

A művészet láthatatlan
Monori Lili színházi műhelye

Témavezető:

Jákfalvi Magdolna
egyetemi tanár

Készítette:

Sándor Júlia
Színház- és Filmművészeti Egyetem
színházi dramaturg szak II.
2014

A művészet láthatatlan

Monori Lili színházi műhelye¹

A Szentkirályi Színházi Műhely 1982-ben kezdte meg működését egy Szentkirályi utcai pincében. Az épület bontási kategóriába tartozott, bérlői, Monori Lili és Székely B. Miklós „színészet, mint önálló formanyelvű művészet” céljára kaptak használati engedélyt a VIII. kerületi tanács Művelődési Csoportjától a kezdetben elárasztott, dohszagú, salétromos pincére; előadások játszására nem.² Monori és Székely B. 1982-ben kilapátolták a pincében felgyülemlett vizet, sarat, mocskot, sittet. Az elkövetkező évek során, kezdetben újpesti majd kisoroszi lakásukból, le-lejártak a pincébe, de előadással, vagyis tulajdonképpen annak bizonyítékával, hogy a pincében színházat csinálnak, 1990-ig nem jelentkeztek. Ekkor is inkább kényszerből, hogy ki tudja fizetni a hirtelen megemelkedett bérleti díjat. Első bemutatójukat, a *Műtét/Analízis* című előadás premierjét sikerült az első magyarországi szabad választások napjára időzíteniük, nem is jelent meg ott Molnár Gál Péter kritikusan kívül senki.³ Időről időre, néha évek elmúltával, jelentkeztek újabb előadással. Nézőik általában, ha nem is sokkal többen, mint az első premieren, voltak. A színházi történetírás nem foglalkozik tevékenységükkel, nem sorolják a „műhelyt” se a hagyományosan első nyilvánosságnak nevezett, támogatott-túrt intézményi struktúrához, se a második nyilvánosság támogatott intézményi formákkal szembeforduló vonalához. Nem vált betiltottá tevékenységük, mint Halász Péteréké a Kassák Ház Stúdióban, hiszen 1990-ig nem is beszélhetünk kívülről észlelhető tevékenységről, mégis, még a rendszerváltás után is a Kádár-korabeli, aczéli kultúrpolitika színház- és színészetfelfogása ellenében határozták meg művészetüket önként vállalt száműzetésükben. Dolgozatomban nem kívánom megrajzolni a Szentkirályi Színházi Műhely működésének történeti ívét, és nem kívánok egyes előadásaik részletes elemzésén keresztül sem közelebb jutni tevékenységének bemutatásához. Célom

¹ Székely Rozália, Monori Lili és Székely B. Miklós lánya, előadásaik gyakori szereplője 2012-es szakdolgozatában részletes leírást ad a Szentkirályi utcai pinceszínház, azaz a Szentkirályi Színházi Műhely létrejöttéről és több előadásáról. Felrajzolja Monori és Székely B. életútját egészen a pár 1982-es találkozásáig. Személyes érintettsége és első kézből kapott információi miatt dolgozatomban alapvető forrásaként használom Székely R. dolgozatát. Ugyanakkor Székely R. személyes érintettsége akadályt jelent számára a téma objektív szemlélésében, épp ezért míg adatforrásként felhasználom részben személyes visszaemlékezésnek tekinthető írását, igyekszem más perspektívából, az alkotói nézőponttól eltávolodva bemutatni a Szentkirályi Színházi Műhelyt.

² SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi u. 4., Pince*. Szakdolgozat. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2012.

<http://www.monorililiegyesulet.hu/file/18/szekely-rozi-szakdolgozata-a-szentkiralyi-szinhazi-muhelyrol.html>

³ MOLNÁR GÁL Péter, *Szentkirályi utca 4.*, In: *Hogyan csináljunk rossz színházat?*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 338–341.

sokkal inkább az, hogy átfogó képet adjak Monoriék pinceszínházáról, úgy, mint egy helyszínválasztásában, témaválasztásában, irodalmi szöveghez való hozzáállásában illetve színház- és színészetfelfogásában egyéni irányt követő alkotóműhelyről, és ezt saját történeti kontextusába helyezve megpróbáljak választ adni a kérdésekre, hol helyezhető el a Szentkirályi u. 4. szám alatt működtetett pince a hazai színháztörténeti palettán, és ha egyáltalán elhelyezhető, miért nem foglalkozott vele korábban a színházi történetírás.

Bár átfogó igényű színháztörténeti dolgozat korábban nem született a Szentkirályi Színházi Műhelyről, léteznek olyan dokumentumok, amelyek Monoriék tevékenységének lenyomatát adják valamilyen formában, s ezek nagy segítséget jelentettek dolgozatom elkészítésében. Elvitathatatlanul fontos írás az alkotópár lányának, Székely Rozáliának 2012-es szakdolgozata, amelyből megismerhetjük Monori és Székely B. egy-egy előadáshoz kapcsolódó intencióit és interpretációit is. Székely R. dolgozata a leghitelesebb forrás az alkotók 1982 és 1990 közé eső előadás nélküli, láthatatlan színházi tevékenységének bemutatását illetően is. Hasonlóan az alkotók megközelítését hangosítja ki az a néhány interjú, amelyben megszólaltatják őket, s amelyekre Székely R. is támaszkodik. Nehézséget jelent az ilyen személyes visszaemlékezések feldolgozásában az az időbeli szakadék, amely az alkotót az alkotás idejétől elválasztja: az eredeti intenciók az emlékezés folyamatában torzulhatnak, az interpretációk a visszatekintéshez szükséges távolság megjelenésével gazdagodhatnak, új és új értelmezési réteget rakhatnak az eredeti értelmezési magra. Plasztikusan jelentkezik a feltételezett eredeti és a rekonstruált különbsége abban a jelenségben, ahogy itt a szülők műhelyének történetét gyermekük írja meg. Monori Liliék készítettek néhány előadásukról és próbájukról VHS-felvételeket. Ezek a felvételek saját tulajdonukban vannak, személyes ismertség hiányában nem hozzáférhetők, nem kutathatók, Székely Rozi viszont ezek segítségével írja le egy-egy előadásuk pontos szerkezetét. Kutatásom során én egy felvételtől láttam rövid részletet, ez alapján viszont megállapítható, hogy a felvétel egésze a kamera elhelyezéséből és a kép minőségéből adódóan leginkább pont erre a szerkezeti rekonstrukcióra, a szöveg rekonstrukciójára és az időbeli arányok meghatározására lehet alkalmas, térről, színészi munkáról és a befogadók hangulatváltozásáról, attitűdjéről igen kevés információval szolgálhat. A Szentkirályi Színházi Műhely előadásainak fogadtatásáról a legtöbb információval a megjelent kritikák szolgálnak. Érdekes, sőt feltűnő, hogy kevés nézőt számláló előadásaikon gyakran fordultak meg kritikusok (Molnár Gál Péter például állandó nézőjük és drukkerük volt),

