartottak bemutatókat, a személyes emlékezés templomává vált ez a helyszín.

A második bemutatóban már én is szerepeltem 1992-ben: ez a *Műtét/Analízis/Orlando* címet viselte, és a *Műtét* kiegészített verziója volt. Két év telt el tehát az első bemutató óta, és a Szentkirályira végig jellemző

---

<sup>8</sup> „Része mindannak, amit látnia kell a nyilvánosságnak, hiszen az életünkkel csináljuk a művészetet. És a művészet az életünk.” FODOR Tamás, „Társulati létezés”, in *Szabadságzigetek*, szerk. SÁNDOR L. István és KISS Mónika, 435–440 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2020), 437.

<sup>9</sup> KÖVÁRI Orsolya, „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem: Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21, 20.

<sup>10</sup> Uo., 19.

<sup>11</sup> Az első három előadásra (*Műtét*, *Orlando*, *Matiné*) ez mindenképpen igaz. Később azért csökkent ez a tendencia.

hosszú próbaidőszakoktól eltérően az *Orlando*-részt Monori néhány hét alatt megírta és ugyanilyen gyorsan be is próbáltuk. Rajtam kívül Horváth Sándor Farkas, a bátyám, Tihanyi Ernő, egy amatőr szereplő és az állataink, tyúkok, kutyák, macskák szerepeltek benne. Az amatőr szereplők, akikkel az évek során dolgoztunk, alkati sajátosságuknál fogva és személyiségként, magánemberi minőségükben is fontosak voltak: Tihanyi Ernő, Greff Lajos és Újlaki Béla. Ők hárman elűtnek attól az általános esztétikától, amely a gyakorló színészeket jellemzi. Azt az esztétikát képviselik, amelyre Lehmann *deviáns testként* utal.<sup>12</sup> Fizikumon is kiütöző betegség, púposság, dadogás és egyéb beszédnehézség jellemezte őket. Jelenlétük nagyban hozzájárult az előadások egyéni atmoszférájához, a dramaturgia hatásmechanizmusához. Profi, színpadi gyakorlattal rendelkező munkatársaink ketten voltak: Francia Gyula, aki az első években, még a pince időszakában a nézők érkezése körül és az előadások alatt ügyelt a bejárat vasajtónál állva, később többek között a *Karamazov nővérek* című előadásunk szereplője lett; és Stork Natasa, aki a *Rókatánc* című előadásunkban szerepelt. Mindketten a személyes kötődés miatt kerültek bele az előadásokba, s jelenlétük különleges helyzetet eredményezett, hiszen a *Karamazov nővérek* előtti nagyjából tizenöt év alatt csak a családtagok, amatőr

<sup>12</sup> „A posztdramatikus színház az önmagának elégséges testiség színházaként jelenik meg, és ezt a testiséget a maga intenzitásával, gesztuspotenciáljával, auratikus »jelenlétével« és belső, valamint kifelé mutató feszültségeivel együtt jeleníti meg. Ehhez járul a *deviáns test* megjelenése, mely betegsége, korlátozottsága, deformációi révén eltér a normától, és »amorálisan« vonz, irritál vagy éppen félelmet vált ki.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUSZA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 111.

szereplők és a házi-, háztáji állataink szerepeltek. Stork Natasát a *Frankenstein-terv* című előadásban ismerte meg az édesanyám, tehát ő Monori azóta is tartó, új színházi korszakához tartozott már, és az első közös munkájuk óta baráti kapcsolatot ápolnak. Az amatőrök, a profi színészek, a gyerekszereplők és az állatok organikusan működtek együtt. A Szentkirályira jellemző színészi létezés mód évekig tartó, csendes figyelemből született. Lényegévé maga az ember vált, nem a színész.

Mitől válik a színház közüggé? A problémák egyeznek akkor is, ha húsz fős csoport fogalmazza meg a kánonból vett alapanyagon keresztül, és akkor is, ha egy ember, a saját személyes történetén keresztül. Monori és Székely B. sajátos filozófiai szempontból közelítették meg a színházat. „Színészet mint önálló formanyelvű művészet” volt a kérvény címe, amellyel Monori kibérelte a pincét. Bár sok szuverén művész hatott rájuk közvetlenül vagy olvasmányaik alapján, az az út, amelyet bejártak, egyéni. A saját színészi sajátoságaikon keresztül fogalmazták meg színházukat, nem kívülről meghatározott esztétikai fogalmak és az előadóművészeti hierarchia megszokott struktúrája segítségével. Azaz nem rendezői vízió, illetve szervezőerő nyomása alatt dolgoztak. Monori mindig azt mondta, hogy semmit sem „talált ki”, minden ösztönből jött. Azok az állomások, eredmények, amelyeket a nézők az előadásokban megtapasztalhattak, bár nehezen megközelíthetőek, általános érvényűek. Regős János meglátása szerint „bármennyire is a magatok személyes életében fogan minden esemény, bármennyire is egy zárt, beszűkült világ vesz körül, mégis tágas kilátás nyílik innen eddig ismeretlen emberi tájakra.”<sup>13</sup> Az alkotók tehát teljes személyiségük-

<sup>13</sup> REGÖS JÁNOS, „Én nem a színházzal akarok foglalkozni”, *Szcenárium* 5, 3–4. sz. (2017): 117–128, 126, hozzáférés: 2024.04.30,

kel vesznek részt az előadásban, nem szerepalakítást látunk.<sup>14</sup> Bódy Gábor kifejezésével élve – amelyet a Kassák Ház Stúdió színezeire használt – „autodokumentáció” történik.<sup>15</sup> A Szentkirályi kulcsa létrehozóinak emberi minőségében rejtőzik. Igaz ez Monori Lilire, Székely B. Miklósról, de ugyanannyira Tihanyi Ernő filmgyári statisztára, aki a kezdeti időszakban, az első bemutatót megelőző, majd nyolc évig tartó „próbaanyagban” szó nélküli támasza volt a munkának. Ugyanehhez a kérdéshez kapcsolódik az a tény, hogy a Szentkirályi elsősorban személyes élményekből táplálkozik, másodsorban társadalmi, politikai, művészeti eseményekből. Ez a réteg legtöbbször rejtve marad a dramaturgiában, az előadók személye hordozza azt. Lefülni nehéz – ha egyáltalán lehetséges –, mindenesetre az előadásokban egyértelműen érezhető, a legfontosabb hatáselem és szervezőelv. Nyilvánvaló például a *Matiné* előadásban, ahol *Anyuka*, a nagymamám végzetes balesetét és temetését játszottuk el szimbolikusan, játékvonat által elütött fénykép-alakkal, virágföld-sírhalom-

[https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium\\_V\\_3.pdf](https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_V_3.pdf).

<sup>14</sup> „[A] szerep tétje nemcsak a színészi alakítás sikere, hanem a művész egész személyisége, vagy legalábbis személyiségének az előadásban való közvetlen megvalósulása.” TORDAI Zádor, „Székely B. Miklós”, in *Székely B. Miklós – Színész*, szerk. BARI Károly és PÁLFFY Ildikó (Budapest: Íves Könyvek 16, 1996), 25.

