

## A reprezentáció határán. Gothár Péter *Én vagyok a Te* című előadásának Philther-elemzése

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

### *Az előadás színházkulturális kontextusa*

Alföldi Róbert a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára 2007-ben benyújtott pályázatában írja, hogy az intézmény „legfontosabb feladata, hogy nyitottságra, toleranciára és kíváncsiságra nevelje nézőit, különös tekintettel a fiatalabb generációkra, mert rájuk valahogy nem jutott idő a rendszerváltás óta”.<sup>1</sup> Kifejti, hogy a klasszikus és nemzeti értékek képviselője mellett a színház feladata, hogy a kortárs világszínházi és európai gondolkodást is meghonosítsa. A pályázat szerint Alföldi 2008 és 2013 közötti mandátuma alatt a Nemzeti Színház két legfontosabb vállalása

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a realizmus színházi korszakát kutató módszer vajon mennyire alkalmas egy olyan posztmodern, a realista színházesztétikát kritizáló és provokáló előadás rekonstrukciójának megalkotására, mint az *Én vagyok a Te*. Egyrészt mivel az előadás lényegi eleme a szöveg, és mivel a performativitás is elsősorban a szöveg szintjén jelenik meg, úgy véljük, hogy a szempontrendszer könnyen alkalmazható a produkció elemzésekor. Másrészt tekinthetünk jelen dolgozatra úgy is, mint a Philther-módszer próbatételére: annak kísérleteként, hogy kiszélesíthető-e a módszer által vizsgált tárgyak skálája, vagyis arra, hogy a módszer elbírná-e a nem-realista színházi előadásokat.

<sup>1</sup> ALFÖLDI Róbert, *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata* (Budapest, 2007), 3., hozzáférés: 2025.02.28., [https://nemzetiszinhas.hu/uploads/images/Alfoldi\\_Robert\\_palyazata.pdf](https://nemzetiszinhas.hu/uploads/images/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf).

az integráló szerep és a minőség.<sup>2</sup> Konceptiója egyrészt szem előtt tartotta az intézmény hagyományát és történetét, másrészt igyekezett azt új esztétikai perspektívákkal és aktuális tartalommal ellátni.<sup>3</sup> Ennek fényében a műsorrendben „egyaránt szerepeltek a hagyományos klasszikus magyar és európai darabok, valamint a kortárs magyar és európai drámák az európai színházi trendeket figyelemmel kísérő előadásai”.<sup>4</sup>

Imre Zoltán *A nemzet színpadra állításai* című munkája a kortárs, vagyis az Alföldi Róbert igazgatóságához fűződő nemzetiszínház-elképzeléseket az emblematisz *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (r. Mohácsi János, 2011) című *János vitéz*-adaptáción keresztül szemlélteti. Az előadás központi intertextuális és interteatrális aspektusai mentén arra hívja fel a figyelmet, hogy „a színház mint metatextus [...] beemelte a Nemzeti Színház mibenlétét érintő, az előadás paratextusaként értelmezhető elképzeléseket is”.<sup>5</sup> Ez a megfigyelés kulcsfontosságú, hiszen amellet, hogy megfogalmazza az Alföldi-korszak előadásainak metaszínházi vonatkozásait, kitér arra is, hogy ezeknek a metateatrális elemeknek létezik egy jellemzően az előadás körülményeire, tágabb értelemben a közönség és az alkotók valóságára irányuló olvasata is. Mivel a színház és a társadalom kölcsönösen hatással

<sup>2</sup> *Nemzeti*, Uo. 3–4.

<sup>3</sup> IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 305.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Uo.

vannak egymásra, gyakori jelenség volt ebben az időszakban, hogy egyes bemutatott produkciók erkölcsi, vagy nem ritkán politikai vitákat generáltak. Az előadásokat vizsgálva azonban kirajzolódik, hogy az Alföldi-periódus nemzetiszínház-konceptiója – a *nemzetiség* rovására – a *színháziságra* fókuszált.

„Bár valóban aktív és provokatív színház jött létre, sajnos azonban nem rajzolódott ki a Nemzetinek az a speciális koncepciója, amely megkülönböztethetné, nemcsak a retorika szintjén, a hazai államilag támogatott kőszínházaktól. [...] Ennek következtében a Nemzeti Színház továbbra is megmaradt pusztán az egyik budapesti (művész)színháznak, ami ritkán látható minőséget képviselve folytonosan vitára készítette a közvéleményt, főleg a jobboldal ellenkezését kiváltva.”<sup>6</sup>

A katolikus, a református és az evangélikus egyház a 2008-as évet a Biblia évének nyilvánította. Ennek apropóján 2009-ben a Nemzeti Színház felkért tíz kortárs magyar szerzőt, hogy a Tízparancsolat egyes pontjai alapján írjanak drámaszövegeket. A projekt annak az Alföldi pályázatában is megfogalmazott elgondolásnak a gyakorlati megvalósulása, amely szerint a Nemzeti Színháznak feladata, hogy lehetőséget biztosítson új, kortárs magyar drámák létrejöttére és azok bemutatására. A pályázat elsősorban ebből a szempontból volt fontos programja az Alföldi-éveknek.

Alföldi egy 2010-ben adott interjúban elmondta, hogy „[a]z elmúlt években az emberek érdeklődése túlságosan leszűkült a politika irányába, és kevés szó esett – sajnos a színházban is – az alapvető etikai normákról, fogalmakról”.<sup>7</sup> Az igazgató arra is kitért,

<sup>6</sup> Uo., 305–306.

<sup>7</sup> V. NAGY Viktória, „A revütől a tébolyjátékig”, *Heti Válasz* 10, 18. sz. (2010): 51–53., 52.

hogy bár a Tízparancsolat a zsidó-keresztény kultúrkör sajátja, az abban megfogalmazott erkölcsi törvények univerzálisak, és vallási felekezettől függetlenül érvényesek. Mindez magyarázatként szolgálhat arra a felmerülő kérdésre, hogy milyen módon kötődik a budapesti Nemzeti Színház a Bibliához vagy a Tízparancsolathoz. Mivel az intézmény nemcsak reprezentálja a nemzetet, hanem feladata és elkerülhetetlen következménye az is, hogy hatással legyen rá és ezáltal alakítsa azt, indokolt döntés lehet célzottan ilyen rendeltetésű előadásokat is műsorra tűzni. Másrészt – tekintve, hogy az Alföldi-korszakot övező viták nagy része politikai indíttatású – nem hagyható figyelmen kívül a Biblia-projekt depolitizáló gesztusa sem. Azzal, hogy a nyíltan baloldali, liberális gondolkodású Alföldi a jobboldali, keresztény-konzervatív értékrendhez köthető téma relevanciáját ilyen módon kiemeli, jelzi és hangsúlyozza, hogy a Tízparancsolat tételei olyan örökérvényű, esszenciális erkölcsi regulák, amelyek tehát nem csak vallástól, de politikai nézetektől is függetlenül szólnak arról, „hogyan kellene emberhez méltóan élni”.<sup>8</sup>

A projekthez felkért szerzők végül Bereményi Géza, Darvasi László, Esterházy Péter, Garaczi László, Háy János, Lőrinczy Attila, Rakovszky Zsuzsa, Vinnai András, Visky András és Závada Pál voltak. A felsorolt nevek nem feltétlenül a drámaírói szférából ismerősek – talán ezért is volt sejthető, hogy „hagyományos színpadi művel alig, merészebb, újszerű dramaturgiát működtető szövegekkel viszont jócskán lesz dolgunk”.<sup>9</sup> A felsorolt tíz szerző közül nyolcan teljesítették feladatukat: ezeknek a drámaszövegeknek a Nemzeti Színház és a Dramaturgok Céhe Perczel

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> JÁSZAY Tamás, „Nekünk nyolc. Tízparancsolat / POSZT 2009”, *revizoronline.com*, 2009. jún. 15., hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/tizparancsolat-poszt-2009/>.