tapasztalataikról, élményeikről írások születtek. Az előadások nem voltak széles körben meghirdetve, a néhány néző személyes élményét leszámítva tehát tulajdonképpen nem az előadás, hanem az írott kritika volt az a csatorna, amin keresztül Monoriék tevékenysége eljutott az érdeklődőkhöz. Monoriék műhelyének ez a láthatatlansága legitimál egy olyan kutatói attitűdöt, amely figyelmen kívül hagyja a közvetlen élmény megragadására csak korlátozottan képes audiovizuális anyagot, és helyette az alkotók és befogadók írásos reflexióira épít. Dolgozatomban a fentiek fényében támaszkodom a hozzáférhető dokumentációs forrásokra.

Esterházy Péter az 1992-es *Műtét/Analízis/Orlando* előadás kapcsán a művészet helyén töpreng egy olyan világban (a demokráciában), ahol „minden ki van találva”⁴: „Hol van a művészet? Van-e helye és hol? Hol az a rés, az a repedés, ahová benyomható volna a művészet, mondjuk az *adidas* és *Szarajevó* közé? Nincs rés.”⁵ Esterházy megközelítése azt sugallja, a művészetnek mindenképpen dialogikus viszonyba kell kerülnie a világgal, de ez csak egy olyan világban képzelhető el, amelyben a világ nem olvasztja automatikusan magába az összes rá vonatkozó reflexiót. Ilyen értelemben persze az aczéli kultúrpolitika időszakának első nyilvánosságában sem beszélhetnénk művészetről. Az intézményi rendszerrel támogatottá tett kettős beszéd technikája bármennyire is egérutat adott egyéni, akár a rendszerrel szemben provokatív értelmezéseknek, mégis a rendszer részévé tette, egy ellenőrzött, kiszámítható keretbe helyezte az első nyilvánosság színházát. A második nyilvánosság vonalába tartozó amatőr, félamatőr túrt-tiltott társaságok voltak azok, akik jellemzően az egyenes beszéd technikáját alkalmazva nemcsak az intézményi ellenőrizhetőség körén, de a kiszámíthatóság körén is kívül estek. Az általuk létrehozott színház jellemzően rendszerkritikus is volt, de sokszor egyszerűen azzal váltotta ki a hatalmon levők gyanakvását, hogy olyan színházi nyelvet használt, amit a támogatott színházi nyelv diktálói nem értettek.⁶ Ez az a művészet, amelynek, bár nem volt helye az intézményi struktúrában, mégis, mintegy magába nem olvasztható ellenpontként, volt helye a világban. Ilyen volt Esterházy szerint a Stúdió „K” pincebeli *Woyzeck*-előadása Székely B. főszereplésével 1977-ben, de akár ilyennek tekinthetjük Halászcik lakásszínházi tevékenységét is az illegalitásban.

⁴ ESTERHÁZY Péter, *Monori, Székely B.*, In: *Egy kékharsnya följegyzéseiből*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1994, 31.

⁵ Uo.

⁶ Az első és második nyilvánosság beszédmódja közötti különbségről lásd részletesebben: JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006, 186–201.

„Az egyszerűen szólva fontos volt. Ez itt nem fontos.”⁷ mondja Esterházy Monori Liliék előadására térve. Pedig Monori Liliék pinceszínháza ugyanúgy kívül maradt az intézményi rendszer ellenőrzött körén, mint a Stúdió „K” vagy Halász Péterék.

Esterházy értékelését magyarázhatja az az alapvető különbség, hogy Fodorék és Halászné színháza az első nyilvánosság közegei között láthatatlan volt ugyan, viszont a második nyilvánosság köreiben már látható: kivonulásukat az első nyilvánosságból az ellenállás szándéka vezérelte. Monori Liliék viszont nemcsak a nyolcvanas években választották a teljes láthatatlanságot, hanem még a rendszerváltás után, amikor már látogatható előadásokkal jelentkeztek, is láthatatlanok maradtak a többség számára.

Igaz, Monoriék a Szentkirályi utcai pincét a kerületi tanácstól bérelték, nem illegálisan vették birtokukba, azaz a föld alá (szó szerint *under ground*) költözésük a házfoglalások gesztusával ellentétben nem tekinthető a kapitalizmus térpolitikájára adott válasznak.⁸ Mégis, a háttérfordítás az intézményes formáknak, a visszavonulás a privát szféra teljes magányába önmagában politikai gesztusnak minősül egy olyan társadalomban, ahol az ember társas magányában maga is folyamatos megfigyelés, felügyelet alatt áll.