<sup>15</sup> „Ez a színi jelenlét nem az utánzáson és »alakításon« nyugszik, hanem inkább a megidézésen, amely egyúttal egyfajta autodokumentáció, épp ezért roppant leleplező, hiszen az előadások hitele így a benne résztvevő emberek hitelén áll.” BÓDY Gábor, „[»Holt színház« – kulturális vákuum]”, in BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1*, szerk. ZALÁN Vince, 83–92 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006), 86.

mal és gyufaszálkeresztel. Ebben a gyászjelenetben a személyes történet verbalizálódik és a fikciós sík középpontjába kerül. Ugyanennek az előadásnak egy későbbi szakaszában, ahol Beckett *A játszma vége* című darabjából játszottunk részleteket, a személyesség rejtve marad, az eljátszott szerepek hatalmi dinamikáján üt át a párkapcsolati önéletírás. Ez utóbbihoz hasonló példa a *Műtét*, ahol a teljes előadást átszőtték a szimbolikusan megjelenített párkapcsolati állomások, mégpedig folyamatos transzformációs fázisként: ismerkedés–nászjelenet–házasság jelenetekben. Ha egy ívként nézem a Szentkirályi évtizedes történetét, akkor a formanyelv alakulásán túl (a rituális színházat karcoló stílusselektől a posztdramatikus szerkesztési elvet mozgó autofikcióig) megjelenik a család lenyomata is, és ez az egyik támasza a színészi minőségnek. Lehmann a *jelenlét*en keresztül fogalmazza meg a posztdramatikus színház színészetét, nem színészként, hanem *performerként* hivatkozva az előadókra.<sup>16</sup> Viszont ez a megközelítés véleményem szerint csak külsőségeiben vonatkoztatható erre a Műhelyre, hiszen attól még, hogy a performer „nem szerepet formál”, nem jelenti azt, hogy jelenléte személyessé válik. Molnár Gál Péter szerint a Szentkirályi állandó jellemzője „az emberi viselkedés, viszonyrendszer” tematizálása, amellyel ez a műhely „jutott legmélyebbre a színjátszás új lehetőségeinek megvalósításában”.<sup>17</sup> A *jelenlét* kérdését illetően Grotowski megközelítését is fontos idevenni: a színész ne a

<sup>16</sup> „A posztdramatikus színház színésze gyakran már nem »szereplő« (actor), hanem performer, aki a színpadon saját jelenlétét kínálja fel a szemlélet tárgyául.” LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 158.

<sup>17</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Monori figyel – Poyntz Hall”, *Critikai Lapok* 17, 12. sz. (2008): 1–2, 2., hozzáférés: 2024.04.30,

[https://criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36970](https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=36970).

nézőnek, hanem a néző jelenlétében játszon.<sup>18</sup> Székely B. egy interjúbán úgy beszél erről a kérdésről, hogy kerülük a hatásvadasszatot és az a színészetet, amelyet kutatnak, és számukra egy ismeretlen terület. Olyan határterület, ahol a létrejövő érzelmek, gondolatok sokszor valódiak, és a megrendezett színészi állapottal egylényegűvé válnak. Másrészt formai szempontból közelíti meg a kérdést: „Nálunk aprólékosan kimunkált, pontos hangok vannak és lényeges a tiszta leütés.”<sup>19</sup> Tordai Zádor Gaál Erzsí emlékére írt szövegében párhuzamot von a *Woyzeck* főszerepeit alakító Székely B. és Gaál Erzsí párosa és a Monori–Székely B. páros között, mondván, utóbbi továbbviszi azt a színészi alkotói minőséget, amely a *Woyzeck*-ben létrejött.<sup>20</sup> A Szentkirályiban szinte dokumentumfilmszerű a színészi jelenlét, a történekek pedig részben a családon belüli kapcsolatok dokumentumai, vendégszövegekkel és szűrreális képekkel bemutatva.

Monori kezdetben forgatási helyszínt keresett a *Műtét* anyagához. Az Ingatlankezelő Vállalat adott neki egy listát pincehelyiségekről, és nagyon sokat megnézett, mire rátalált az igazira. Elsőre nem bérelte ki, csak miután találkozott Székely B.-vel. Egy interjúbán azt mondta, hogy azért választotta ezt

<sup>18</sup> „**Grotowski:** Ha a színésznek a néző lesz a viszonyítási pontja, mindig bizonyos fokig rosszabb lesz nála. Másképp szólva, el akarja magát adni. **Lettres:** *Ez lenne az exhibicionizmus...* **Grotowski:** A prostitúció, a rossz ízlés stb. egy formája. [...] Mint tudja, előadásainkban más-más módon határozzuk meg a színész-néző viszonyt: a *Faustus*-ban a nézők vendégek voltak, az *Állhatatos herceg*-ben megfigyelők; de a legfontosabb, azt hiszem, hogy a színész ne a közönségnek játsszon, hanem – tudatosan – a nézők előtt, a nézők jelenlétében.” GROTOWSKI, *Színház...*, 54.

<sup>19</sup> ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

<sup>20</sup> TORDAI Zádor, „Két szék közt a padlón”, *Színház* 36, 11. sz. (1998): 28–29.

a pincét, mert részben arra emlékeztette, ahova 1956-ban bújtak el a Bérkocsis utcában.<sup>21</sup> Továbbá egyik kedvenc rendezőjének, Andrej Tarkovszkij filmjeinek hangulatát is felidézte benne a vizes, lomokkal és pallókkal borított helyszín, amelyet csak az utcáról, a pinceablakokon át éppenhogy beszűrődő fény világított meg. Először tehát nem színház, hanem egy film létrehozása céljából vették bérbe a tanácstól a pincerendszert. 1984. január 15-től lett hivatalosan az övék, de a szerződés szerint csak próbálni lehetett ott, nyilvános előadásokat tartani nem, mert nem volt szabályosan kialakított fogadótér és mosdó a nézők számára. Később, amikor már előadások voltak, „nyilvános próbának”, „nyílt napnak” nevezték időnként az eseményeket, főleg az interjúkban. Újsághirdetések viszont mindig megjelentek az aktuális előadásokról, a *Magyar Narancs*-ban vagy az *ÉS*-ben. 1984 nyarán költöztek Kisorosziba, onnantól hétvégeként tudtak dolgozni a Szentkirályiban. Az első években ez abból állt, hogy rendbe hozták a termeket annyira, hogy lehessen bennük próbálni, legyen fűtés, világítás, működjön a WC, és legyen folyóvíz. Amikor az önkormányzattól megkapták a használati engedélyt, mind a négy teremben állt a víz, csak pallókon lehetett közlekedni. A pincerendszert Székely B. tette használhatóvá, kilapátolta a sítet és kiépítette a fűtésrendszert. Majd a kilencvenes évek második felére a kisoroszi telken sikerült felújítaniuk egy romos épületet, és próbatermet kialakítani benne. Onnantól a próbák ott zajlottak, néhány lépésre a családi háztól.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörcs”, *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29., hozzáférés: 2024.04.30., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

<sup>22</sup> Ez a szituáció is ismerős lehetett Székely B.-nek. Az Orfeósok, későbbi Stúdió K-sok folyamatosan fizikai munkásként is dolgoz-

A Szentkirályi utca 4. szám alatt levő pincébe egy rozsdás vasajtón keresztül lehetett bejutni, és kopott falépcső vezetett le a sötétbe. Jobbra és balra két-két, nagyjából száz négyzetméteres terem. Az egyikben leválasztottak egy részt faltól falig, plafontól földig érő nejlonnal, amelyen hasíték jelentette az ajtót. E mögött alakították ki az „öltözőt”. A Szentkirályi pince léte és tapasztalata a színház és valóság kapcsolatának izgalmas dimenzióját nyitotta meg.<sup>23</sup> Ez később, a pince utáni korszakban is megjelent, például az *Egy szívvel két hazában* előadásunkban.<sup>24</sup> Ezen perspektíva kialakulásához nagyban hozzásegített az akusztika. Erika Fischer-Lichte írja, hogy „a környező tér a hangok és a zajok révén behatol a performatív térbe, és nem sejtett mértékben növeli meg méreteit: valamennyi véletlenül hallható jelenség az előadás elemévé válik és képes lesz a perfor-

tak a színházcsinálás mellett, sőt maguk építették a kommunának és próbahelyiségnek szolgáló épületeket Pilisborosjenőn.

<sup>23</sup> „Van egy tér, emberek, állatok, fény, por. És van egy ajánlat: a Macbeth. Mindkettő valóságos, ez Monoriék nagy tudása. Valóságos a tér, valóságos a fikció, vagyis valóságos a színház.” ESTERHÁZY Péter, „Megint: Monori, Székely B.”, *Élet és Irodalom* 43, 25. sz. (1999): 3.