Enikő sorozatszerkesztővel önálló felolvasó-színházi bemutatót szervezett a Nemzeti 2008/09-es és 2009/10-es évadjaiban, illetve a 2009-es Pécsi Országos Színházi Találkózón. A nyolc elkészült pályaműből végül mindössze kettő, az Esterházy Péter és Závada Pál szövegei alapján készült előadás került fel a Nemzeti Színház repertoárjára. Ez jóval kevesebb annál a nagyszabású tervnél, amit az intézmény a pályaművek beérkezését követően ígért: „[a] 2010/11-es évadban a nyolcból öt darabot a Nemzeti Színház a Gobbi Hilda Színpadon műsorra tűzünk és repertoáron tartunk. A másik három darabot a következő évadban mutatjuk be.”<sup>10</sup> A 2010/11-es évadban az intézményben a tervezett öt helyett csak két Tízparancsolat-előadás bemutatására került sor. A következő, 2011/12-es évadban viszont már egyetlen ilyen darab sem került színpadra. Ennek egyik jelentős oka, hogy a Nemzeti állami támogatottsága a 2011-es naptári évben szinte a felére csökkent annak az összegnek, amiből az intézmény Alföldi vezetésének első évében tartotta fenn magát.<sup>11</sup>

Závada Pál a Nemzeti Színház Biblia-projektje kapcsán elmondta, hogy a parancsolatok kiválasztásakor „Esterházy rögtön lecsapott az elsőre: »Én vagyok az Úr, a te Istened, és ne legyenek néked más isteneid« – neki hagytuk, vigye”.<sup>12</sup> Később Esterházy a Tízparancsolat vonatkozásában írja, hogy

„[j]ó ideje kérdés, hogy létezik-e, működik-e a második tábla az első nélkül, vagyis az első három, az Úrra vonatkozó parancsolatok nélkül. Hát erről hosz-

szasan lehetne. A darabom címe is jelez valamit ebből a bizonytalanságból és vágyból: Én vagyok a te.”<sup>13</sup>

Ezzel a szerző kulcsot ad ahhoz, hogy *miről szól az Én vagyok a Te*. A „nemzeti és színházi szituációra való ironikus célzások[nek]”<sup>14</sup> köszönhetően a dráma tulajdonképpen tökéletesen betölti a Nemzeti Színház feladatkörét. Esterházy pályaművének következő részlete a Biblia-projektre, a befogadó valóságára, a szöveg és az előadás elkészültének feltételeire és kontextusaira nagyon is konkrétan reflektálva összefoglalja az Imre Zoltán által kutatott *nemzetiszínház-elgondolások* örökös dilemmáját:

„KIRÁLYNŐ: [h]ogy rácuppant a színház a Biblia évére... nyilván van valami keret, kulturális keret, forrás, csak tiszta kulturális forrásból... rácuppant a színház, rácuppant az igazgató... [...] Nemzeti Színház... ki tudja, mi az a Nemzeti Színház, mondta.”<sup>15</sup>

A többek között Esterházy szövegeivel is foglalkozó Radnóti Zsuzsa sokszor idézett szavai szerint „a magyar színház tud »spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul«, de nem tud »esterházyul«”.<sup>16</sup> Ezt az is bizonyítja, hogy a magyar színházak – a megnevezett kortársakhoz viszonyítva – igencsak ritkán viszik színre a szerző színpadra szánt szövegeit. Jellemző tendencia, hogy az egyes drámák ősbemutatója napjainkig is az egyetlen színházi feldolgozásnak számít. Arra, hogy színházaink miért *nem tudnak esterházyul*, a legkézenfekvőbb magyarázat az, hogy a

<sup>10</sup> ANONIM: „Tízparancsolat-drámapályázat.” *Nemzeti Színház*, 2009. júl. 2., hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2009/07/tizparancsolat-dramapalyazat>.

<sup>11</sup> CSÁKI Judit, *Alföldi színháza. Öt nemzeti év* (Budapest: Libri Kiadó, 2013), 409.

<sup>12</sup> Uo., 160.

<sup>13</sup> V. NAGY, „A revütől...”, 52.

<sup>14</sup> JÁSZAY Tamás: „Isteni komédia”, *Pannonhalmi Szemle* 19. 2. sz. (2011): 104–107., 105.

<sup>15</sup> ESTERHÁZY Péter, *Drámák* (Budapest: Magvető, 2016), 185–186.

<sup>16</sup> RADNÓTI Zsuzsa, „Évadkörkép”, *Napút* 5, 5. sz. (2007): 3–7., 6.

kisrealista, illúzióteremtő magyar színházi játéknyelv és hagyomány nem képes befo-  
gadni az Esterházy-féle posztmodernséget  
és posztdramatikusságot. Jákfalvi Magdolna  
megfogalmazása szerint

„[Esterházy színpadi műveiben a] dra-  
matikus helyzet felépítésének klasszi-  
kus szabályai zökkenetnek, hol a tér-  
ből, hol az időből, hol a szerepből lép ki  
valaki, s ezzel persze az időben, térben,  
szerepben létezés sokszínű teátrális  
lehetőségét, a fikció és a valóság drá-  
mai keveredésének írástechnikai forté-  
lyait olvassuk, követjük.”<sup>17</sup>

Radnóti Zsuzsa is hasonló aspektusokat  
kiemelve értekezik a szerző drámai életmű-  
véről:

„[e]zek a színjátékok különleges színt  
hoztak a kortárs magyar drámai palet-  
tára, és akarva-akaratlan új dramatur-  
giát honosítottak meg, radikálisan szem-  
befordulva a hagyományos színpadi ke-  
retekkel, gondolkodásmóddal, köve-  
telményekkel. Szakítottak a lineárisan  
szerkesztett, realista történetmesélés-  
sel, és szakítottak a hasonlóan nagy  
hagyományú pszichológiai realista hős-  
ábrázolással.”<sup>18</sup>

Esterházy drámaszövegei tehát olyan  
színházi formanyelvet, játékmódot, és egyál-  
talan színházról való gondolkodást igényel-  
nek, ami a Sztanyiszlavszkij-féle játékmódra  
és illúzióteremtésre – a magyar tradícióval

<sup>17</sup> JÁKFALVI Magdolna, „Van egy férfi. Ester-  
házy Péter és a magyar színházi hagyomány”,  
*Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718., 715.

<sup>18</sup> RADNÓTI Zsuzsa, „A mellőzött drámai  
életmű. Esterházy Péter drámáiról, elsősor-  
ban történelmi revüjéről, a *Mercedes Benz*-  
ról”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701., 696.

ellentétben – nem célként, hanem egy lehet-  
séges eszközként tekint.

#### *Dramatikus szöveg, dramaturgia*

Az *Én vagyok a Te szereplői* (Úr, Királynő, Fiú,  
Amál, Angyalok) – az Esterházy-drámaszö-  
vegekre jellemző módon – egyszerre halan-  
dók és halhatatlanok. A szövegben az *én* és a  
*te* olyanok, mint egy álom, „amikor még  
egyszerre két ember lehetsz és azonos vagy  
egymással.”<sup>19</sup> Elmosódik a határ *én* és *te*, va-  
lamint isteni és emberi között: Herczog No-  
émi helyesen figyelmeztet, hogy a szöveg  
alapmotívuma az alakváltás.<sup>20</sup> A drámának  
nincs aktív cselekménye, a világ különböző  
történései szinte kizárólag a szereplők el-  
mondásai, sokszor visszaemlékezései révén  
jelennek meg önkényesen, ok-okozati össze-  
függések nélkül. Általuk a mű valójában „nem  
más, mint egy gigászi elmélkedés arról, kik is  
vagyunk és hova tartunk”.<sup>21</sup> Herczog elem-  
zésében az *Én vagyok a Te* történelmi vonat-  
kozásait szem előtt tartva feltételezi, hogy a  
dráma „talán a *Harmonia Caelestis* egyestés  
revüátírata”<sup>22</sup> – erre az alakok mellett a meg-  
jelenő témák impliciten utalnak. A szöveg  
Esterházy korábbi műveiből utal még a *Ru-  
bens és a nemeuklideszi asszonyok* című drá-  
mára, de a posztmodern irodalom és a  
posztdramatikus színház jegyében a szöveg  
médiákon átívelő, klasszikus és popkultu-