Székely Rozi így ír arról, mit jelentett a pince Monorinak és Székely B-nek:

Monori Lili először csak álmodozó helynek szánta a pincét. Egy olyan helynek, ahová büntetlenül el lehetett bújni a valóság elől, 1980–81-ben. [...] Időntúli hely volt, ahol olyan érzése lehetett az embernek, hogy diktatúra nem is volt, nem is lesz. Főlszabadított a depresszió alól, az egyedüllét lehetőségével oldotta a magányt. Az omladozó vakolat erősebb valóságnak tűnt a szocializmusnál. Ez a sötét, dohos, monumentális, földalatti bunker biztosított szellemi szabadságot Székely B. és Monori számára azután húsz éven keresztül.

Székely megfogalmazásából erősen kitűnik, hogy a páros, közülük is főleg Monori számára a pince menedéket jelentett egy elnyomó vagy legalábbis életét és művészetét túlzottan korlátok közé szorító világban. Kivonulását ebből a világból nem az ellenállás célja motiválta, mint Halásznét, hanem az eltűnés vágya. Schuller Gabriella *Szabadság tér* 69–85.

⁷ ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 32.

⁸ A kapitalizmus térpolitikájáról és a foglaltházakról lásd részletesebben: SCHULLER Gabriella, *Szabadság tér* 69–85. *Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek*, In: IMRE Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 222–223.

című tanulmányában feleleveníti a Hakim Bey által kidolgozott „átmenetileg független zóna” (*temporary autonomous zone*, röviden TAZ) fogalmát. Bár a TAZ-ok Bey által megjelölt három fő jellemzője (1. a nukleáris család hierarchikus berendezkedése helyett a résztvevők horizontálisan szerveződő, szellemi és vagyonközösségen alapuló közösségekben élnek; 2. permanens ünneplés; 3. pszichikus nomadizmus)⁹ egy az egyben nem jellemző Monoriék pincéjére, az „átmenetileg független zóna” kifejezés mégis jól megragadja a hely szellemét. Az a létforma ugyanis, amelynek kialakítására a Szentkirályi utcai pincében Monoriék törekedtek, egy olyan független létezés, ami nem csak szabályrendszerében és munkamódszerében tér el a '80-as évek külvilágában tapasztalhatótól, de időben is eloldódik saját történelmi korától; ahogy Székely Rozi írja: időntúli hely.

Ez az időntúltság egyfelől persze saját történelmi korukra adott reakció, az oda-nem-tartozás vágyának kifejeződése, másfelől viszont egy folyamatos utazás a személyes-, és a személyesen keresztül a kollektív múltba. Feltehetnénk a kérdést, hogy miért volt szükségük Monoriéknak egy pincére, amikor a világ kipihenésére otthon is ugyanúgy lett volna módjuk, főként miután Kisorosziba költöztek, távol a főváros nyüzsgésétől. A pince gondolata egyrészt Monori múltjából, másrészt egy Monori álmai alapján készült forgatókönyvből¹⁰ indult.

Monori és családja 1956-ban a Köztársaság tér közelében lakott, és rájuk volt állítva egy orosz katonai tanknak a csöve. A ház lakói leköltöztek a pincébe, a mosókonyhába. [...] Lili ekkor kilenc éves volt, mély nyomot hagyott benne ez az időszak. [...] A Műtét forgatókönyv eredeti helyszínének azt a mosókonyhát gondolta. [...] Mindenképp pincehelyiséget akart. Veszélyeztetett hely volt a gyerekkori mosókonyha és később a Szentkirályi utcában is volt ilyen érzésük, hogy van veszély, de a falakon kívül marad.¹¹

A film végül nem készült el, de a forgatáshoz kiválasztott pincébe továbbra is sokat lejárta, hogy kiszakadjanak az őket körülvevő valóságból. Monori számára pedig ez a kiszakadás mindig a gyerekkorba, élete első traumáinak időszakába utazás élményét is hordozta. Egy 2012-ben készült interjúban így nyilatkozik a pincéhez fűződő viszonyáról:

⁹ Részletesebben lásd SCHULLER Gabriella, *i.m.*, 223-224.

¹⁰ Anyagi akadályok miatt a film soha nem készült el, de később ebből lett a Szentkirályi Színházi Műhely első, *Műtét/Analízis* című előadása.

¹¹ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

„Nekem ez a pince volt a mindenem, az anyám, a szüleim.”¹² Kötődése a pincéhez több mint egy életszakasz újraélésének igénye: az anya archetípusához való ragaszkodás jut kifejeződésre benne, ilyen értelemben kollektív élmény megtestesülése. Monori szorongó természetű színésznő, aki kezdettől úgy érezte, a külvilág és a színházi szakma korlátozza önállóságát, veszélyezteti egyéniségének megmaradását. A helyzetgyakorlatok, próbák intézményét soha nem értette¹³, és fokozatosan érett meg benne az igény, hogy önmagáról és önmagából fogalmazzon a színpadon. Az intézményi keretek között történő színházcsinálás ezt nem engedte, ő egyre jobban szorongott, felőrlődött benne, és ezeknek a szorongásoknak az oldására készítette el a *Műtét* forgatókönyvét és járt le később a *Műtét*hez próbálni vagy éppen csak *lenni* a pincébe. Az időtől való ilyenfajta eloldódás, a kötöttségek lerázása a múltjárás élményén keresztül járult hozzá szorongásai oldásához.

