

„GYÖNYÖRŰ ELŐADÁST KÉPZELEK”

– A nyolcvanas évek magyarországi underground színházának három kísérlete a színészi munka szempontjából –

POROGI DORKA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos segédmunkatárs

porogi.dorka@abtk.hu

ORCID 0000 0002 1157 4734

“I Envision a Beautiful Performance”

– Three Experiments in Hungarian Underground Theatre of the 1980s from the Viewpoint of Acting –

In the study, I examine the work of three Hungarian underground theatre workshops from the perspective of acting. Each of these workshops rejects the traditional theatrical interpretation of roles; consequently, they have to redefine the actor’s task.

In the performances led by András Jeles at the Monteverdi Wrestling Circle, the emphasis was on the frontal, direct interaction between actors and spectators. When creating the performances, actors began their work with images, objects, or texts, projecting the concept of identification, as defined by Stanislavsky, not onto the roles, but onto these elements.

Under the leadership of Erzsébet Gaál, the amateur group in Gödöllő focused on practices involving gestures, movements, and deviant behaviors, aiming to enhance self-awareness and liberation from roles.

Meanwhile, the Szentkirályi Workshop (Lili Monori and B. Miklós Székely) pushed the boundaries in defining acting. In their underground theatrical experiments, they scrutinized the essence and minimum requirement of the actor’s situation to the extent that they even prohibited spectators from attending for extended periods.

Keywords: underground theatre, acting, identification, András Jeles, Erzsébet Gaál, Szentkirályi Workshop

■ 1980 novemberében a *Színház* drámamellékletében jelent meg Nadas Péter *Temetés* című műve, mely a *Takarítással* és *Találkozással* megkezdett trilógiát lezárta.¹ A *Temetés* a színház létmódjára, lényegére kérdez rá, metateátrális alkotás, (az előadás kereteit pontos szerzői utasításokkal meghatározó) szövegeiben a Színész és Színésznő a színpadon életük értelmét, a színészi hitelességet, a színház igazságát kutatja-alkotja. A színpadon állnak nézők előtt, ám nincs eljátszandó darab, nem lehet pontosan tudni, mit kellene tenniük, és bármivel próbálkoznak, kudarcba fullad. (Minden színész hétköznapi rémálma ez a helyzet.) A darab végén a Színésznő eltűnik a takarásban, a Színész pedig (miután rituálisan megkéseli az őket magukat jelképező bábokat), befekszik az odakészített koporsóba.

Ezzel a szöveggel indul a 80-as évek hazai dráma- és színháztörténete, és bár Nadas drámáját hivatalos kőszínházban csak az évtized végén, 1989-ben mutatják be Nyíregyházán Gaál Erzsébet rendezésében, egy független előadás már 1982-ben készül belőle.² Ebben a két szerepet Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós játssza, az éppen felbomló-átalakuló Stúdió „K” (Orfeo együttes) korábbi sztárszínészei, akik egy alkotói-színházi korszakot zárnak le az előadással. Gaál egy későbbi nyilatkozatában úgy fogalmaz, hogy félreértették a művet, amely a színházi „mintha” kérdését veti föl és mint ilyen, inkább a profi színházak, kőszínházak, intézményes színházak problémáiról szól, számukra azonban 1982-ben az előző évtizedek életformájának-művészetének temetése volt az előadás.³ A 60-as, 70-es évek nagy amatőr-alternatív – Bérczes László szavával: „másszínházi” – mozgalmi csendesén véget értek.⁴ A legfelforgatóbb, legnagyobb hatású avantgárd csapat Halász Péter vezetésével 1976-ban emigrált, az egykori egyetemi színpadok vezetői pedig kőszínházakba szerződtek.

¹ A *Takarítást* 1977-ben, a *Találkozást* 1979-ben, a *Temetést* 1980-ban írta. Kötetben először NADAS Péter, *Szintér* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982). A drámák megjelenését a színháztörténetben Balassa Péter olyan fordulatnak tartja, mint Füst Boldogtalanokjéát – csakhogy a Nadas-drámák még várják a rendezőjüket. BALASSA Péter, „Nadas Péter színháza”, in UÓ, *Nadas Péter*, 159–196 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1997), 159–160. RADNÓTI Zsuzsa, „A legbotrányosabb magyar dráma – Nadas Péter: *Takarítás*”, *Holmi* 14, 2. sz. (2002): 167–172, 172.

² Horváth Zsolt rendezése. Tizenötösör játsszák. Az előadás elemzéséről lásd JÁKFALVI Magdolna, „A Psyché és a tükör – Gaál Erzsébet *Temetés*-rendezéséről”, *Hungarológiai Közlemények* 50, 1. sz. (2019): 11–24.