<sup>19</sup> HERCZOG Noémi, „Ha mi lennénk Esterházy  
Péter”, *szinhaz.net*, 2011. febr. 28., hozzáfé-  
rés: 2025.02.28.,

[https://szinhaz.net/?option=com\\_content&vi-  
ew=article&id=35959:ha-mi-lennenk-  
esterhazy-  
peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16.](https://szinhaz.net/?option=com_content&view=article&id=35959:ha-mi-lennenk-esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16)

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> UGRAI István, „Monodrámák”, *7ora7.hu*, 2011.  
febr. 28., hozzáférés: 2025.02.28.,  
[https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-  
te/nezopont.](https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-te/nezopont)

<sup>22</sup> HERCZOG, „Ha mi...”.

rális intertextusai a dráma alapjául szolgáló *Biblián* kívül közvetlenül vagy közvetetten megidézik többek között Friedrich Schiller *Stuart Mariáját*, Madách Imre *Az ember tragédiáját*, a XVII. századi magyar történelmet, az A. E. Bizottságot, Karády Katalint és számos világhírű zenészt, Ludwig Wittgenstein nyelvfilozófiáját, Friedrich Nietzsche metafizikáját és William Turner festményeit. Hogy az *Én vagyok a Te* pontosan *miről* szól, nehéz és szükségtelen definiálni. A Gothár Péter által rendezett előadásra reflektáló kritikák azonban (több-kevesebb sikerrel) mégis megpróbálják összefoglalni a történéseket:

„Van egy középkorú férfi [az Úr], aki előttünk végzi be életét, amelyről előtte még elmond ezt-azt. Van egy asszony [a Királynő], változó alakban, királynő és házmester, de legfőképp színésznő. Van egy cselédféleség [Amál], sugárzó és kőkemény fiatal nő. Mindüknek jelen idejű történelmi emlékezete van, ezért aztán számukra minden jelen idejű storytelling: a Wesselényi-összeesküvés, Zrínyi, Stuart, Erzsébet.”<sup>23</sup>

„Mindenesetre laza csevej az uralomról, isteniről és emberiről, teremtésről és (mű)alkotásról, a rendezői elvről a világban és a színházban, egyenes és függő beszéd a mihez tartásról [...], Atya és Fiú kapcsolatáról (nem feltétlenül bibliai értelemben) és így tovább, leginkább bármiről, ami egy laza csevejben fölmerülhet a laza csevegők között.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> CSÁKI Judit, „Több megértést, Amál!”, *Magyar Narancs*, 2011. ápr. 7., hozzáférés: 2025. 02. 28.,

[https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/szinhaz\\_-tobb\\_megertest\\_amal\\_-esterhazy\\_peter\\_en\\_vagyok\\_a\\_te-75878](https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/szinhaz_-tobb_megertest_amal_-esterhazy_peter_en_vagyok_a_te-75878).

<sup>24</sup> KOLTAI Tamás, „Könyvdráma”, *Élet és Irodalom*, 55, 11. sz. (2011): 23.

Mindezek ellenére fontos hangsúlyozni, hogy Esterházy magyar viszonylatban elsősorban nem a tartalom, hanem a forma és az eszközhasználat szempontjából innovatív drámaszerző. A továbbiakban röviden ismertetem és szemléltetem az *Én vagyok a Te* azon formai jellegzetességeit, amelyek a szöveg interpretálása és színpadi feldolgozása szempontjából egyaránt kulcsfontosságúnak bizonyulnak.

A színház Jean Alter és Erika Fischer-Lichte által meghatározott, referencialitásra és performativitásra irányuló funkcionális kettősségét az Esterházy-drámában a Királynő alakja mutatja be a legszemléletesebben. A szöveg esetében természetesen mindig kizárólag nyelvi, tehát önkéntelenül referenciális eszközökről beszélhetünk, azonban, ha figyelembe vesszük, hogy ez egy színpadra szánt szöveg, akkor elkülöníthetővé válik a két funkció.<sup>25</sup> Referenciális, reprezentatív funkciója azokban a *színház a színházban*-jelenetekben kerül előtérbe, amelyekben a

<sup>25</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy a két funkció a szöveg esetében csak idézőjelben kérhető számon. A szövegben ezek a performatív-nak, önreflexívnek nevezett elemek nem működhetnek úgy, mint a színpadon – ezért valódi jelentőségük a színpadi adaptációban keresendő. A szövegben jelen fejezet által „performatívként” hivatkozott elemek ilyen módon egyfajta köztes (Fischer-Lichte terminusa szerint *átmeneti*) funkciót töltenek majd be az előadásban: a színpadon ezek a szövegrészek (ld. királynő-jelenetek) kétségkívül éppen annyira referenciálisak, mint a szöveg kapcsán referenciálisnak bélyegzett részek (ld. színésznő-jelenetek), hiszen a színpadon álló hús-vér színész mindkét esetben egy előre megtanult, megrendezett szerepet alakít. Ugyanakkor önreflexivitásuk miatt bizonyos szempontból mégis performatívok a színésznő-jelenetek: a színpadon itt és most egy színész beszél arról, hogy milyen színésznek lenni.

nyugdíjas színész figurája a XVII. századi magyar királynőt alakítja. Ezzel szembeállíthatók azok az epizódok, amikor a Királynő nem királynő, hanem színész. A két funkcionális sík szinte kizárólag a karakter megszólalásainak különböző nyelvhasználata révén különíthető el – a szöveg és a nyelv ennélfogva kiemelten fontos tényezője lesz a színpadi feldolgozás értelmezésének. Ezt a funkcionális és nyelvi különbséget illusztrálja a következő részlet:

„KIRÁLYNŐ: [a] jelenről majd én gondoskodom, bakó, ügyes légy, parányt veszejtesz el – vesztesz, nem veszejtesz, pedig milyen jól lendületbe jöttem –, hogy tehát árulásodnak nincsen vége, akár a tengereknek, az kik mosás királynőd partjait, ezt majd később még javítjuk, mondta, a nacsasszony partjai javítás alá kerülnek.”<sup>26</sup>

Ennek a konstans önreflexivitásnak eredménye, hogy „a (dráma)szövegek állandó színpadi jelenléte alakítja magát a játéknnyelvet is”,<sup>27</sup> vagyis a szöveg jelen esetben erősen determinálja a színpadi megvalósítást. A Királynő egyik kismonológja megfogalmazza mindazt, amiben Brecht és Artaud színházelmélete egyetért: az alakított szerep csak illúzió, a színész, a jelenlevő test az, ami valóságos.

„KIRÁLYNŐ: Magyar: fiktív, királynő: fiktív, magyar királynő: mega-szupercsocsó-fiktív! Hogy egyedül én, mondta, én vagyok valóságos. Az egész üres és hatalmas színpadon, üres és hatalmas, mint a csillagok hazája, és én vagyok az egyetlen valóságos... valóságos valami, mondta. Ez csodálatos, nem?, mondta.”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 189.

<sup>27</sup> JÁKFALVI, „Van egy...”, 711.

<sup>28</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 137.