A múlt ugyanakkor nem csak oldást, de kötést is jelentett Monori és Székely B. számára. A Kádár-rendszer szorító hatása, amely elől menekülni próbáltak, olyan élesen ivódott életükbe, hogy még a rendszerváltás után is úgy léteztek a föld alatt, mintha kint a régi rendszer dübörögne. 1996-os bemutatójukban, a *Matiné*ben szerepelt egy jelenet, amiben Totyi, a lábatlan kacsza repült a föld alatt, „emlékül annak az időszaknak, amikor a magyar nép azt hitte, hogy szabad, egy börtönben. [...] Totyi volt a Kádár–Rákosi rendszer, ami 1996-ban még mindig repült, igaz, hogy a föld alatt.”¹⁴ Székely B. Miklós egy 1998-as interjúban így beszélt a múltról, ami mindkettőjüket gúzsba kötötte:

*Belőlem már sohasem fognak kimenni az oroszok. A Kádár-rezsim, hála Istennek, tényleg megszűnt, de olyan erős és drasztikus hatása van, hogy még évtizedekig hat bennünk. Számomra az a valóság, ami a gyerekkorunkban volt. Meggyőződésem szerint - bárhogya takargatjuk - majdnem mindenki úttörő. Tragikus családtörténete Lilikét is arra kényszeríti, hogy újra és újra megküzdjön a múltjával. Olyan szenvedélyes viszonyban vagyunk a múlttal, hogy állandóan újraéljük.*¹⁵

¹² SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörccs”. Monori Lili színésznő, In: Magyar Narancs 2012/42. <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>

¹³ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

¹⁴ Uo.

¹⁵ HEGEDÜS Bálint, *Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal*, In: Ellenfény, 1998. január 26–29. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1998/1/annyi-a-jelenem-amennyi-a-multam>

Amikor elkezdtek belakni a Szentkirályi utcai pincét, nemcsak engedélyt nem kaptak Monoriék, hogy előadásokat tartsanak ott, de bennük sem merült fel semmi ilyesminek az igénye. A nyolcvanas évek elején mindketten menekültek a színháztól: Monori végzett színészként a hivatásos, kőszínházi színjátszás személytelen üzemszerűségében idegennek érezte magát, Székely B. az amatőr Stúdió „K”-s évek után filmezni akart, műfajt váltani, a színház egyébként sem foglalkoztatta különösebben soha.¹⁶ A pincébe eleinte szabadon lélegezni, gondolkodni jártak. Már mielőtt hátat fordított volna a kőszínházi létezésnek, elevenen élt Monoriban a saját életéről gondolkodás igénye: „egy olyan darabot kellene rendezni... ami rólunk szól... nincs ilyen darab... Írnom kell egy ilyen darabot... A valódi életről. A mi generációnkról... Például az enyémről.”¹⁷ Ebben az időben fiatal avantgárd alkotókkal járt egy társaságba, közülük Bódy Gáborral több évig együtt is élt, és mellette megtapasztalta azt, hogyan lehetséges egy drámai szöveggel együtt lélegezve megélni saját életét. Öt évig foglalkoztak Genet *Cselédek* című darabjával úgy, hogy hétköznapi életük akár legváratlanabb pillanataiban kezdték el mondani a szöveget, minden előzetes megbeszélés nélkül. „A *Cselédek* olyannyira az életük része volt, akár az alvás, evés, mosakodás”, írja Székely Rozi. Monori szerette volna ezt az életmódot visszahozni a pincében, de később is, amikor ez ellehetetlenült, és előadások létrehozására kényszerültek, valamiféle sorvezetőként megmaradtak az eredeti tervek. „A munka gondolkozást jelentett. Arról, hogy mi volt az ő életük addig, és mi a jelenük. Mi van Magyarországon, Budapesten. Egyben a közös gondolkodás lehetőségeit feszegették intenzíven és mélyen”, írja Székely Rozi az első előadás, a *Műtét/Analízis* próbáiról.

Ez az előadás a korábbi *Műtét* forgatókönyv alapján készült, amiben Monori a különböző álmait akarta feldolgozni. Az álmaiból vett képeken keresztül valamilyen általánosabb életérzést is meg akart fogalmazni, „az erőszakot akarta megfogalmazni kárpát, részben a szakmai erőszakot, amit úgy érzett, hogy elkövetnek rajta, és a macsótársadalomtól kapott erőszakot.”¹⁸ Saját magáról, a szorongásairól akart beszélni, tulajdonképpen saját magáért, a szorongások oldásáért, nem pedig azért, hogy egy közönségnek valamit átadjon. A későbbiekben is a hasonlóan személyes témájú előadásokkal jelentkeztek, amelyekben Monori saját viszonyait, jelenét, de főleg gyermek- és fiatalkorát dolgozta fel. Folyamatosan

¹⁶ Székely B. a Stúdió „K” előtti évekről így beszélt: „Ezt megelőzően sosem jártam színházba, nem voltam egy színházkajáló ember, a színészet abszolút nem érdekelt.” Lásd HEGEDÜS, *im.*

¹⁷ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

¹⁸ Uo.

tematizálták, szemlére tették azt a valós viszonyt, ami Monori és Székely B. között mozgott, de jellemző volt az is, hogy az előadásokban valamilyen múltbeli eseménynek vagy személynek akartak emléket állítani. Ilyen szereplő volt például Monori Lili édesanyja, akinek végzetes vonatbalesetét a *Matiné* című előadás minden alkalmával (modellvasúttal, fényképfigurával) újrajátszották, ezzel is segítve Monori számára a trauma feldolgozását. Hasonlóan személyes vonatkozású volt a *M. II. emelet 6.* című előadás, amelyben Monori és húga gyerekkori játékait próbálták megidézni, miközben Shakespeare *Macbeth* című drámájának szövegét mondták. Ebben az előadásban úgy akartak a diktatúra témájáról beszélni, hogy közben egymásra rajzolódt a szövegbeli Macbethnek, a társadalom (akkor már évek óta nem regnáló) Kádárjának és Monori apjának a képe.