<sup>24</sup> „A Király utca 9.-ben, egy barátom lakásán csináltuk Babel Árulását, utána Rozi lányom lakásán a Maros utcában a Don Quijotét. Akkor én már nem tudtam jelen lenni, mert infarktuszom volt, Skype-on kapcsoltak Kisorosziba, Rozinál Zsótér, MGP, pár ember és Rozi cicája ült. MGP megírta, hogy vetítenek ugyan a színházakban, de itt minden valódi: egy valóban beteg ember Kisorosziban, a másik Budán, mégis van közöttük kapcsolat. Tehát a kapcsolat a lényeg.” SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörcs”.

matív tér megváltoztatására”.<sup>25</sup> A Szentkirályiban a pinceablakokon és a vasajtón keresztül mindig beszűrődött az utcazaj, és a fölötte levő ház belső udvarának atmoszférája. Ez egészen különleges hangulatot teremtett. Például, emlékeim szerint a *Matiné* előadásban az utcán elhaladó cipőkopogás zaja és Beckett darabjának, *A játszma vége* mondatainak találkozása kitágította a játék terét, időn túli atmoszférát eredményezett, ahol a teremtett világ, a művészet és a valóság hétköznapisága egybeolvadt. Így a tér hatása is sokat formált a Szentkirályiban kialakuló esztétikán és dramaturgián.

A színház, az előadások személyességéhez az állatok is hozzátartoztak, nem csak abban az értelemben, hogy a magánéletünkben is birtokoljuk őket. Például az *Orlando* szerves részévé váltak azok a rituálék, ahogyan én játszottam a kutyáinkkal, macskáinkkal. A harmadik előadásban, az 1996-os *Matiné*-ben szerepelt először Totyi, a lábatlan kacska; kiskorában lefagytak a lábai, így került hozzánk. A *Matiné* első része Monori édesanyjának állított emléket, aki vonatbaleset áldozata lett 1975-ben, miközben kacsákat terelgetett. Totyi ezek után még körülbelül tizenöt évig szerepelt a Szentkirályiban, szimbolikus kapcsolatot teremtve a veszteséggel. Mivel lábak hiányában nehezen mozgott, erős jelentést hordozott az előadásainkban, amelyek mindig egyfajta bezártságot, kilátástalanságot, börtön-lételem tematizáltak: az emberi szabadság hiányát, vagyis inkább lehetetlenségét. De az állatok szerepeltetése egyébként is jellemző volt a korszakra. Ahogy Fischer-Lichte írja: „az alkotók nyilatkozataiból inkább arra lehet következtetni, hogy az ember és az állat közötti kommunikáció új formájáról van szó”.<sup>26</sup> A nézőt izgalommal tölti el az állat jelenléte,

<sup>25</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 173.

<sup>26</sup> Uo., 143.

mert kiszámíthatatlanságot hoz be, amely érdekesebbé válik, mint a rendezői koncepció. Az állat színpadi jelenlétét úgy érzékeljük, mint a valós betörését a fikcióba, a véletlenét a rendbe, a természetét a kultúrába.<sup>27</sup> Monori az állatok jelenlétét az előadás olyan síkjának tekinti, amely kiegészíti az emberi perspektívát.<sup>28</sup> Lehman az „eldönthetetlenség esztétikájaként” írja le azt a hatásmechanizmust, amely a valóság és a művészet keveredéseként jön létre.<sup>29</sup> A Szentkirályiban ilyen volt például Totyi kacsza kopogása a *Karamazov nővérekben*, amely számunkra is meglepetés volt, és egy szakaszon uralta az előadást, vagy amikor a kutyáink váratlanul beleugrottak a nézők ölébe. Ezek nem előre kitervelt, atmoszférateremtő elemek. A *Levél* egyik előadásának végén – ezt a szüleim mesélték –, amikor Székely B.-nek a rendezés értelmében sírnia kellett, Gina kutya leült elé, szemben a nézőkkel, egyértelműen védelmező szándékkal.

Lehmann a posztdramatikus színház fogalmát nem csak bizonyos előadások stílusára, eljárásaira alkalmazza, hanem „színház-esztétikai problémafelvetést” is jelöl vele, miáltal még inkább összekapcsolható a Szentkirályival.<sup>30</sup> A Szentkirályi mint színházi

<sup>27</sup> „Tehát az állatokkal is dolgozó előadások különösen alkalmasak arra, hogy az érintett nézők számára azon természetes rendszerek egyikeként mutatkozzanak meg, amelyekről semmiképpen sem feltételezhető, hogy egy jól átgondolt terv szerint működnek, és amelyek esetében (az immunrendszerhez hasonlóan) állandóan számolni kell az emergenciával, és reagálni is kell rá.” Uo., 149–150.

<sup>28</sup> „Az állatokról azt mondtam a Lacának: ő az Idegen. Egy másik nézőpont, mint a miénk, és ezért kellene.” MONORI Lili, magánlevelezés, 2023.06.02.

<sup>29</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 117.

<sup>30</sup> „Ha nem akarjuk a művészetéről folytatott gondolkodást egyformán értelmetlen archiválássá és kategorizálássá változtatni, két út

műhely a két ember sorszerű találkozásával részben egyéni, magánjellegű út, de ezzel együtt fontos művészetfilozófiai problémára adott reakció: mi a színház? Erre a kérdésre számtalan válasszal rendelkezünk, az „üres tértől” a „kegyetlen színházig”. A Szentkirályi esetében a költészet olyan színpadi megvalósulásáról van szó, amely nem a külön-külön művészileg kidolgozott szövegben, mozgásban, látványvilágban vagy akusztikában megjelenő poézisben, illetve annak illusztrációjában, hanem atmoszférateremtő erejében nyilvánul meg. Ha Ascher Tamás azon megfogalmazásán keresztül vizsgálom a Szentkirályit, hogy a színház a „nyilvánosság művészete”, akkor itt a nyilvánosság azt jelentette, hogy a személyes tér művészi megfogalmazását tettük nyilvánossá, színház-költészeti vallomásként.<sup>31</sup> Székely B. úgy fogalmaz egy interjúban, hogy Monori azért távolodott el a hivatalos színháztól, hogy újra felfedezze maga számára ezt a műfajt, oly módon, amiben hinni tud.<sup>32</sup> Ez

marad. A megvalósult művészi alakítások és praxisformák egyfelől – Peter Szondit követve – olvashatók művészeti kérdésekre adott válaszokként, a színház számára felvetődő ábrázolási problémákra születő nyilvánvaló reakciókként. A »posztdramatikus« fogalma ebben az értelemben – szemben a »posztmodernnel«, mint korszakfogalommal – konkrét színház-esztétikai problémafelvetést jelöl.” Uo., 15.

<sup>31</sup> „A színház a nyilvánosság művészete, fontos számára a botrány, az izgalom, amit a nyilvánosság előtt és benne kelt.” TÖRÖK András, „Vadászni kevés, találni kell – Színházi értékről, felületességről Ascher Tamás rendezővel”, *Zalai Hírlap* 55, 182. sz. (1999): 7.