A referenciális és performatív funkciók ennek ellenére a színpadon mindig egyidejűleg jelen vannak, így előfordulhat olyan szituáció, amikor „[n]em lehet tudni, hogy a királynő esett-e össze, vagy a színész lett rosszul”.<sup>29</sup> Az életműben egyáltalán nem idegen ez a kettősség: Jákfalvi szerint „a szerző leggyakoribb megoldása a szerepből kiesés mozzanata”.<sup>30</sup>

Láthatjuk, hogy az *Én vagyok a Te* szövegcentrikus mű, Radnóti terminusai szerint „beszéddrámá, színház”.<sup>31</sup> Egyik legjelentősebb szervezőeleme a „történetmesélő dramaturgia”.<sup>32</sup> „Mondta, el ne felejtsem hozzatenni, hogy mondta, mondta”<sup>33</sup> – a szövegben folyamatosan visszatérő *mondta*<sup>34</sup> epikus szövegekre jellemző struktúrát kölcsönöz a drámának – egyrészt eltörli a határt a szerzői instrukciók és a szereplők megnyilvánulásai között, és egyfajta narrációs egységet teremt, másrészt kapcsolatot képez az egyes szereplők megnyilvánulásai között, szinte egybemossa azokat, aminek következménye, hogy *a monodráma felé terelődik a cselekmény*.<sup>35</sup> Az *Én vagyok a Te* monodramatikusságát elsősorban az a szereplők közt fennálló hierarchikus viszony határozza meg, amelynek velejárója, hogy a figurák minden megszólalásukkal az Úr lényét (gondolatait, érzéseit) közvetítik. Ezáltal „úgy mosódik el Én és Te különbségének értelme, mint a monodrámaiban, ahol végül egyetlen tudat uralja a színházat: Én, a színész (persze csak játékból) Te vagyok. Meg egy kicsit Esterházy Péter.”<sup>36</sup>

<sup>29</sup> Uo., 200.

<sup>30</sup> JÁKFALVI, „Van egy...”, 712.

<sup>31</sup> RADNÓTI, „A mellőzött...”, 697.

<sup>32</sup> Uo., 696.

<sup>33</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 164.

<sup>34</sup> A *mondta* a szövegben mindig a rendező Úr előzetes instrukcióira, megjegyzéseire, kijelentéseire utal.

<sup>35</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 204.

<sup>36</sup> HERCZOG, „Ha mi...”.

Balassa Zsófia drámanarratológiai kötetében erről a narrációs formáról a következőt írja: „nem mondhatjuk, hogy egyszereplős a mű, noha egyértelműen egyetlen figura érzelmi hullámvázára koncentrálnak”.<sup>37</sup> A többszereplős monodráma sajátja a „belsőnek külső reprezentálása”<sup>38</sup> – ez az Esterházy-drámában egyértelműen végig követhető a *monda*-referenciák vonatkozásában. A mondani-való így eltávolodik (ha tetszik: elidegenedik) a megszólalótól, aminek következtében tehát egyidejűleg objektívulódik a beszéd tárgya és szubjektívulódik, válik az Úréval egyneművé a gondolatait közvetítő szereplők beszélői magatartása. A szövegben ezen felül helyet kap az a közvetlen narrációs forma is, amely esetében „az olvasó (néző) a cselekményre koncentrálnak”.<sup>39</sup> Ilyen az a „mint a rádióban a színházközvetítés”<sup>40</sup>-epizód, amikor a cselekmény, a történések önreflexivitása abban nyilvánul meg, hogy egyidőben ugyanazon cselekvésnek a kommentálása hangzik el, mint amit a színpadon (feltehetően) lát a közönség: „és közben fogja a fiú kezét, finoman, akár egy keszkenőt, amelyet immár soha nem akar elengedni, a kéz hideg, izzadt, kellemetlen – és mégis, és mégis!”<sup>41</sup>

Ezek a megnyilvánulások a posztdramatikus színház narrációelvének tudhatók be, és funkciójuk az elidegenítéssel szemben „a személy és a szövege közötti kapcsolat önreferenciális intenzitás[ának]”<sup>42</sup> hangsúlyo-

<sup>37</sup> BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 98.

<sup>38</sup> Uo., 95.

<sup>39</sup> Uo., 70.

<sup>40</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 143.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 128.

zása. Az *Én vagyok a Te* dialógusai áldialógusok, szövegstruktúrája valójában Hans-Thies Lehmann meghatározásának jó példája, ami szerint „kiterjedt narratív részek és elszórt dialogikus epizódok váltják egymást”.<sup>43</sup> Ez a szerkezet szintén a szöveg monodrámaszerű olvasatát teszi lehetővé.

Az illúziórealista színház sajátja, hogy a dráma színpadi adaptációja új megoldások keresése és a dráma – Barthes terminusaival élve – szöveggént való olvasása helyett műként viszonyul hozzá, és alkalmazkodik az adott drámát illető színházi konvenciókhoz. Ezt az interpretációs paradigmát magyarázzák, majd parodizálják a következő sorok:

„KIRÁLYNŐ: [a]z orosz darabokban többnyire részek a szolgák. Valamikor még a darab indulása előtt berúgtak, még az előző cár alatt, és így maradtak. Szinte repülnek egyik jelenetből a másikba, Gribojedov, Gogol, Gorkij, Csehov. Ezt hívják, Amál Amálovics, galambocskám, színházi tradíciónak.”<sup>44</sup>

A dráma itt a színházi tradíció jelenségén keresztül az illúziórealista színházban prezentált látszatra és annak konstruáltságára hívja fel a figyelmet. Az *Amál Amálovics, galambocskám*-megszólítással jelzi, hogy ennek az illúzióknak esszenciális (esetenként akár kizárólagos) eleme a referenciális nyelvhasználat és a szöveg. Az *Én vagyok a Te* felkínálja ennek ellenkezőjét, egy olyan színházformát, ami kevésbé referenciális és inkább performatív: „[e]gy rendes színházi szövegben nincs ennyi reflexió!”<sup>45</sup> és a „[színházban] nincs lábjegyzet!”<sup>46</sup> A logocentrikus színház kritikájának szövegalapú megfogalmazásában rejlik az *Én vagyok a Te* remek ironiája és paradoxona. A szöveg kifejezési

<sup>43</sup> Uo., 127.

<sup>44</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 138.

<sup>45</sup> Uo., 139.

<sup>46</sup> Uo., 183.

lehetőségei a színház multimedialitásához képest korlátozottak (lásd a drámában elhangzó Wittgenstein-parafrázist: „[v]ilágom határa a nyelvem határa [...]”<sup>47</sup>), így a színház performatív funkcióját csak metaszínházi diskurzusokkal tudja megfogalmazni. A szövegben részben erre vonatkozóan hangzik el, hogy „[a] színház nem szó. [...] Bár... néma királynőnek, kivált, ha magyar, mondta, a népe se érti a szavát.”<sup>48</sup> A dráma mindezek ellenére és mellett retorikai szempontból igen változatos: Esterházy „a szentírás, a historikus-archaizáló, a társalgási, a művészdumás, a családias, az infantilis és egyéb hangfekvéseket tökéletes biztonsággal, ragyogó technikával alkalmazza”<sup>49</sup> – írja Tarján Tamás.

Hogy a szerző színpadra szánt szövegei nem csak dialogizált prózai szövegek, hanem valóban színházban is működőképes textusok, az is bizonyítja, hogy a Gothár-rendezte előadás szövegkönyvét az Esterházy-dráma csak minimálisan módosított változata<sup>50</sup> képezi. Az előadás két dramaturgjának, Morcsányi Géának és Keszthelyi Kingának munkája tükrözi, hogy az *Én vagyok a Te* esszenciája a szöveg – pontosabban: az Esterházy-szöveg.

„A kimunkálás folyamatáról hoz hírt, hogy a *Jelenkor* 2010. évi 4. számában közzétett változat bővebb is, szűkebb is a Nemzeti Színház *Színműtár* soroza-

<sup>47</sup> Uo., 162.

<sup>48</sup> Uo., 137.

<sup>49</sup> TARJÁN Tamás, „Énekének”, *revizoronline.com*, 2011. márc. 1., hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/esterhazy-peter-en-vagyok-a-te-nemzeti-szinhaz/>.