Az *M. II. emelet 6.* hosszú, a korabeli színházban idegennek ható szünetekkel olyan volt, mintha csakugyan a Monori–Székely B. páros egy hétköznapija lenne. „Akárha ott sem volnának a nézők. Mintha nem színházi előadásra hívtak volna, csak úgy odahaza matatnának a konyhájukban. [...] Úgy tetszik: az előadás dokumentum-színjáték. Azt mutatja be: miként végzik napi feladataikat odahaza, és eközben miként tanulják a darabot”, írta az előadásról Molnár Gál Péter.¹⁹ Molnár Gál benyomása azért szembeötlő, mert felhívja a figyelmet a hasonlóságra, amit az *M. II. emelet 6.* a Bódy Gábor-féle *Cselédek*-időszakkal mutat. A *Macbeth*-előadás olyan, mintha Monoriék egy az egyben a nézők elé tennék azt az életformát, aminek szerves része volt egy irodalmi szöveg mondásába át-átcsúsztatva létezni; mintha a nézők a Monori–Székely B. házaspár hétköznapi életét, „nyilvános létezését”²⁰ néznék.

Ezen a ponton érdemes kitérnünk arra, milyen szerepet játszott az irodalmi szöveg Monoriék előadásaiban. Molnár Gál Péter megkockáztatja azt a kijelentést, hogy „előadásaik irodalmi alanyból indulnak ki”, és egy bekezdést szán azoknak a szövegeknek a felsorolására, amelyeket Monoriék előadásai felhasználtak.²¹ Egyértelműen fontosak is voltak számukra olvasmányélményeik, és előfordult az is, hogy egy előadás elkészítésének kronológiájában a szöveg megtalálása volt az első. Így történt például a *Matiné* című előadás elkészítésekor, amikor hosszan, szerepeket cserélgetve, a hagyományos beckett kalap-zakó jelmezben foglalkoztak csak Beckett *A játszma vége* című darabjával.²² Az elkészült

¹⁹ MOLNÁR GÁL Péter, *Lili, Laca, Vili*. http://mgp.szh.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=9572&catid=1:cikkek&Itemid=1

²⁰ MOLNÁR GÁL Péter, *Karamazov nővérek (próba)*. http://mgp.szh.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4089&catid=1:cikkek&Itemid=1

²¹ Uo.

²² SZÉKELY Rozália, *i.m.*

előadásban azonban soha nem a szöveg volt az első. Az előadások felhasználták ezeket az irodalmi szövegeket, de Monoriék nagy szabadsággal nyúltak hozzájuk, meghúzták, más szövegek közé emelték, és soha nem arra törekedtek, hogy az előadásban az „irodalmi alapanyag” interpretációját adják. Szintén Molnár Gáltól származik az a sokkal szerencsésebb megfogalmazás, miszerint Monoriék célja a szöveggel az volt, hogy „irodalmi ürügyek katalizálásával fölhozzák önmaguk mélységeit”.²³ Az előadások szövegeire nem is volt jellemző az irodalmi forrás kizárólagossága: olyan szerzők szövegei, mint William Shakespeare, William Faulkner, Samuel Beckett vagy Thomas Mann, szabadon keveredhettek a színészek akár improvizált megszólalásaival is. A *Műtét/Analízis* című előadásban például eredetileg Molly Bloom egy hosszú monológja szerepelt volna James Joyce *Ulysseséből*, ami még a film forgatókönyvéből maradt meg ötletként, de az egynézős bemutatón Monori hirtelen ötlettől vezérelve elhagyta a szöveget, és helyette egy olyan rövid történetet improvizált, amit aztán a későbbi előadásokban is megtartottak, míg a Molly Bloom monológ kikerült az előadásból.²⁴ „Konyhanyelvre beszéltek át az irodalmi szövegeket, és irodalmi rangra emelték hétköznapiakat”, írja találón Kővári Orsolya.²⁵ Ekkorra a kortárs színház túlesett már a szerző egyeduralmát megkérdőjelező első vitákon²⁶, és már a rendszerváltás előtt kezdett tarthatatlanná válni a szöveg elsődlegességének gondolata is a színházi gondolkodók körében, de az „irodalmi alapanyag” ilyen mértékű szabad kezelése, mint ami Monoriéknál volt megfigyelhető, a kortárs intézményes struktúrán belüli színházcsinálásra még egyáltalán nem volt jellemző. Ha nem is távolodtak el olyan erősen Monoriék az eredeti irodalmi anyagtól (ahogy ez például az *M. II. emelet 6.* esetében történt), a fókuszuk a szövegről akkor is áttevődött a szereplők közötti viszonyok megragadására, a dráma által tárgyalt történet lényegének kibontására. „Maga a téma volt érdekes számukra, amiről szól, nem ragaszkodtak a színdarabhoz. [...] Az egész előadás egy komótos hömpölygés, ami bekebelez. Olyan, mintha egy élethű festménye lenne a színdarabnak, tökéletesen megragadva a lényegét” írja Székely Rozi az *M. II. emelet 6.*-ról.

Ez a szöveget nézőknek kitett éléssé átlényegítő színház teljesen más szerepfelfogást és színészetet igényelt a játszóktól, mint ami a korabeli színpadokon megszokott volt. A szereplők közötti viszonyokra áttevődő hangsúly és a közlés személyességének igénye még

²³ MOLNÁR GÁL Péter, *Karamazov nővérek (próba)*.