<sup>32</sup> „Mert Lilinek sem volt könnyű. El kellett jutnia újra a színházhoz, az irodalmon át, a maga történeteinek át. El kellett mennie messzire, hogy visszataláljon a színház tágabb értelmezéséhez, ami szerintem nem más,

pedig a bizonytalanság, a keresés, a sebezhetőség színháza. A próba színháza. Nem produkciós, hanem valódi műhely. Monori a mai napig gyakran hozza szóba, hogy az az út volt az igazi, amikor még nem pályáztak: „Nagyon sajnálom, hogy nem tudtunk úgy maradni, hogy semmit ne akarjunk, hanem majd a dolog megmutatja magát. Különben az ember elvesz abban, amit akar.”<sup>33</sup> Az első három előadás, az 1990-es *Műtét*, az 1992-es *Orlandó* és az 1996-os *Matiné* még pályázati rendszeren kívül jöttek létre. Bemutatókényszer nélkül tudtak dolgozni, el lehetett vetni a darabot a folyamat közben, és előről lehetett kezdeni mással, ami a *Matiné* több éves próbafolyamatában meg is történt. Beckett *Minden elesendő*k című darabját próbálták sokáig, majd elvetették, és áttértek *A játszma végére*. Ennek a szabadságnak viszont ezután vége szakadt, a Szentkirályi művészetfilozófiája pedig présbe került. Az alkotóknak az az érzete alakult ki, hogy innentől bizonyos értelemben mellékvágányra került ez a színház, elveszítettek egy fontos dimenziót, amelyet Székely B. így fogalmaz meg: „a leglényegesebb az, hogy amikor »válságba« jut a munkánk, félretehetjük. Ha nekünk nem megy, akkor dolgozzon az idő.”<sup>34</sup>

Sosem akarták definiálni magukat egy névvel, s Bihari László 1997-ben le is írta, hogy „a Szentkirályi utcában 15 éve működik egy színház, melynek nincs neve”.<sup>35</sup> Még 2011-ben is Szentkirályi utca 4.-ként jelölte Kővári Orsolya a *Kafka bogara* című portréban. A pince korszakában a plakátokon is a Szentkirályi utca 4. szerepelt, csak nagy betűkkel írva. A helyszín volt maga a színház, hiszen a tér egynemű volt az előadások minden elemével, a játszók és a falak egy test,

mint a megismerő tevékenység.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

<sup>33</sup> SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörcs”.

<sup>34</sup> HEGEDŰS, „Annyi...”, 29.

<sup>35</sup> BIHARI László, „Életjel egy pincéből”, *Magyar Hírlap* 30, 33. sz. (1997): 30.

egy lélek. A Szentkirályi Színházi Műhely mint név lassan ivódott be a köztudatba, mi magunk is csak az utóbbi években hivatkozunk így rá konzekvensen. A *Karamazov nővérek* bemutatója a KultiPLEXben volt, a Kinyzsi utcában. Mivel azt a helyet is lebontották, a MU Színház következett. Ott néhány évig zavartalanul tudtunk előadásokat tartani, egészen a Szputnyik érkezéséig, amely átalakította a teret, falakat bontott ki, vakító fehérre festett mindent. Ezután a Király utca 9. alatt található Dover Nyelvi Centrum egy földszinti garzonjában volt *Az árulás* című bemutatónk, amelyben csak én és Monori játszottunk, mivel abban az évben a szüleim elváltak. 2009-ben Monorinak infarktusa volt a *Frankenstein-terv* 100. előadása közben.<sup>36</sup> A következő bemutatót, az *Egy szívvel két hazábat* 2010-ben tartottuk, és Monori Skype-on keresztül vett részt benne, mert akkoriban erősen kerülnie kellett a stresszt a korábbi infarktus miatt. A próbákat is Skype-on tartottuk. Sajnos több előadásról nem készült felvétel (*Az árulás, Egy szívvel két hazában, A Kilimanjári hava, Argosz földje, én hazám, Shadow*), esetleg kisebb próbarészletek vannak belőlük. A műhely azután is próbálta tartani magát eredeti elképzeléseihez, hogy beleállt a pályázati rendszerbe. A kisoroszi elzártság, a pince aurájának megtapasztalása segített megőrizni valamit abból, amiért ezt elkezdték.<sup>37</sup> Az utolsó, 2014-ben bemutatott *Magyar Elektra* óta (ebben Monori, Székely B. és Újlaki Béla vettek részt) a műhely nem kezdett új próbafolyamatba. Monori folyamatos színészi munkát végez a Proton

<sup>36</sup> *Frankenstein-terv*. Rendezte: Mundruczó Kornél. Bárka Színház, 2007.

<sup>37</sup> MONORI Lili: „Rengeteg gondolat és kétség van bennem, de azt hiszem, ami ez alatt a 6–8 év alatt kialakult műfajilag, az kifejez egyfajta arculatot. [...] Végre megmozdultam, föltapostam magam az örvényből. Csak az ürességtől hal meg az ember.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.



Színházban, Mundruczó Kornél rendezéseiben, és filmszerepeket is vállal. Székely B. főleg filmszínészi munkáira koncentrál. Horváth Sándor Farkas a pince elvesztése után már nem dolgozott a Szentkirályiban. Székely Rozália pedig 2009-ben, a Kaposvári Egyetem színész szakának elvégzése után a Szputnyikhoz szerződött, majd 2011-től szabadúszó lett. Doktori kutatását jelen témában 2024 szeptemberében kezdi meg a Pécsi Tudományegyetemen.

A Szentkirályi szakmai elismerése a kritikák és interjúk mellett díjakban is kifejeződött. Az Országos Alternatív Színházi Szemlén 1996-ban a *Matiné* lett a legjobb előadás, az *Ernő* pedig 2000-ben Alkotói díjat kapott. Továbbá Monori több olyan elismerést vehetett át, amely az alternatív/független színházi munkásságához kapcsolható: Mediawave Párhuzamos Kultúráért díj 2003-ban, a Független Előadó-művészeti Szövetség életműdíja 2014-ben, Hevesi Sándor díj 2020-ban.

### *Próbajegyzetek*

Az előadások közben az az érzete támad a nézőnek, hogy a való élet és a színház összefolyik. Ez a jelenség a Szentkirályiban a munka minden szintjén megjelent. Monori határidőnaplókba, spirálfüzetekbe írt jegyzeteket az előadásokra való készülés ideje alatt. A jegyzetekben folyamatosan, egymással párhuzamosan fellelhetőek a kisorszi ház közműállásai, a család anyagi helyzetének újra- és újra átszámolása, Monori életeseeményeinek évekre visszamenő listázása és a készülő előadás jelenetsorrendje. A jeleneteket listaszerűen írja le, újra és újra, hónapokon keresztül, csak a sorrendjük cserélődik, illetve újakkal egészülnek ki. Van egy fő anyag, például a *Borisz Godunov* vagy *A játszma vége*. „Mellégyűjtés” kifejezéssel jelöli azokat az irodalmakat, zenéket, képeket, amelyeket az előadásterv asszociációs mezőjében helyez el. Tartalmilag nem elemzi a jeleneteket, motívumokat, hanem rendsze-

resen, több évtizedre visszatekintő önreflexiót ír le, amelyben időrendi sorrendbe teszi, hogy mit miért csinált, és melyik, számára fontos embert mikor veszített el. Továbbá gyakran eljátszik a gondolattal, hogy 80–90 évesen is ugyanezt csinálja, ezt a színházat, Székely B.-vel együtt (a füzetekben Lacának nevezi, amely Székely B. szakmában elterjedt beceneve), és akkor már hány évtizede lesznek halottak azok, akik a legfontosabbak voltak neki: édesanyja, nagymamája és Bódy Gábor. A gyász, mint alkotói energia örökérvényű a művészetben. Lehmann írja Heiner Müllerre és Genet-re hivatkozva, illetve a színház kultikus gyökereire utalva, hogy „a színház halottakkal folytatott párbeszéd”.<sup>38</sup> Az önelemzés visszatérő eleme továbbá az a kérdéskör, hogy ha Monori mindig színésznő szeretett volna lenni, akkor miért fordult le a hivatalos pályáról, és miért született meg a Szentkirályi Színházi Műhely, továbbá, hogy miért szenvedett a főiskola óta. Illetve, a pince elvesztése utáni jegyzetek gyakori motívuma az a kérdés, hogy mit tanult a Szentkirályiból. Ezek a kérdések egy idő után már nyíltan, verbális formában is megjelentek az előadásokban, például a *Rókatánc*ban. A 2010-es évekre kialakult egy külön jellegzetesség a dramaturgiában – például szintén a *Rókatánc* előadásban vagy Monorinak azokban a színészi munkáiban, amelyeket Mundruczó Kornél rendezett –: a magánéleti történet és a szépirodalmi szöveg keverése egy monológban, amelyet Monori időnként egyértelműen a közönségnek mond, leválva a többi szereplőről. A naplókban a képzőművészet és az irodalom hatását emeli ki. Például Gedő Ilka kiállítása kapcsán jegyzi meg a képek művészileg és emberileg is inspiráló hatását: „felszabadítólag hatnak rám: embernek érzem magam újra.” A színházat viszont ebből a szempontból sötét színben

<sup>38</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 79–80.

festi le. „A színház pedig maga a pokoli kétségbeesés tud lenni.”<sup>39</sup>

Jelen írásban két előadást elemzek, amelyek már a pince utáni korszakban születtek. A munkamódszer, a sajátos dramaturgia és színészi stílus eddigre már kikristályosodott. Mindkét előadás tematizálja a pince elvesztését és az „apát” mint karaktert, a *Karamazov nővérekben* a 2004-ben történt balesettel együtt, amikor Monori leesett a Szentkirályi falépcsőjén, és spirálisan, több helyen eltört a lába.