<sup>50</sup> Az *Én vagyok a Te* szövege először 2010-ben jelent meg a *Jelenkor* hasábjain, majd 2011-ben a Nemzeti Színház *Színműtár*-sorozatában (ez a szövegváltozat az előadás szövege), végül pedig 2016-ban a Magvető Kiadó gondozásában megjelent Esterházy Péter: *Drámák*-gyűjteményben.

tában publikált szövegnél. Gothár Péter rendező az elhagyottakból ezt-azt visszaemelt két dramaturgja, Morcsányi Géza és Keszthelyi Kinga társaságában. A »van-e mai magyar darab bazmeg nélkül? Hát most már nincs« mondatait nem.”<sup>51</sup>

Az előadás szövegébe iktatott „[a] királyomat, Szombatba menve, megszólította egy fiatal leány, hogy leszopná”<sup>52</sup> konkrét idézet a *Harmonia Caelestis*ből. Ezzel a dramaturgok jelzik, hogy az *Én vagyok a Te* a szerző regényének potenciális átírata – Herczog szerint „kissé irányba terelve, de talán meg is terhelve ezzel az ezúttal habkönnyed, publicisztikusan szellemes színpadi fecsegést”. A dramaturgiai módosításoknak alapvetően két fontos funkciója van: egyrészt egyértelműsítik, kiegészítik a szöveg egyes részeit, sokszor nehezen követhető asszociációs ugrásait. Ilyen például Amál morális visszaemlékezése,<sup>53</sup> vagy rövid gondolatmenete az Úrról, amelyben az Úr-figura értelmezési tartománya szélesedik ki:

„AMÁL: Hozom a cukrot. Kockacukrot. Kiskanált. Mindent hozok. (*nem mozdul*) Mindent hozok. (*nem mozdul*) Nekik dolgozom. Én vagyok a te Urad, Istened. Uradat, istenedet imádd, és csak neki szolgálj. Ezt mondja. Nem szeretem azt, akinek dolgozom. Nem elég, hogy véresre vert, megcsalt egy cafkával, elhagyott, megalázott és tönkretett - még fölhív telefonon, hogy szeretem-e, és én azt válaszolom, hogy igen.”<sup>54</sup>

Az asszociációs ugrást magyarázza például az Angyalok által a hólapátolás tűz-

<sup>51</sup> TARJÁN, „Énekének.”

<sup>52</sup> ESTERHÁZY Péter: *Én vagyok a Te* (Budapest: Nemzeti Színház Színműtár, 2011), 17.

<sup>53</sup> Uo., 13–16.

<sup>54</sup> Uo., 7.

metaforájaként elhangzó „egyébként is, ha már, ropogni”<sup>55</sup> helyett szereplő „egyébként is, ha már, akkor ropogni. Mert ami ropog, az roppan. (gondolkodik) Illetőleg fordítva.”<sup>56</sup> Másrészt a dramaturgiai munka finomítja, szofisztikálja a nyelvet – hogy ez mennyire szükségszerű, vita tárgya lehetne. Tarján fent idézett megfigyelésén túl az Esterházy-dramában szereplő „csába a részletekkel, melyik darab?”<sup>57</sup> a Morcsányi–Keszthelyi szövegkönyvben „pokolba a részletekkel, elnézést, melyik darab?”<sup>58</sup>-ként jelenik meg.

### A rendezés

Esterházy Péter és Gothár Péter alkotói együttműködése nem az *Én vagyok a Te*-vel kezdődik. Gothár 1985-ös *Idő van*, valamint 1987-es *Tiszta Amerika* című filmrendezései Esterházy forgatókönyvei alapján készültek. Bár Gothár a két nagyjátékfilm elkészülte alatt, 1979 és 1992 között az akkor fénykorát élő, realista színházeszményt képviselő kaposvári Csiky Gergely Színház főrendezőjeként tevékenykedett, az Esterházy-szövegek adaptálásakor mégis lemondott a realizmus esztétikájáról – olyannyira, hogy az *Idő van* a magyar filmtörténet a posztmodern egyik kiemelkedő példajaként tartja számon.<sup>59</sup> Ettől a ponttól követhető a rendező fokozatos esztétikai váltása: későbbi munkáira egyre gyakrabban „jellemző a kisrealizmusból való elidegenítő kitekintés”.<sup>60</sup> Az eredményes korábbi kooperációk mellett talán éppen a realizmustól való eltávolodás indokolja, hogy a

Biblia-projekt megvalósításakor Esterházy „Gothár Pétert akarta rendezőnek”.<sup>61</sup>

Az *Én vagyok a Te* kapcsán a kritikusok megegyeznek abban, hogy „a magyar színházban ritkán tapasztalható kivételes találkozásról kell beszámolnunk szöveg és a szövegből színházat csináló alkotók között”.<sup>62</sup> Gothár rendezői formanyelve a színházi együttműködés<sup>63</sup> idejére úgy alakult, hogy a produkcióban már „két, zsigerileg önreflektáló alkotó találkozott szerencsésen össze”.<sup>64</sup> A rendezés mindvégig megtartja a dráma szerteágazó „esterházyságát”, nem emeli ki a szöveg egyes aspektusait, igyekszik megőrizni a szöveg összes szemantikai rétegét. Gothár

„hibátlanul szervezi e diskurzust, mert roppant pontos elemző kapcsolatba sikerült lépnie a művel. Nem erőszakol konkrét összefüggést oda, ahol ilyen nem mutatkozik, viszont nem enged megszakadni egyetlen szekvenciát sem, ha az szekvencia. Semmit nem adagol túl: se a cirkusziasságot, se a profanitást, se a szexualizáltságot, se a naprakész látteleletet, se egyebet.”<sup>65</sup>

A rendezői életmű realizmustól való elfordulása, illetve a *kisrealizmusból való kitekintés* Herczog szerint mindenekelőtt „a szövegmondásban mutatkozik meg.”<sup>66</sup> Ez az *Én vagyok a Te* vonatkozásában különösen fontosá válik, hiszen Esterházy fragmentált beszédaktusaihoz és folyamatosan önreflexív nyelvéhez remekül igazodik a gothári beszédstílus. „Gothár védjegye ez a »daráló« beszédmód, mely hang egyszerre gépies, majd

<sup>55</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 130.

<sup>56</sup> ESTERHÁZY, *Én vagyok...*, 8.

<sup>57</sup> ESTERHÁZY, *Drámák*, 128.

<sup>58</sup> ESTERHÁZY, *Én vagyok...*, 7.

<sup>59</sup> SÁGHY Miklós, „Egy irodalmi hatás? A heterogén szubjektum színrevitele Gothár Péter és Esterházy Péter *Idő van* című műveiben”, *Alföld* 63, 4. sz. (2012): 104–112.

<sup>60</sup> HERCZOG, „Ha mi...”.

<sup>61</sup> CSAKI *Alföldi színháza*, 160.

<sup>62</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 105.

<sup>63</sup> Gothár Péter egyedül ezt az Esterházy-dramát rendezte meg színházban.

<sup>64</sup> HERCZOG, „Ha mi...”.

<sup>65</sup> TARJÁN, „Énekének.”

<sup>66</sup> HERCZOG, „Ha mi...”.

pillanatokra megtelik teátrális érzélemmel, s ez nyilvánvalóvá teszi, hogy amit látunk, csupán színház.<sup>67</sup> A rendezés így tulajdonképpen a színpadon is megvalósítja a nyelv performativitásának azon poszt-austin-i aspektusát, amit az előző fejezet a szöveg szintjén tárgyal. A beszéd ritmusa, a csöndek és a megszólalások struktúrájának jelentősége felértékelődik, és ezáltal a gyakorlatban is megvalósul az a szemantikától független beszéd-polifónia, ami az Esterházy-szövegeknek is kulcsfontosságú sajátossága. Helytálló a megfigyelés, miszerint „monológokat szakítanak meg olykor-olykor színpadi szituációk”.<sup>68</sup> Minimalizálódik a mozgás, a díszlet- és a kellékháznál (éppen ezért az egyes ilyen elemeknek különösen fontos szerepük van): a színháziasságot, vagyis a „színpadi szituációt” az előadásban így szinte kizárólag a színészek teste és az elhangzó szöveg jelenti. Talán éppen ezért, a lecsupaszított eszközhasználat és a beszéd (illetve a színészi játék) természetellenessége miatt írhatja elemzésében Ugrai István, hogy „[a]z *Én vagyok a Te* hallatlanul profi – de steril előadás, nem lesz emberi, nem lesz kedves – nem lélegzik együtt a közönséggel[.]”<sup>69</sup> Valóban nem lélegzik együtt, de ez nem is tartozik vállalásai közé: Esterházy szövege és Gothár rendezése olyan módon reflektál a befogadói világra, hogy közben mégsem szólítja azt meg. Még a Fiú alakjával kapcsolatos rendezői döntés, hogy az azt alakító Szabó Kimmel Tamás a közönség teréből érkezik a színpadra – ha eredetileg rendeltetése ez is volna –, sem múlja felül ezt a koncepciót. Mindezen rendezői megoldásoknak összehatása pedig az, hogy a produkció Koltai Tamás szerint „Gothár Péter időtlen idők óta kimagasló legjobbja”.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Uo.