²⁴ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

²⁵ KŐVÁRI Orsolya, *Kafka bogara*, In: Színház, 2011. IV. http://www.szhaz.net./index.php?option=com_content&view=article&id=36041:kafka-bogara&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7

²⁶ JÁKFALVI Magdolna, *i.m.*, 195-196.

abban az esetben is dominánsnak bizonyult, ha a szereplők közötti közlések irodalmi szövegek elmondásán keresztül, látszólag szerepek között valósultak meg. „Nem csak megtanulták a szöveget. *Elsajátították. Magukévá lélegezték*”, írja Molnár Gál a *Matiné* kapcsán.²⁷ Ez a „sajátból” beszélés Monoriék színészetének alapvető jellemzője. „A színészek teljesen önzonosak. Nem lehet különválasztani a szerepet meg a játszót, de nem is feltétlenül a cselekvések, hanem inkább a viszonyok miatt”²⁸, vagyis nem csak a nézők elé lépő alakok valóságosak, hanem a közöttük lévő viszonyok is. „A megélt, valódi kapcsolat volt a témája, a tétje a dolognak. Mindig az volt a lényeg, hogy létrejöjjön a kapcsolat. Ne jelzés legyen az emberek közti viszony, hanem valóság”²⁹, írja Székely Rozi. Monori már hivatásos pályakezdő korában is ezt a teljes önzonosságot igényelte és kereste hiába a színpadon, később pedig annyira fontossá vált az alkotópáros számára, hogy az előadásaikban megjelenő erőviszonyok megegyezzenek a valóságban tapasztalhatókkal, hogy ha ez nem sikerült, kellemetlenül érezték magukat az egész játékban. Igaz, Székely B. előbb-utóbb fel is örlődött saját férfi-női dinamikájuk folyamatos analizálásában, tekintetek előtti magas hőfokú újraélésében.³⁰ Az is nagyon megviselte, amikor az előadáshelyzet által keretek között tartott nyilvános élés kiszabadult a keretek közül: „A *Matiné*nek voltak olyan előadásai, amelyben talán csak egy-két éles szemű néző látta, hogy elment a játék a mi magánéletünk felé. Fölpattantam a székről, és majdnem megfojtottam a Lilit, mert olyan dolgok jöttek elő az előadásban.”³¹ Monoriék játéka ezekben a pillanatokban csakugyan az élet volt maga. Az ilyen játékban pedig megszűnik a színész kettős értelmezői helyzete, megszűnik a reprezentáció: a színész „nem játékosként és szerepként áll a néző előtt, hanem a fikció szintjét eliminálva csak testként”³². Az ilyen játék kegyetlen, az ilyen játéknak tétje van.

Nem volt előzmények nélküli Magyarországon ez a színjátszás. De előképeit nem a Stúdió „K” munkáiban kell keresnünk, ahogy azt elsőre gondolnánk (és amire a Székely B.-vel való kapcsolat következtetni engedne), hanem olyan alkotók munkáiban, mint a hatvanas évek neoavantgárd performerei, Hajas Tibor vagy Szentjóby Tamás³³, akinek a nevéhez egyben az

²⁷ MOLNÁR GÁL Péter, *Lili*, In: *Mozgó Világ*, internetes változat, 2005 július.
<http://epa.oszk.hu/01300/01326/00065/12rolrol8.htm> Kiemelés tőlem.

²⁸ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

²⁹ Uo.

³⁰ KÖVÁRI Orsolya, *Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal*.
http://nol.hu/kritika/20091130-nem_szinhazhoz_emberekhez_kotodtem-460261

³¹ HEGEDÜS Bálint, *i.m.*

³² JÁKFALVI Magdolna, *i.m.*, 199.

³³ HEGEDÜS Bálint, *i.m.*

első magyarországi happening³⁴ is fűződik. De nem hagyható ki a felsorolásból a már említett Bódy Gábor sem, és az előképek közé tartozik Halász Péterék Kassák Ház Stúdiója majd lakásszínháza is, amelyek még a Szentkirályi utcai pince megszerzése előtt külön-külön mély hatást tettek Monorira és Székely B-re. Ezeknél az alkotóknál néha csakugyan az életük volt a tét, ahogy ezt Molnár Gál Monoriék egyik előadására utalva is megjegyezte³⁵. De nemcsak Monoriék játékaról tett kijelentések lehetnek alkalmasak Halászné vagy Hajasék tevékenységének jellemzésére, hanem fordítva is: a színész kettős értelmezői helyzetének megszűnését magyarázó imént idézett szavakat Jákfalvi Magdolna például Halászné beszédmódját jellemezve használta. Mindeközben persze a Stúdió „K” hatása sem elhanyagolható Monoriék művészete szempontjából, hiszen pilisborosjenői együttélésükben az ő művészetük is egy különálló létformában testesült meg, és ebben a létformában éppúgy nem kellett szoros határidőkhöz kötődniük, mint eleinte Monoriéknak sem a pincében. A Stúdió „K” mindazonáltal megállt ott, hogy intenzív jelenlétet és pontos, valóságos kapcsolatokat mutasson meg a szerepeken keresztül. A hangsúly náluk a Grotowski-féle szegény színház által hirdetett színész–néző találkozás és a színházi transzgresszív aktus³⁶ megteremtésén volt, míg Monoriéknál sokkal inkább arról volt szó, hogy személy szerint Monori Lili és Székely B. Miklós találkoznak.

Sokkal egyedülállóbb vonása Monoriék színészetének viszont az az eszköztelenség, ami különösen Monori Lili sajátja. Számos kritikus számtalan módon próbálta megragadni ennek a színészetnek a lényegét. Nem lehet. Tudjuk, hogy ezekben a szerepeiben nem Monori Liliként áll elénk, de ő nem csinál semmit, hogy mássá legyen: nem ő válik a szereppé, hanem a szerep lesz ő. „Egyrészt Monori Lili az egyik legnagyobb magyar színésznő, másrészt meg, ha színész az, aki játszik, akkor ő nem az”, írja Esterházy³⁷. Egy korai kritikában Berkes Erzsébet Monori keresetlen egyszerűségét, meggyőződéses játékát méltatja, színészi eszköztára foghíjasságát rója föl³⁸. Monorit viszont soha nem érdekelte az a technikás színjátszás, amit Berkes számon kért rajta. Kővári Orsolya így ír Monori színészetéről az *Örökség* című filmben nyújtott alakítása kapcsán: „[A szerep] a fejében létezett, onnan

³⁴ Az *Ebéd* (*In memoriam Batu kán*) című happeningről van szó, melyet Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor 1966-ban szintén pont egy pincében tartottak.