### *Karamazov nővérek*

Ez volt az első bemutatónk a Szentkirályi elvesztése óta.<sup>40</sup> Szereplők: Monori Lili, Székely B. Miklós, Székely Rozi, Francia Gyula, Masni kutya, Grusenyka kutya, Totyi kacsa. A bemutató előadás a KultiPLEX-ben volt 2005 tavaszán.<sup>41</sup> Ezután a Leszták Tibor vezetése alatt álló MU Színház kistermében tartottuk meg az előadásokat.

A szövegvilágot Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényéből vett részletek, Monori saját történetének mondatai, Freud *Totem és tabujából* vett idézetek, Hajnóczy Péter *Az elkülönítő* című szociográfiai írásának egy részlete, illetve kevés, a próbák alatt improvizált átvezető szöveg teszi ki. Az előadás tere lényegében a szobalámpák halvány fényében látható kellék- és díszletelem kupacok által határolt terület, amelyet a félkörívben elrendezett, szürke nézőtéri székek és a feketére festett előadótér ablakos fala szegélyeznek. Szinte egybeolvad a nézőtér a játéktérrel, a félhomályos látványvilág csak lassan fogható fel. A szedett-vedett tárgyi világban, a jelmezekben a föld színek, a fe-

lete, a fehér és nagyon kevés kirívó szín dominálnak, például a hosszabbító narancssárgája, az IKEÁ-s lámpa kékje. A kislámpák, a belógatott villanykörte, a falnak döntött, tükörfóliával borított táblák által keltett fényárnyék játék sejtelmes, kaotikus hangulatot kelt. Az előadás atmoszféráját meghatározza az erősen anyagi, természetközeli látvány (az állatok jelenléte, a sült csirke, az érezhetően otthonról hozott tárgyak: falhoz állított, összecukott járókeret, mikrohullámú sütő, régi portréfestmény, lámpák, IKEÁ-s bárszék) és a hanghatások. Székely Rozi aprópénzt dobál egy rézlavórba, és az éles, ütemes csörrenéseket erőteljes kutyalihegés egészíti ki. Francia Gyula a díszleten kívül, a nézők között áll, kezében a vörösésbarna kiskutyával, Masnival, aki kórusban zihál Grusenykával, a nagyobb termetű, fekete kutyával. Székely B. elfekszik a tükörfóliás táblák előtti laticelen, arcát eltakarja. Monori egy járást segítő bottal magassarkú cipőket piszkálgat maga előtt. „Én ilyet már soha többet nem tudok felvenni.” A darabban elsőként elhangzó mondat azt a dramaturgiai stíluselemet vetíti előre, amely Monori több későbbi munkájában meghatározó lesz: az ő saját történeteinek szó szerinti beépítését az előadásokba.<sup>42</sup> Ennek a mondatnak a valóságtartalmát ezen a ponton csak azok ismerhetik fel, akik tudják a személyes vonatkozását. Az önéletrajziság fontos hatáseleme az előadásnak, de nem ez a személyes történet adja a gerincét. A fő irodalmi alapanyagának, *A Karamazov testvéreknek* egyik párbeszédébe váltanak: Iván (Székely B.) azzal vádolja Szmergyakovot (Monori), hogy az meg tudja játszani az epilepsziát, és direkt esett le a pincébe. Székely Rozi Monori utasítására felkapcsolja a szobafényt, a tér kivilágosodik. Monori kinyitja a létrát, beállítja középre, felmászik rá, és elmeséli, amikor 2004-ben legurult a Szentkirályi pince falép-

<sup>39</sup> Publikálatlan próbanapló.

<sup>40</sup> 2004. december 31. után nem mehettünk többet a pincébe, az önkormányzatnak sikerült eladnia az épületet.

<sup>41</sup> *Karamazov nővérek*, rendezte: Monori Lili és Székely B. Miklós, KultiPLEX, 2005.

<sup>42</sup> Mundruczó-rendezések, más Szentkirályi előadások (*Egy szívvel két hazában, Rókatánc*).

csőjén, és a bokája több helyen eltört. Így montírozza egymásra Szmergyakov és a saját balesetét. Bár a hirtelen fényváltásnak, az explicit önéletrajziségnek és a Dosztojevskij-szövegnek drámai súlya van, mégis ezek és a soron következő jelenetek mintegy nyitányként szolgálnak valami máshoz. Vontott, csendes, lassú minden, „légüres a tér”, valamire várunk, miközben az állatok által keltett hang atmoszférát tovább erősíti Totyi, a téglához kötött, lábatlan kacsa ritmikus kopogása, ahogy apró csonkjain szökni próbál. A hosszabb-rövidebb megszólalások, mikro jelenetek egyforma tónusúak (Monori megkérdi Francia Gyulát, kik vannak szerinte a festményen: a Karamazov testvérek, ugye? De nem: Pecsenkák Kisorosziból. Székely Rozi szoknyás játékbabával a kezében elmesél egy megátkozás-történetet), a fontosnak tűnő epizódok céltalanná és mellékessé válnak. Az előadásnak Francia Gyula jelenete ad valódi értelmet: egy szabadkai *Antigoné* előadás történetével indít, amelyet meghívtak a Szegedi Szabad Színházak Fesztiváljára.<sup>43</sup> A férfi színészek nem jöhetnek át a határon, így a nézőket akarták buszokkal Szabadkára vinni, viszont utaslista hiányában visszafordították őket. A szervezők végül személyautókban vitték el a nézőket az előadáshoz. A történet végén Francia bonbont osztogat a többi szereplőnek, majd kirak egy nyers disznófejet a bárszékre, a következő mondatok kíséretében: „Édesanyám küldi Kanizsáról, csak meg kell főzni. Nem Nagykanizsáról. Magyarkanizsáról. Vajdaság? Szerbia? Délvidék? Újvidék?” Végül elmeséli egy rémálmát a délszláv háborúról. A jelenet aktualitását igazán az adja meg, hogy nem sokkal a sikertelen, kettős állampolgárságról szóló népszavazás után készült ez az előadás.<sup>44</sup> Székely Rozi Totyit a vízzel telt,

fehér, zománcozott lavórba teszi, és a kacsa – rövid megilletődöttség után – három és fél perces, virgonc fürdésbe kezd. Ahogy boldogan tisztálkodik, úgy lesz egyre mocskosabb a víz, és ez a vizuális és akusztikai hatáselem egyszerre felerősíti, mégis oldja a Francia Gyula mondandója által nyitott dimenziót. A szégyen, a bűntudat gondolköreit. Az emberszereplők szótlanul, elgondolkozva nézik őt, Masni kutya Francia kezében nyüszög, Grusenyka a nézők lábai között húzza meg magát. A lelkiismereti gyötrelmek asszociatív jelentsora következik, amelyekben a halkán elmondott, egymáshoz szorosan nem kapcsolódó szövegek elemelik a jeleneteket.<sup>45</sup> Az ismét téglához kötött Totyi kacsa kitartóan próbál elszaladni, de a madzag

---

amely a határontúli magyarok kettős állampolgárságának könnyített megszerzéséről szólt. 3 millióan szavaztak, annak az egyharmada nemmel.