<sup>68</sup> Uo.

<sup>69</sup> UGRAI, „Monodráma”.

<sup>70</sup> KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

### Színészi játék

Az előadásban „[a] sutba vágott (kis)realista játékmód a sutból élvezi, amint a színészek szügyig járnak a valóhűben, hogy jócskán fölébe mehessenek”.<sup>71</sup> Esterházy szövege ebből a szempontból bizonyos fokig meghatározza a színészi játék módját. Az illúzió megteremtésének és lerombolásának folyamatos körforgása szinte megköveteli azt a játékmódot, amit a gothári adaptációban is láthatunk. Szerepéből adódóan Molnár Piroska játékában figyelhető meg hangsúlyosan annak a két színjátszási módszernek a váltakozása, amit Lehmann a *Posztdramatikus színházban simple acting* (egyszerű játszás) és *complex acting* (komplex játszás) névvel határoz meg.<sup>72</sup> Az előbbi esetében a valós, a befogadó világára érvényes kijelentésekhez „emocionális részvétel, közölni-akarás”<sup>73</sup> társul – ilyennek tekinthetők az alakítás színész-epizódjai. Ezekben a mikro-jelenetekben a színészi játék elidegenít: ebből a technikából következik az a megállapítás, ami szerint Molnár „mintha nem is annyira Királynőt, mint a színészetet magát játszaná”.<sup>74</sup> A királynő-epizódokban ezzel szemben a hagyományos értelemben vett színészi játék, vagyis a *complex acting* módszerének megfelelően a lélektani realista játékmód és a fiktív kijelentések ötvöződnek. A dialektikus játékmód, valamint a „szarkasztikus önirónia és a kaján fenség”<sup>75</sup> váltakozásának eredménye, hogy a Királynő „történelmi korokon átívelő figuráját”<sup>76</sup> Molnár Piroska „a kortársi jelenben, vagyis a *mindenkorban*”<sup>77</sup> tartja.

<sup>71</sup> TARJÁN, „Énekének.”

<sup>72</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 158–159.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> SZTRÓKAY András, „Te vagyok”, *Ellenfény* 17, 7. SZ. (2012): 32–33., 32.

<sup>75</sup> KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

<sup>76</sup> CSÁKI, „Több...”.

<sup>77</sup> CSÁKI, „Több...”.

Esterházy Péter 2013-ban a Nemzeti Színház igazgatóváltásakor az *Élet és Irodalom*-ban egy rövid publicisztikai szöveggel búcsúzik a drámája alapján készült előadástól. Ebben írja Molnár Piroska Királynő-alakításáról a következőt:

„Molnár Piroska, / szöveget Molnár Piroskával indítani jóóóó, / beszélhetnék arról, hogy az milyen torokszorító, ha ő mondja a mondatodat, végre megtudod, mit írtál, olyat is, amiről nem tudtál, és mi mindent nem írtál, pedig erősen remélted, hogy írtad, megtudod, mi hal meg asztalnál és mi születik.”<sup>78</sup>

A Znamenák István által alakított Úr „túl-ságosan is emberi Atyaisten.”<sup>79</sup> Esetében a kettősség, a közties lét elsősorban nem a fikció és a valóság, hanem az immanens és a transzcendens síkjai között valósul meg. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a metaszínházi, színház a színházról-diskurzusban ne venne részt: az emberi, kisbetűs úr színházi rendező, és ahogyan arról már szó esett, a mű minden szereplője az ő szándékait tolmácsolja. A monodramatikus olvasat szerint az Úr az egyetlen (fő)szereplő, az előadás magja. Znamenák „[m]inden rezdülése azt mutatja: érti, amit játszik – ezt az istenembert; ezt a hétköznapi, halandó teremtőt, ősapát, én-istent, kiskirályt, házi zsarnokot, szenilis beteg, kényszeres roncsebert.”<sup>80</sup> Jászay Tamás szerint „[o]lyan finom, tetten érhetetlen az átmenet Isten és Ember között, hogy amilyen magától értődő a nyitányban, ahogy az anygali kórossal övezett Teremtőt (az Urat) látom, éppoly természe-

tes a zárlatban a haldokló Teremtettre (egy úrra) pillantanom”.<sup>81</sup>

„Schell Judit mint Amál, a mindenestül megfoghatatlan karakter, okos, elegáns, maliciózus *ellenpont* – önmagában és önmagáért vonzó.”<sup>82</sup> Amál karakterének konkrét definiálása nem egyszerű, de talán nem is szükséges feladat. Az elemzéseket összegezve leginkább *áldozati pozícióra vágyakozó*,<sup>83</sup> *látszólag semmihez nem értő*<sup>84</sup> *cselédként* határozható meg. Az Úr és a Királynő alárendelt jobbkeze, akivel kapcsolatban „viszonylag későn tűnik csak fel, hogy a Királynőt sokszor bizony ő irányítja”.<sup>85</sup>

Szabó Kimmel Tamás Fiúja nem találja a helyét ebben az ég és föld, élet és halál között lebegő világban. A színpadi világ szeparáltságát, megbonthatatlanak tűnő rendszerét megsértve a nézőtérrel érkezik „láza-dó, kétes fekete egyenruhában és kétes célokkal”.<sup>86</sup> „[I]tt látszólag semmi keresnivalója (helye) nincs[.]”<sup>87</sup> Mivel az univerzális értelemben vett rendszer a posztmodern elgondolások szerint kizárólag kívülről bomlasztható, oda nem tartozása, rendszeren kívülsége miatt különösen fontos ez a figura: „ő hozza az új időknek új dalait, borzongatóan ismerős a fekete bakancsa [...]: »rám néznek, sitty-sutty, neonáci-kisnyilas-szélsőjobb, mindenki mindent azonnal tud, minden világos«”.<sup>88</sup> Felkavarja az elmékedést, szörnyű étellel tölti meg a színpadot – pontosan ezért válik a Fiú Sztrókay András szerint az előadás legfontosabb alakjává:

„az egyetlen, aki nem Esterházy elmosódott hirstorico-pasztorál irodalmi-

<sup>78</sup> ESTERHÁZY Péter, „Se ünneplős, se nem ünneplős ujjgyak. 1 búcsúbeszéd a Nemzeti-re – a nem cenzúrázott változat”, *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 5.

<sup>79</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

<sup>80</sup> SZTRÓKAY, „Te...”, 33.

<sup>81</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

<sup>82</sup> KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

<sup>83</sup> UGRAI, „Monodráma”.

<sup>84</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 107.

<sup>85</sup> Uo.

<sup>86</sup> KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

<sup>87</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 107.