³⁵ MOLNÁR GÁL Péter, *Karamazov nővérek* (próba).

³⁶ A szegény színház elképzeléséről lásd részletesebben: Jerzy GROTOWSKI, *A szegény színház felé*, In: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*, Pozsony, Kalligram, 2009, 9–22.

³⁷ ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 30.

³⁸ BERKES Erzsébet, *Nyilas Misi IV. B osztályos tanuló: Monori Lili*, In: *Színház*, 1969. XI–XII, 22–24.

alkalmazta vászonra, játék nélkül, úgy, hogy közben hamisítatlan önmaga maradt.”³⁹ Mégis „minden filmjében olyan érzést kelt, mintha szociológiai pontossággal választott, utcáról behozott amatőr volna, akit épp az adott szerepre találtak meg”⁴⁰. Minden leírásnak sikerül valamit megragadnia Monori színészetéből, de egyik sem pontos, mindegyik csak megközelítés. „A lényeg rejtve zajlik”, vallja maga Monori⁴¹, és ami megfoghatatlan, hiszen rejtve van, arról nem is tudunk egzakt módon beszélni. A legtalálóbb megközelítés ezúttal Molnár Gál Péteré, aki egy képben adja vissza Monori színészetének világát: „a szenvedélyek hegyeken túli neszezése”⁴².

Ami a Szentkirályi utcai pincében történt, sok szempontból épp olyan láthatatlan volt, mintha hegyek mögött lenne. „Nem tudom leírni, mit láttam, nem láttam, mi történt. Nem történt semmi”, írja megintcsak Esterházy⁴³. Ez a probléma viszont nem csak Esterházy befogadásélményében jelentkezett: valóban voltak Monoriék előadásaiiban olyan részek, ahol hosszú ideig látszólag nem történt semmi. Ilyen például a *Műtét/Analízis* hosszú percekén át tartó néma szemezése nő és férfi között, amin keresztül Monori a már említett szakmai és macsótársadalomtól elszenvedett erőszakot kívánta megfogalmazni és egyben meg is bosszulni⁴⁴. De hasonlóan hosszú ideig, az előadás első fél órájában nem történt látszólag semmi az *M. II. emelet 6.*-ban sem: Monori krumpolis tésztát főzött, szólt a rádió, a tyúkok kapirgáltak. Székely Rozi szerint a jelenet megfejtése: „amíg megfő az étel, addig kifő az igazság”, vagyis a színen lévő család várakozása a királygyilkos pár (és egyben Kádár és Kádárné) várakozása az elkerülhetetlen lelepleződésre, bukásra.

Itt érdemes egy kisebb kitérőt tennünk, ugyanis ez a Monoriék által használt idődramaturgia nagyon hasonló ahhoz, amit Halász Péterék színházát megfigyelve Fodor Géza leírt és történeti kontextusba helyezett:

Az én generációm színházában eluralkodott egyfajta „horror vacui”, irtózás az ürtől, félelem a leállástól, a lassúságtól. A színpadon mindig történnie kellett valaminek, mindig „előre kellett mennie a dolognak”, lehetőleg sietősen. A közönségnek folyton erős ingereket kellett adni, s annak egyre magasabb lett az

³⁹ KÖVÁRI Orsolya, *Kafka bogara*.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

⁴² MOLNÁR GÁL Péter, *A levél*. http://mzp.szhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=5855&catid=1:cikkek&Itemid=1

⁴³ ESTERHÁZY Péter, *i.m.*, 32.

⁴⁴ SZÉKELY Rozália, *i.m.*

ingerküszöbe. Ugyanakkor '68 után a kelet-közép-európai valóságban az egyik alapélmény az idő és a történés/történelem megszűnte volt. Halászek ezt provokatív közvetlenséggel jelenítették meg. [...] Mértéktelenül éltek az időhúzás eszközével [...] Az unalom egy sajátos formáját teremtették meg, mely azáltal jött létre, hogy egy erős inger, végtelennek tetsző kitartása révén, ingerszegénységgé változott, de mivel ezt az elviselhetőség szélső pontjáig fokozták, a két ellentétes deviancia a közönségben olyan feszültséget indukált, amely már elszakadt okától, és nem terelődött cél felé, diffúz volt, és mégis intenzív. Ennek az effektusnak számomra legemlékezetesebb példája az volt, amikor egy produkció indításaként Halász hosszábanfélmeztelenül a végtelenségig állt egy helyben.⁴⁵

A *Műtét/Analízis*ben nyilvánvaló a Halászekéhez hasonló feszültségkeltés célja, az *M. II. emelet* 6. esetében már kevésbé. Különös tekintettel arra, hogy a néző, aki a szemzés végignézése közben joggal érzi úgy, hogy kényszerűen betolakodó a pár magánéletében, a krumpliszta-főzést már nyugodt lélekkel végigunja. Nincs ugyanis meg számára a kulcs a jelenet értelmezéséhez: ahelyett, hogy arra gondolna, hogy kifő az igazság vagy éppen arra, hogy a grenadírmars volt Kádár kedvenc étele, inkább csak megéhezik. Ha arra gondol, hogy színházat néz, azért nem érti, mert nincs a kezében az értelmezéshez szükséges kulcs, de ha arra gondol, hogy egy család hétköznapijait nézi, akkor azért sem értheti, mert az életet sem értjük – pláne másokét: nincsen kontextus, nincsen narratíva.⁴⁶ Monoriék úgy élik nyilvánosan magánéletüket, hogy arra a nézők reakciója a legjobb esetben is csak megsejtés lehet, megértés soha nem. A néző nem kapja meg azokat az információkat, amelyek által beavatottá válhatna, jelenléte pedig nem teszi automatikusan résztvevővé. Amennyire fontos volt Monoriék számára a játszóknak közötti intenzív kapcsolat valóságossága, annyira nem foglalkoztak a nézőkkel való kapcsolat megteremtésével. A helyzetektől és habitusától függően a néző érezhette magát úgy, mint egy illetéktelen leskelődő,⁴⁷ de úgy is, mint aki élete legfölszabadítóbb élményét éli át mások játékán keresztül.⁴⁸

⁴⁵ FODOR Géza, *A Halász*, In: Színház, 1991. X–XI, 20. http://szinhaz.net/pdf/1991_10_11.pdf

⁴⁶ A gondolat Jákfalvi Magdolnáé.