<sup>45</sup> Székely B. bekapcsol egy *Borisz Godunov* (?)-operarészletet, majd miután meghallgatuk, lassan felmossa a Totyi által kifröcskölt vizet. Elmondja Francia Gyulának (akit egy ponton Aljosaként nevez meg) Iván panaszos monológját arról, hogy megkörnyékezte az ördög: vallja be, az inas az ő felbujtására ölte meg az apját. A monológ vége felé beleáll a koszos vízzel teli lavórba, és az előadás végéig ott is marad, a felmosóra támaszkodva. Székely Rozi közli Székely B.-vel, hogy „nem elég megölni az apát, meg is kell enni”, majd Monorival Freud-ot is idézve arról beszélnek, az ember atavisztikus félelme, hogy kannibalizmus áldozata lesz (Freud *Totem és tabu*-jának egy részletét olvassák fel). Székely Rozi kislábasban vizet tesz fel egy rezsóra. Gyurmából babát mintáz, Fjodor Mihajlovics Karamazov feliratos papírdarabot nyomkod a hasába, majd felteszi főni. Később kiderül: nincs áram az eszközben. Majd újabb, kissé céltalan párbeszéd következik Szmergyakov és Iván között a gyilkosságról, Iván tervezett elutazásáról.

<sup>43</sup> *Antigoné*, Rendezte: Ljubiša Ristić, Szabadkai Népszínház, 1994.

<sup>44</sup> 2004. december 5-én az alacsony részvétel miatt érvénytelen lett az a népszavazás,

nem engedi. Nekifeszül, lábcsontjai hangosan, ütemesen kopognak a padlón, menekülése olyan kézzelfogható valóságot hoz be, amely jelenidejűvé teszi az előadást, és erősíti az egymáshoz áttételesen kapcsolódó, önmagukba zárt epizódok feszültségét. Az elhangzó irodalmi szövegekből Francia történetével a gyilkosságot elkövető, és a gyilkosságra felbujtó Karamazov testvérek beszélgetéseiből a vád, a lelkiismerettel való viaskodás, az önvád, az önsajnálát és a gyilkosság hidegvérű elmesélése rezonál. Az asszociatíván kapcsolódó szövegek, a cselekvések, a vizuális és hanghatások érzéki dimenziót nyitnak. Francia az 1996–1997-es *Matiné* előadás úttörőnek öltöztetett sült csirkéjéből falatozgat, Monori elmond egy részletet Hajnóczy Péter szociográfiájából, Sz. Alíz, a jogtalanul elmeszociális otthonba zárt, épelméjű nő szerepében. Székely Rozi úttörőruhába öltözik, és a szintén úttörőruhás csirkét a játéktér közepén levő kis hokedlire teszi, fejjel lefelé egy vázába állítva. A csirke körmeit sötétbordó körömlakkal festi ki, közben Szmergyakov monológját mondja, amelyben az elmeséli az általa elkövetett gyilkosságot. A jelenet bizarr esztétikája erős kölcsönhatásba lép a szöveggel, az előadás fojtott atmoszféráját mélyíti tovább. Miután végzett a festéssel, levágja a körmököt, széttépi a csirkét és a kutyáknak adja, Francia pedig megint eszik belőle. A kutyák lihegnek, Totyi kopog, majd a játszó elpakolják a kellékeket, a díszletet, halk jazz zene szól. Ez jelzi az előadás végét. Taps nincs, a Szentkirályiban sosem volt. Hangulatában ez egy szándék nélküli esemény, láthatatlan költészet, szeánsz. Mintha a szereplők otthonában lennének, ahol olykor megnyílik a föld, és felcsap az emberi természet és közösség pusztító hajlama. A színészi játék mellőz minden „eljátszottságot”, a szereplők „önmagukat adják”, Monori például a privát nevükön szólítja a többieket: Rozi, Gyula. Semmilyen érzelmet nem játszanak el, vagy van, vagy nincs. A szövegek elmondása köz-

ben a szereplők nyugodtan és kissé rosszkedvűen figyelik egymást, kapcsolat nincs közöttük, inkább önálló szigetekként léteznek. Egymás hegyén-hátán létező emberek, mély, belső feszültségekkel. Francia szelíd, emberi jelenléte, figyelme sokat hozzátesz az előadáshoz. Minden jelenetet, megmozdulást diszkrétén kíváncsi, elgondolkodó tekintettel követ. A sötét, titokzatos atmoszférájú előadásban a Karamazovok apagyilkossága kiemelt, mégis mellékes motívum. A magyarkanizsai disznófej, a szabadkai előadás története, a dél-szláv háborús álm, Francia Gyula jelenléte, Totyi fürdése és kitarató menekülése szólaltatja meg a lényegét.<sup>46</sup>

#### *Miért járják a rókatáncot?*

A Szentkirályi előadásaiban Monori és Székely B., de főleg Monori életének néhány meghatározó, traumatikus eseménye adta a

---

<sup>46</sup> „Így van, a Karamazovban is játszott Francia Gyula, aki vajdasági. Ő volt a harmadik testvér. Adtam neki két disznófejet azzal, hogy hozza be nekünk a következő szavakkal: »édesanyja küldi nekünk Magyarkanizsáról. Nem Nagykanizsa. És tudjuk-e hol van Vajdaság? Újvidék? És Szerbia?« Gyula itt élő vajdasági barátai többször megnézték az előadást, ennél a résznél mindig sírtak. MGP pedig azt írta, hogy a *Karamazov testvérek* ilyen aktuálisan még nem szólalt meg. Nem sokkal előtte zajlott le a népszavazás arról, kapjanak-e a külhoni magyarok magyar állampolgárságot. Undorítónak találtam a hisztérikus ellenkampányt. Megdöbbenett, hogy a magyarországi magyarok hátat fordítottak a kérdésnek. [...] Lehet játszani a kérdéssel, forgatni a szavakat, de sajnos az a lényeg, hogy Magyarország elszomorítóan távol áll attól, hogy megértse, mit érez egy Vajdaságban élő magyar.” KÖVÁRI Orsolya, „Legalább keresem, amire vágyom: Beszélgetés Monori Lilivel”, *Kritika* 42, 9–10. sz. (2013): 25–27.

háttéranyagot, és az ő társadalmi-politikai nézőpontjuk. A jelen tanulmányban elemzett két előadás ebből a szempontból különbözik egymástól. A *Karamazov nővérek* legfontosabb rétege Francia Gyula személyes történetén keresztül épül be az előadásba és teszi azt közügyggyé, miközben a szépirodalmi és egyéb rögtönzött szövegek asszociatív jelentésrétegei nem Monoriék saját történetét írják. A *Rókatánc* viszont ízig-vérig tartalmazza azt az esztétikát, amely a műhely legfontosabb eredménye: a ravasz dramaturgia által a személyes történet társadalmi körkép nélkül válik univerzálissá.<sup>47</sup> A pince elvesztése szó szerint, Monorinak az apjával való kapcsolata szimbolikusan, Székely B.-vel való elválásuk pedig rejtve tematizálódik benne. Ez utóbbi a próbafolyamat alatt nem volt része a munkának, hanem az előadáson született meg, tervezetlenül. Monori ott helyben improvizálta, hogy a darab részévé teszi őt, amint kamerával rögzíti az eseményt; a láthatót és láthatatlant. Szereplők: Monori Lili, Székely Rozi, Stork Natasa, Újlaki Béla, Székely B. Miklós, Miska kutya. A nézők pedig mind ismerősök. A Dover Nyelvi Centrum egyik kisebb méretű, alig húsz négyzetméteres tantermében került sor a bemutatóra. A látványvilág puritán. A tanterem fehér, szürke és faközöld színvilágának és bútorainak semlegességét az előadás tárgyi világa nem ellensúlyozza: asztalra helyezett, nyitott mogyorókrémes üveg, laptop, minihangfal, tányéron gyertya; a földön egy nagy, barna papírhenger, madzaggal összekötve. Rögtönzött díszletelem a hordozható iskolai tábla, felső sarkára ragasztva a Szentkirályi eredeti alaprajza. A laptop képernyőjén a Szentkirályi utca 4. szám alatt levő épület utcafronti oldala látszik, szemből jobbra a pinceajtóval. Verasztó Lajosnak, Monori legrégebbi barátjának, a nyelviskola egyik tulaj-