<sup>88</sup> Uo.

történelmi (álom)világából, hanem a rögvalóságból érkezik a mai revübe. Az utcáról jön, és hatalomra tör. Új világot kezd. Tőle lesz tétje az előadásnak, ő foglalja rendszerbe a széthúzó energiákat. Miatta lesz színház az irodalomból.”<sup>89</sup>

### *Színházi látvány és hangzás*

Gothár Péter látványterve „nem szép, de praktikus.”<sup>90</sup> A dobozszínházas kialakítás közép-pontjában egy hidegfehéren megvilágított, felfüggesztett, és ezáltal instabil, olykor kilengő üvegpád áll – nagyrészt ezen zajlanak az események. Gothár a helyszínt ezzel konkrétan meghatározza: „ég és föld között”<sup>91</sup> vagyunk. „A rendező bőségesen ki is használja az emelvény adta lehetőségeket: az oda felkapaszkodás és onnan leesés, oda felnézés és onnan lenézés”<sup>92</sup> játéka végig fontos komponense az előadásnak. A játéktér felső határát egy, a padlóhoz hasonló, szintén megvilágított üveglafon határozza meg: „két hófehér, átfogójával egymásra fordított háromszög, átlósan vágja el őket egy szabályos fekete sáv.”<sup>93</sup> Az előadás fénytervezője, Pető József végig minimális, ezüstös-fehéres színvilággal, alulról és felülről pozicionált megvilágítással operál – Sztrókay András ezzel kapcsolatban helyesen érzékeli, hogy „az alulról jövő fény égi helyszínt sugall”.<sup>94</sup> Az előadás egyes pontjain az emelvény négy sarkában helyezkednek el az Angyalokat alakító, arctalan színészek, mintegy keretbe foglalva a díszlet állandó részét képező átlátszó, olykor kék fénnel kontúrozott angyal-kivágású lemezekkel.

<sup>89</sup> SZTRÓKAY: „Te...”, 33.

<sup>90</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 105.

<sup>91</sup> CSÁKI, *Alföldi színháza*, 131.

<sup>92</sup> SZTRÓKAY: „Te...”, 32.

<sup>93</sup> JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

<sup>94</sup> SZTRÓKAY, „Te...”, 33.

A kiemelt tér mögötti kétszintes sötét sáv alsó részén időnként megjelennek az éppen nem játszó színészek: megmutatásuk rombolja az előtérben konstruálódó illúziót. Máskor az előtérben elhangzó narrációt vizuálisan illusztrálják itt (l. az Úr cirkusz-monológja közben a mazsorettező Amál elvonul a háttérben). A második szinten csak az (éppen) Angyalt alakító Rába Roland jelenik meg néha, fenyegetően. Ez a kétszintes háttérsáv, valamint a felfüggesztett középponti játéktér a Gobbi Hilda színpad technikai adottságainak indokolt és helyénkezelte alkalmazása. Ezt azért fontos kiemelni, mert a felújított Nemzeti Színház (legtöbbször nagyszínpadának) esetében többször láthattunk példát a színpadtechnika által kínált lehetőségek indokolatlan, olykor szükségtelen kihasználására.

Az előadás látványvilágának (ahogyan az Esterházy-szövegnek is) fontos eleme az isteni–emberi dialektika. A produkció jelmezei ebből a szempontból ellentmondanak a díszletezésnek. Az Izsák Lili által tervezett öltözékek szándékosan diszharmonikusak és csúnyák: egyáltalán nem illeszkednek a transzcendens teret megteremtő díszlet jegyeihez. Izsák munkáival „semmiképp nem a szöveget illusztrál[ja]”<sup>95</sup> – jelen előadás jelmezfelhozatalából pontosan ez olvasható ki. A „kifejezetten csúnya, szembántó, vibráló minták[...], disszonáns párosítások[...]<sup>96</sup> ellensúlyozzák a letisztult teret, intellektuális szöveget.

A produkcióban használt kellékek a jelmezekhez hasonlóan az immanens világból valók – jelenlétüknek viszont minden esetben létezik szimbolikus olvasata. Az előadásnak három fontos, emblematikus kelléke van: egy fekete, közönséges bőrfotel, egy szintén fekete hólapát, és egy égőkkel kere-

<sup>95</sup> MARIK Noémi, „Egy maximalista. Beszélgetés Izsák Lilivel”, *Critikai Lapok* 23, 1–2. sz. (2013): 19–25., 20.

<sup>96</sup> Uo.

tezett, színházi öltözőszobát idéző, emberméretű, áttetsző állótükör. A játéktér közepén elhelyezett karosszék királyi trónként funkcionál – a hatalom demonstrációjára szolgál. A hólapát az előadás elején fizikailag még nem jelenik meg: az Úr monológjában tematizálódik. Az események előrehaladtával lassan valóban felkerül a színre, majd az utolsó epizódban a Fiú hevesen lapátolja a kitartóan hulló műhivat. A vehemens lapátolás következtében a felfüggesztett játéktér kileng – az instabilitás emlékeztet: az *Én vagyok a Te* „ég és föld között”<sup>97</sup> zajlik. A mobilis, de legtöbbször csak a színpad (rendezői) jobb oldalára pozicionált, áttetsző tükör néha csak keretként funkcionál: ilyenkor a játékszók elé helyezve ablakszerűen, de inkább képeretként működik. Gyakrabban viszont tükörként, a színészek mozdulatai így szinte állandóan reflektálódnak. A tükör segítségével az előadás reprezentációs síkja három szintűvé válik: a szövegszintű reprezentációt a színpadi cselekvések jelenítik meg, annak lenyomatát pedig a tükör reprezentálja. A többszintű reprezentáció valójában már inkább tekinthető ironikus performatív gesztusnak, mint illuzórikus valóságalkotásnak.

#### *Az előadás hatástörténete*

Molnár Piroska az Esterházy-előadás kapcsán egy, az igazgatóváltás apropóján készült interjúban azt mondja, hogy „Nemrég, amikor a huszonkilencedik előadásra került sor, azt éreztem, hogy végre úgy sikerült, ahogy az elejétől szerettem volna eljátszani, majd rögtön az is eszembe jutott, hogy már csak egy javítási lehetőségem van.”<sup>98</sup>

Gothár Péter rendezése egyike volt azoknak az Alföldi-korszakban készült produkcióknak, amelyek a 2013-ban bekövetkezett

<sup>97</sup> CSÁKI, *Alföldi színháza*, 131.

<sup>98</sup> MÉNESI GÁBOR, „A színháznak meg kell hagyni a szabadságot. Beszélgetés Molnár Piroskával”, *Kritika* 42, 4. SZ. (2013): 14–17., 17.

igazgatóváltással szinte egyszerre kerültek le a Nemzeti Színház repertoárjáról. A közönség utoljára még Vidnyánszky Attila vezérigazgatói pozíciójának hatályba lépése előtt, 2013. május 16-án láthatta az előadást. A két évad alatt harminc alkalommal játszották az előadást, amit összesen 4388 fő láthattott. Ezzel az *Én vagyok a Te* statisztikai értelemben nagyjából közepén helyezkedik el az évad három másik, Gobbi Hilda színpadon bemutatott előadása között.<sup>99</sup>

2011-ben a Dramaturgok Céhe az előadás forrásszövegének, Esterházy Péter *Én vagyok a Te* című *mai revüjének* ítélte oda az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat<sup>100</sup> – a szerző másodszor részesült az elismerésben.<sup>101</sup> Szintén a 2010/11-es színházi évadban a Színházi Kritikusok Céhe az évad legjobb női főszerepéért járó díjat Mészáros Sára (*A selyemcipő*, r. Zsótér Sándor, Gárdonyi Géza Színház) mellett Molnár Piroskának adta az *Én vagyok a Te*-ben nyújtott alakításáért.<sup>102</sup>

A produkciónak, akárcsak az egész Biblia-projektnek, recepciótörténete relatíve szegényes. Ahogyan azt a dolgozat elején is jeleztem, a Nemzeti Színház mindenkori színpadán ezidáig az *Én vagyok a Te* volt az egyetlen bemutatott Esterházy-darab – az

<sup>99</sup> *Jeremiás...*: 17 előadás, 1877 néző; *Magyar Ünnepe*: 38 előadás, 6748 néző; *Kvartett* 28 előadás, 4098 néző.