⁴⁷ Molnár Gál Péter élménye a *Műtét/Analízis* bemutatójának egyetlen nézőjeként. Lásd: MOLNÁR GÁL Péter, *Szentkirályi utca 4.*

⁴⁸ Koltai Tamás élménye *A hosszú nyár II.* című előadás megtekintésekor. Lásd: KOLTAI Tamás, *Víz, víz.* <http://www.es.hu/old/0026/default.htm>

Valószínűleg ez utóbbi az, ami miatt Monori Lili játékát érdemes volt és máig érdemes nézni. Ahogy Molnár Gál fogalmaz, nem csak ez, de egész Szentkirályi utcai tevékenysége „valóságos színészeti kurzus.”⁴⁹ Monori Lili játéka lenyűgöz minket, csodáljuk keresetlen egyszerűségét. Csodáljuk, mert nem értjük, mert olyan hegyek mögül hozza elől, ahol mi magunk nem jártunk, ahová nem látunk be. A pincébe sem látunk be. Ez az egész nem tartozik ránk, és ha nem kellett volna Monoriéknak a bérleti díjra a pénz, talán nem is tudnánk róla. A művészet láthatatlan, de nem azért láthatatlan, mert el kellett tűnnie. Azért láthatatlan, mert el akart tűnni. Visszavonulni a magánszférába, két ember magánéletébe, amíg bírják. És ha nem bírják, ahogy végül Székely B. sem bírta, akkor egybe. Esterházy azt írja, hogy „a művészetnek olykor így el kell bújnia, be a föld alá, két emberbe, az érdektelenségbe, a sötétbe –, hogy megmaradjon”. Talán igaza van, és erről volt szó. De az is lehet, hogy sokkal inkább a szorongó, a nyolcvanas évek elején a depresszió szélén álló Monori Lili „megmaradása” volt a tét. Talán ez a történet róla szól, senki másról. Mindenki, aki a részévé vált valamennyire, a szűk család, azok a kevesek, akik szem- és fültanúi lettek: untermanok csapata. Nem szól róluk, nem szól a nézőkről se. A hatvanas évek neoavantgárdjának, Halász Péterék színházi tevékenységének Monori műhelye minden kétséget kizáróan örököse és továbbvivője. Az ellenállás helyett azonban az eltűnést választja, önként és önmagáért. Nem látszódní, hanem nemlátszódní akar, és ebben jórészt sikeres is. Talán ezért nem foglalkoznak vele a színháztörténetek sem.

⁴⁹ MOLNÁR GÁL Péter, *A levél*.

Bibliográfia

- BERKES Erzsébet: Nyilas Misi IV. b osztályos tanuló: Monori Lili. In: Színház, 1969. XI–XII. 22–24. http://szinhaz.net/pdf/1969_11_12.pdf
- ESTERHÁZY Péter: Monori, Székely B. In: Egy kékharisnya följegyzéseiből. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1994. 31–32.
- FODOR Géza: A Halász. In: Színház, 1991. X–XI. 14–19. http://szinhaz.net/pdf/1991_10_11.pdf
- GROTOWSKI, Jerzy: A szegény színház felé. In: Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969. Pozsony, Kalligram, 2009. 9–22.
- HEGEDÜS Bálint: Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. In: Ellenfény, 1998. január 26–29. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1998/1/annyi-a-jelenem-amennyi-a-multam>
- JÁKFALVI Magdolna: Avantgárd – színház – politika. Budapest, Balassi Kiadó, 2006.
- KOLTAI Tamás: Víz, víz. <http://www.es.hu/old/0026/default.htm>
- KÖVÁRI Orsolya: Kafka bogara. In: Színház, 2011. IV. http://www.szinhaz.net./index.php?option=com_content&view=article&id=36041:kafka-bogara&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7
- - - Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. http://nol.hu/kritika/20091130-nem_szinhazhoz__emberekhez__kotodtem-460261
- MOLNÁR GÁL Péter: Lili. In: Mozgó Világ, internetes változat. 2005 július. <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00065/12rolrol8.htm>
- - - Lili, Laca, Vili. http://mgp.szinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=9572&catid=1:cikkek&Itemid=1
- - - A levél. http://mgp.szinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=5855&catid=1:cikkek&Itemid=1
- - - Karamazov nővérek (próba). http://mgp.szinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4089&catid=1:cikkek&Itemid=1

- - - Szentkirályi utca 4. In: Hogyan csináljunk rossz színházat? Budapest, Századvég Kiadó, 1994. 338–341. (Népszabadság, 1990. III. 10.)

SCHULLER Gabriella: Szabadság tér 69–85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek. In: Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. (Szerk. Imre Zoltán.) Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 222–241.

SZENTGYÖRGYI Rita: „Jött a gyomorgörcs”. Monori Lili színésznő. In: Magyar Narancs 2012/42. <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>

SZÉKELY Rozália: Szentkirályi u. 4., Pince. Szakdolgozat. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2012. <http://www.monorililiegyesulet.hu//file/18/szekely-rozi-szakdolgozata-a-szentkiralyi-szinhazi-muhelyrol.html>