<sup>47</sup> *Rókatánc*, rendezte: Monori Lili, Szentkirályi Színházi Műhely, Dover Nyelvi Centrum, Budapest, 2011.

donosának hangját halljuk a képen kívülről: „A Szentkirályi”, ami megalapozza a közvetlen hangulatot. A két lány (Székely Rozi, Stork Natasa) felír a táblára néhány sort, feladják az aznapi leckét: „Miért járják a Rókatáncot?” és „Szentkirályi utca 4. 1984–2004”.<sup>48</sup> Bár az előbbi mondat a *Szindbád-történetek* (Krúdy Gyula) egyik részének címe, ebből a műből a címnél többet nem használtunk fel. Monori egy hosszabb, humoros, csapongó gondolatfolyamba kezd, amely röviden érinti az előadás összes témáját: a betegségét, Totyit (a Szentkirályi színész-kacsáját, aki sok előadásunkban szerepelt), a fiktív apát, akinek puhák voltak a csontjai, ezért karikára görbültek a lábai és az emlékezés nehézségét. Majd kontextusba helyezi az őt kamerázó Székely B.-t: „Ezért kértem meg a kollégámat, Székely B. Miklóst, hogy rögzítse ezt, amit én nem tudok.” A jelenlevők mind tudják, hogy a Szentkirályi Monori és Székely B. alapították, és több, mint két évtizedig együtt működtették. Utóbbi pozíciója ebben az előadásban erős jelentést hordoz, bár mivel rögtönzött, ezért kidolgozatlan, csípős „feltét” marad. Egy-egy említés erejéig van róla szó, mint amikor Monori tematizálja a madárfejt, „perverz öreg faterként”. Ez az alak a Szentkirályi első előadásának, a *Műtétnek* volt fontos figurája: a női kombinéba öltözött madárfejtű lény, ágyékára kötözött, WC pumpafallosszal.<sup>49</sup> Monori elmondja, hogy Székely

<sup>48</sup> A cigánylakodalmak legvégén következik a rókatánc, a szomorúság tánca. Szerelmi bánat esetén szokták táncolni férfiak, leporodnak a földre és körbetáncolnak egyedül egy földbe ásott lyukat.

<sup>49</sup> Érdekes párhuzam, hogy Richard Schechner egy nagyon hasonló alakot ír le, amelyet a Pech Merle-i barlang Hieroglifák termében találtak, és a legkorábbi, ismert ábrázolása állat és ember ötvözetének: a táncoló, madárfejtű nő. Richard SCHECHNER, *A performance*, ford. REGŐS János, szerk. BÓNA László és

B. – még a pincében – a madárfejűt játszotta, és azt is, hogy Székely Rozi (nyolcéves gyereként) elrejtőzve figyelte őt. Mindezeket egyik érintett sem kommentálja, minden úgy megy tovább, mintha ebből semmi sem hangzott volna el. Újlaki Béla Horváth Sándor Farkas *Rókatánc* című, újságíró iskolában írt szakdolgozatát tartja kezében.<sup>50</sup> Gyerekkori baleset következményeképpen csak erősen dadogva tud beszélni, és púpos is. Tragikomikus színezetet ad az előadásnak, hogy saját szerzeményként hivatkozik a dokumentumra. Beszédhibája szívszorító szimbólumává válik annak, amit Monori nem tud elmondani: mi volt neki, nekünk a Szentkirályi, és mit jelent az, hogy a másik alapító tag, Székely B. már csak kívülről, egy kamera objektívén keresztül figyel az eseményeket. Ahogy küzd egy-egy hanggal, ahogy szakadatlan kitartással préseli ki magából a szótagokat: kifejezi az emlékezés és az emlékállítás képtelenségét és elementáris szükségét. Egnemű azzal a motívummal, ahogy sok-sok előadásunkban próbált a lábatlan Totyi kacska menekülni, egy téglához kötözve. Az említett *Rókatánc*-szakdolgozat egy interjú, amelyet Monorival készített Horváth Sándor Farkas a Szentkirályi pince elvesztése után. Újlaki tévedésére, miszerint a szöveget ő írta volna, Stork hívja fel a figyelmét, Sanyikának nevezve a szakdolgozat valódi szerzőjét, smely szintén egy (talán önmagának szóló) fricska Monoritól, és tovább mélyíti a darab fájdalmas-önironikus rétegét. Stork nem ismerte személyesen Horváthot, mégis becézi, miközben a többi szereplő, akik rokoni kapcsolatban állnak vele, látszólag semlegesek. Horváth Sándor Farkas Monori fia, Székely Rozi bátyja, Székely B. mostohafia. Ketten fejeznek ki erős viszonyulást a szakdolgozathoz: Újlaki, aki azt állítja, ő írta és

Stork, aki figyelmezteti az ellenkezőjére. Mindketten kívülállók ebben a kapcsolati hálóban. A valódi érintettek pedig nem nyilatkoznak.

Monori hosszú monológban keveri egymásra egy fiktív apa történetét (akinek – ha elragadták az érzelmek – puhává váltak, majd megnőttek a végtagjai, és kitüremkedések jöttek létre a testén), a *Műtétben* és az *Orlandóban* is feltűnt madárfejű lény motívumát, a rókatánc történetét, valamint tematizálja a fűzöt mint szimbólumot, amely egyben tartja, átformálja az embert. A rókatánc története önvallomássá válik: 1970-ben egy filmforgatáson látott egy cigányembert, aki nem táncolta el azt a táncot. Monori a színházzal való kapcsolatára vonatkoztatja a problematikát: neki az a dolga, hogy ne táncolja el a „rókatáncot”. Az eddig felvázoltak bonyolult jelentésrétege, rafináltan keretezett fájdalom és humora készíti elő a terepet a két explicit gyászjelenethez. Székely Rozi leterít egy emberméretű, barna papírt a földre, és felrajzolja rá a Szentkirályi pince alaprajzát. Megmutatja a rajzon, hogy általános iskolás korában melyik teremben tanulta a verseket, miközben szülei a szomszéd teremben gyakorolták a magyar lovat (az állatkertben látták, hogy a magyar ló körbe-körbe járkal, szorosán a fal mentén, szemelenzővel, nem nézve sem jobbra, sem balra). Majd lekapcsolják a villanyt, meggyújtják a gyertyát az asztalon. Megnézünk egy részletet a *Matiné* című előadásunkból: Totyi repülését. A *Matiné* bemutatója 1996-ban volt, még a Szentkirályi pincében. Monori és Székely B. az egyik nagyteremben reptették egymásnak az úttörő nyakkendős Totyit. A felvételen zeng a DIVSZ-induló magyarul. A kis gyertyaláng világít, a *Rókatánc* szereplői együtt énekelnek a videóval, a dalból legtisztábban kihallatszó szó: „ifjúság”. Az emlékállítás gesztusát figurázza ki, hogy Székely R. mogyorókrémet ken a Szentkirályi-alaprajzra, Miska kutya pedig fölnyalja azt. A valós élmények mellett van egy fikciós, áttételes

BÓNA Adél (Budapest: Múzsák Kiadó, 1984), 72.