<sup>100</sup> ANONIM, „Az Évad Legjobb Drámája-díj”, *Dramaturg Céh*, hozzáférés 2025.02.28., <https://dramaturg.hu/az-evad-legjobb-magyar-dramaja-dij>.

<sup>101</sup> ANONIM, „Esterházy Péter nyerte az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat”, *Magvető*, 2011, hozzáférés: 2025.02.28., <https://magveto.hu/index.php?action=hir&id=703>.

<sup>102</sup> ANONIM, 2010/11. *Színházi Kritikusok Céhe*, 2011, hozzáférés: 2025.02.25., <https://kritikusceh.wordpress.com/szinikritikusok-dija/20102011-2/>.

*Én vagyok a Te* című drámaszövegnek pedig a Gothár-féle volt az egyetlen színpadi adaptációja. Mindezek ellenére láthatjuk, hogy a 2011-es gothári értelmezés összhangban van azzal a posztmodern formai és esztétikai koncepcióval, amely az Esterházy-szövegnek is sajátja. A beszéd fragmentáltsága, az időkezelés játéka, a reprezentáció és a performativitás konstans váltakozása, a valóság és fikció között vélt határvonal végső eltörlése, a szubjektum nem-karteziánus felfogása (és még lehetne folytatni a sort) mind olyan jellemzők, amelyek a mű mindkét médiumának elemi részei. Gothár rendezése bizonyítja, hogy a (nem illúziorealista hagyományba illeszkedő) magyar színház – a megfelelő alkotókkal és színházi eszközökkel – meg tudja érteni Esterházy Péter színpadra szánt szövegét, valamint alátámasztja, hogy ez a szöveg nem csak olvasva, de színházi körülmények között is funkcionál. Molnár Piroska is ezt a gondolatot osztja, amikor az *Én vagyok a Te*-előadást a közönségnek ajánlja: „aki ismeri Esterházy Péter regényeit, ezen az előadáson keresztül a darabjait is meg fogja szeretni”.<sup>103</sup>

### Bibliográfia

- ALFÖLDI Róbert. *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*. 2007. Hozzáférés: 2025.02.28., [https://nemzetiszinhas.hu/uploads/image\\_s/Alfoldi\\_Robert\\_palyazata.pdf](https://nemzetiszinhas.hu/uploads/image_s/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf).
- ALTER, Jean. „Referencia és performansz”, fordította Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán. *Theatron* 2, 1. sz. (1999): 40–45.
- ANONIM. „Tízparancsolat-dramapályázat”. *Nemzeti Színház*, 2009. júl. 2. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2009/07/tizparancsolat-dramapalyazat>.
- ANONIM. „Esterházy Péter nyerte az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat”. *Magvető Kiadó*, 2011. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://magveto.hu/index.php?action=hir&id=703>.
- ANONIM. „Mitől nemzeti a Nemzeti?” *Könyves Magazin*, 2013. jún. 30. Hozzáférés: 2025.02.28., [https://konyvesmagazin.hu/nagy/a\\_nemzeti\\_szinhas\\_neha\\_egy\\_lakatlan\\_szigeten\\_van\\_a\\_rendszervaltas\\_utan\\_a\\_szinhas\\_elveszitetten\\_legiti.html#](https://konyvesmagazin.hu/nagy/a_nemzeti_szinhas_neha_egy_lakatlan_szigeten_van_a_rendszervaltas_utan_a_szinhas_elveszitetten_legiti.html#).
- ANONIM. 2010/11. *Színházi Kritikusok Céhe*, 2011. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://kritikusceh.wordpress.com/szinikritikusok-dija/20102011-2/>.
- ANONIM. „Az Évad Legjobb Drámája-díj”. *Dramaturg Céh*, Hozzáférés: 2025.02.28., <https://dramaturg.hu/az-evad-legjobb-magyar-dramaja-dij>.
- BALASSA Zsófia. *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- CSÁKI Judit. *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*. Budapest: Libri Kiadó, Budapest, 2013.
- CSÁKI Judit. „Több megértést, Amál!”. *Magyar Narancs*, 2011. ápr. 7. Hozzáférés: 2025.02.28., [https://magyarnarancs.hu/szinhas2/szinhas\\_az\\_-\\_tobb\\_megertest\\_amal\\_-\\_esterhazy\\_peter\\_en\\_vagyok\\_a\\_te-75878](https://magyarnarancs.hu/szinhas2/szinhas_az_-_tobb_megertest_amal_-_esterhazy_peter_en_vagyok_a_te-75878).
- ESTERHÁZY Péter. *Én vagyok a Te*. Budapest: Nemzeti Színház Színműtár, 2011.
- ESTERHÁZY Péter. „Se ünneplős, se nem ünneplős ujjgyak. 1 búcsúbeszéd a Nemzetre – a nem cenzúrázott változat”. *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 5.
- ESTERHÁZY Péter. *Drámák*. Magvető, Budapest, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

<sup>103</sup> GORDON Eszter, „Premierről premierre. Gordon Eszter kedvcsináló képriportjai az alkotók ajánlásaival”, *Premier* 12, 83. sz. (2011): 49.

- GORDON Eszter. „Premierről premierre. Gordon Eszter kedvcsináló képriportjai az alkotók ajánlásaival”. *Premier* 12, 83. sz. (2011): 49.
- HERCZOG Noémi. „Ha mi lennénk Esterházy Péter”. *Színház.net*, 2011. febr. 28. Hozzáférés: 2025.02.28., [https://szinhaz.net/?option=com\\_content&view=article&id=35959:ha-mi-lennenk-esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16](https://szinhaz.net/?option=com_content&view=article&id=35959:ha-mi-lennenk-esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16).
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- JÁKFAI Magdolna. „Van egy férfi. Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány”. *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718.
- JÁSZAY Tamás. „Nekünk nyolc. Tízparancsolat / POSZT 2009”. *revizoronline.com*, 2009. jún. 15. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/tizparancsolat-poszt-2009/>.
- JÁSZAY Tamás. „Isteni komédia”. *Pannonhalmi Szemle* 19, 2. sz. (2011): 104–107.
- KÉZDI Beáta. „Esterházy-patchwork”. *Heti Válasz* 11, 12. sz. (2011): 67.
- KOLTAI Tamás. „Könyvdráma”. *Élet és Irodalom* 55, 11. sz. (2011): 23.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*, fordította BEREZ ZSUSZA, KRICSFALUSI BEATRIX, SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARIK Noémi. „Egy maximalista. Beszélgetés Izsák Lilivel”. *Critikai Lapok* 23, 1–2. sz. (2013): 19–25.
- MÉNESI Gábor. „A színháznak meg kell hagyni a szabadságot. Beszélgetés Molnár Piroskával”. *Kritika* 42, 4. sz. (2013): 14–17.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A mellőzött drámai életmű. Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a Mercedes Benzről”. *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701.
- RADNÓTI Zsuzsa. „Évadkörkép”. *Napút* (2007): 3–7.
- SÁGHY Miklós. „Egy irodalmi hatás? A heterogén szubjektum színrevitele Gothár Péter és Esterházy Péter *Idő van* című műveiben”. *Alföld* 63, 4. sz. (2012): 104–112.
- SZTRÓKAY András. „Te vagyok”. *Ellenfény* 17, 7. sz. (2012): 32–33.
- TARJÁN Tamás. „Énekének”. *revizoronline.com*, 2011. márc. 1. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/esterhazy-peter-en-vagyok-a-te-nemzeti-szinhaz/>.
- UGRAI István. „Monodráma”. *7ora7.hu*, 2011. febr. 28. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-te/nezopont>.
- V. NAGY Viktória. „A revütől a tébolyjátékig”. *Heti Válasz* 10, 18. sz. (2010): 51–53.

#### Videójegyzék

- Gothár Péter: *Én vagyok a Te*. Nemzeti Színház, 2011. OSZMI leltári szám: 4361. Hozzáférés: <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI908756>.