<sup>50</sup> A Budapest Média Intézet újságíró képzésén írt szakdolgozat.

része is az előadásnak, amely abszurd képekben, szövegekben jelenik meg: a bántalmazás motívuma. Például a Monori monológjában megjelenő apafigura, aki bezárja a lányát, és örökre el akarja altatni őt. Vagy a fűzősfórum-jelenetben a fallikus szimbólumként megjelenő virslik „kínzása”: Székely Rozi és Stork Natasa túvel átszúrják a virsliket, cernát húznak bele, gombot varrnak rá arcként, majd gézt ruhaként. Székely Rozi beszél hozzánk, majd megégeti a kezében levő virsli a gyertyalángban, közben szerelmes szavakat fűz hozzá, és bánkódik afelett, hogyan bánthat valakit, akit szeret. Végül Miska kutya kapja meg a megperzselt, összenyomott áldozatot. Stork Székely Rozi szomszédjáról beszél, aki olyan lányok társaságát keresi, akik nem utasítanak vissza a fűzős ruha viselését. Képeket mutatnak rajzokról, amelyek megmutatják, hogyan nyomorítja össze a fűző a belső szerveket. A bántalmazás tematika megváltozik, az előadás tovább töredezik látszólag semmibe tartó jelenet-szilánkokra. Monori maszkot szeretne, madárfejűt, nem akar ember lenni (a korábban említett apafigura madárfejű fűzőt hordott), és a hangsúly ismét az idő múlására helyeződik. Stork virgonc, sokat nevet, felszabadultan viccelődik a halállal és a nőiséggel. Monori egy ponton improvizatívan megkérdezi Székely Rozit: „Rozi, miről szól ez?”. Ezáltal az események megfigyelőjeként pozicionálja őt, mely szerep analóg az előadás valódi apa-figurája, Székely B. jelenlétével. A válasz szintén spontán: „Az öregedésről.”. Újlaki ismét előveszi Horváth szakdolgozatát, a *Rókatáncot*, amelyet az a pince elvesztése után írt. Kérdései is ehhez kapcsolódnak: „És akkor ezzel vége, vagy folytatod máshol? Az ott született darabokkal mi lesz? Mi az, amit ott tanultál? Te hagyományos színházakban is játszottál. Miért?” Végül teljesen kinyitnak az előadók a nézők felé, párbeszédbe elegyednek, megnéznak közösen egy YouTube-videót, amelyben egy roma férfinak kiabál a képen nem látható környe-

zete, hogy járja el a rókatáncot. A nézőkkel együtt találgatják, hogy mi is lehet ez a sokat emlegetett tánc. Miska megkapja a virsliket, Monori pedig elmondja, hogy ez a Miska kutya ölte meg a Totyit. A dramaturgia szövevényes, csapong, a témák szétfutnak, majd összeérnek. Monori író-rendezőként, előadóként szabadon ugrál a témák között, ok-okozati összefüggések nélkül, akár mondaton belül is. A motívumok, a jelenetek nem lineárisan kapcsolódnak, hanem újabb és újabb értelmezési és érzelmi síkokat adnak egymáshoz. Múlt és jelen darabokra hasadt, a vékony szál, amely összetartja a részeit: a kín, és a hiány okozta vákuum. Az előadás érzelmi dimenzióját a játékosság teszi elviselhetővé. Újlaki Béla jelenete összetett, bizarr humorú és egységes dimenzióvá sűríti ezeket a szerteágazó valóságzilánkokat, amelyek tükrében Székely B. kontextusba helyezése Damoklész kardjaként lebeg az előadás felett, és az az igazán fájdalmas, hogy tudjuk: örökre elveszett az a pillanat, hogy lecsapjon. Újlaki abba a sorba illeszkedik, amely Tihanyi Ernővel indult a *Műtétben* és Greff Lajos bácsival, Francia Gyulával folytatódott a későbbiekben. Az ő jelenlétük az előadások tragikumát, különös vízióját építette. Stork Natasa hozzánk képest mást jelent, nem válik érintetté az előadás témáiban, az eltávolítás és könnyítés funkcióját tölti be. Újlaki jelenléte komoly kérdést vet fel: melyik törékenyebb állapot? A veszteségeinkkel foglalkozni nyilvánosság előtt, egy sérült ember küzdelme a szavakkal vagy a volt társ (szakmai és magánéleti értelemben) kameraobjektíve előtt beszélni a közös múlt-ról, nélküle. Az előadás Monori személyes vallomása, amelyben a közös történet két másik szereplője megfigyelőként viszonyul hozzá, és saját érintettségükhöz is.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> „A *Rókatánc* tömör előadás. Benne van Monori egész élete, összes nagy fájdalma. Magára maradása, állandó szorongása, a kiszolgáltatottság elbírhatatlanságával való

## Bibliográfia

- BIHARI László. „Életjel egy pincéből”. *Magyar Hírlap* 30, 33. sz. (1997): 30.
- BÓDY Gábor. *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.* Szerkesztette ZALÁN Vince. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.
- ESTERHÁZY Péter. „Megint: Monori, Székely B.”. *Élet és Irodalom* 43, 25. sz. (1999): 3.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája.* Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FODOR Tamás. „Társulati létezés”. In *Szabadságszigetek*, szerkesztette SÁNDOR L. István és KISS Mónika, 435–440. Budapest: Selinunte Kiadó, 2020.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé.* Fordította PÁLYI András. Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999.
- HEGEDŰS Bálint. „Annyi a jelenem, amennyi a múltam”. *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29.
- KANTOR, Tadeusz. *Halálszínház: Írások a művészetről és a színházról.* Fordította KIRÁLY Nina, szerkesztette BEKE László és KIRÁLY Nina. Budapest–Szeged: Prospero Könyvek, 1994.
- KOLTAI Tamás. „M mint Macbeth”. *Élet és Irodalom* 43, 27. sz. (1999): 17.
- KÓVÁRI Orsolya. „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem: Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21.
- KÓVÁRI Orsolya. „Legalább keresem, amire vágyom: Beszélgetés Monori Lilivel”. *Kritika* 42, 9–10. sz. (2013): 25–27.

---

küzdeme, hogy minden burokból kényszerűen ki kellett vágnia magát, hogy egész életében egy szék szélén ült és kapaszkodott, hogy színésznő léteére nem tudott játszani; hogy sosem volt képes eljárni a brezsnyevi korszak tánclépéseit, a generációja számára adódó lépéseket – azt a bizonyos »rókatáncot«.” KÓVÁRI Orsolya, „Kapukód: Sztálin halála”, *Kritika* 41, 1. sz. (2012): 28.

- KÓVÁRI Orsolya. „Kapukód: Sztálin halála”. *Kritika* 41, 1. sz. (2012): 28.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház.* Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Monori figyel – Poyntz Hall”. *Criticai Lapok*, 17, 12. sz. (2008): 1–2. Hozzáférés: 2024.03.06, [https://criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36970](https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=36970).
- REGŐS János. „Én nem a színházzal akartam foglalkozni”. *Szcenárium* 5, 3–4. sz. (2017): 117–128. Hozzáférés: 2024.03.06, [https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium\\_V\\_3.pdf](https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_V_3.pdf).
- Richard SCHECHNER. *A performance.* Fordította REGŐS János, szerkesztette BÓNA László és BÓNA Adél. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörcs”. *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29. Hozzáférés: 2024.03.06, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jotta-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.
- SZÉKELY B. Miklós. „Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. In *Székely B. Miklós – Színész*, szerkesztette BARI Károly és PÁLFFY Ildikó, 3–12. Budapest: Íves Könyvek 16, 1996.
- TORDAI Zádor. „Két szék közt a padlón”. *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29.
- TORDAI Zádor. „Székely B. Miklós”. In *Székely B. Miklós – Színész*, szerkesztette BARI Károly és PÁLFFY Ildikó, 25. Budapest: Íves Könyvek 16, 1996.
- TÖRÖK András, szerk. „Vadászni kevés, találni kell – Színházi értékről, felületességről Ascher Tamás rendezővel”. *Zalai Hírlap* 55, 182. sz. (1999).
- ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak”. *Kurir* 8, 39. sz. (1997).