³ „Aztán később, mikor profi színészekkel rendeztem meg, jöttem rá, hogy valójában a profi színészet problémáiról és a profi színházról szól. [...] Vagyis: a színház utánozza-e az életet (ez dolog-e egyáltalán), tehát tegyen úgy, »mintha« az élet egy darabját tartanát tükörként a néző elé, vagy vállalja fel a megmutatást, tehát stilizáljon, hangsúlyozza a mesterséges, előre megírt, kitalált történetet, figurákat, konfliktusokat stb. [...] Nadas Péter darabja – az én értelmezésemben – azt tanácsolja, a problémát magát vessük fel, mert létezőnek tartja, de választ nem ad. És a dialógból leírt egy előadás-formát, egy színjátszáselméletet, ami elég érdekes és nehéz egy magyar színész számára – kérdés, ha ezt valaki megvalósítja, színész maradhat-e még az előadás után is?” Gaál Erzsébetet idézi JÁKFALVI, „A Psyché...”, 18.

⁴ BÉRCZES László, „Másszínház Magyarországon 1945–1989”, *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48; 4. sz. (1996): 44–48 és 5. sz. (1996): 43–48.

Paál István, aki a Szegedi Egyetemi Színpadot vezette, 1975-től Pécssett, 1976-tól Szolnokon tag, később főrendező,⁵ 1986-tól Veszprémben dolgozik. Fodor Tamás váltja, aki színészeivel 1986-ban Szolnokra szerződik, 1990-ig itt lesz főrendező. Ruszt József, az Universitas egykori vezetője 1982-től 1988-ig Zalaegerszezen rendező-főrendező.

Az évtized alternatív színházi palettája mégis sokszínű: megjelenik a kortárs mozgás- és táncszínház, például Nagy József előadásai, folyamatosan játszik a Tanulmány Színház (később: Arvisura), a Pécsi Harmadik Színház, és néhány formabontó előadást létrehoz az Utcaszínház. Jelen dolgozatban három olyan underground vállalkozásról lesz szó, melyek következetesen kutatták a színészi létezés, a színészi jelenlét állapotait, és a másfajta színészi játéknak köszönhetően másfajta nézői befogadást is követeltek. Ezek mögött a műhelyek mögött vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon kevésé állt valamilyen intézmény, és abban az értelemben is kísérletieknek tekinthetők, hogy a próbafolyamatok és előadások kőszínházi üzemszerűségének a gyakorlatával is szembementek.

A következőkben tehát a 80-as évek három radikális színházi kísérletét vizsgálom abból a szempontból, hogy milyen színészi munkát, jelenlétet, játékot követelnek meg a játszóktól, és hogyan tekintenek a nézőre.

1. „Holtak tapasztalatai elevenednek meg a mi játékunkban”⁶

A Monteverdi Birkózókör rövid életű színházi társulás volt, amely nemcsak itthon tett szert hallatlan népszerűsége, hanem a világhírt is majdnem elérte.⁷ A 80-as években három előadást hoztak létre, a *24 haikut*, a *Drámai eseményeket* és *A mosoly birodalmát*.⁸

A Monteverdi egyértelműen Jeles András személye köré szerveződött, az előadásokat ő rendezte, noha nem maga kezdte a színházat szervezni: megkereste és fölkererte őt Kamondy Ágnes és Vörös Róbert, együtt kezdték egy társulathoz szereplőket válogatni. Jeles András már 1979-ben levelet írt a Balázs Béla Stúdióknak, melyben

⁵ Paált a fiatal igazgató Székely Gábor hívta Szolnokra. A 70-es évek elején induló rendezőnemzedék nyitott az alternatívok felé, és eleve más színházi ízlést és gondolkodást képviselt, mint az előző generációk. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor a 80-as években már a Katona József Színházat igazgatták.

⁶ JELES András, „A láthatatlanok – Töredékes beszámoló a »Láthatatlan Színházról«”, *Színház* 39, 2. sz. (2006): 2–4, 4.

⁷ Stuttgartban, Wrocławban, Berlinben léptek föl. DARIDA Veronika, *Jeles András és a katasztrófa színháza* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2014), 47.

⁸ A bemutatók pontos dátumát az első két esetben nem közlik a források. A *24 haikut* a Kassák Klubban 1984-ben, a *Drámai eseményeket* a Petőfi Csarnokban, 1985-ben mutatták be. *A mosoly birodalmát* pedig Czeizel Barbara visszaemlékezése szerint a Műcsarnokban 1986. június 14-én játszották először. FORGÁCH András, „Talált színház – beszélgetés Kistamás Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andrásról”, in VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Felütés – írárok a magyar alternatív színházról*, 97–118 ([Jászberény], 1990), 111.

egy színházi laboratórium létrehozását sürgette, és a teljes újrakezdésre biztatott – 1984 késő őszen-telén alkalma nyílt a gyakorlatban is kipróbálni, megvalósítani az akkor megfogalmazottakat. A levél-kiáltványban a színház minden ismert komponensét megkérdőjelezi, így a színész szerepét is:

Legyenek-e Színészek? – de kit tartunk színésznek? Elképzelhető, hogy bármilyen emberi lény számításba jöhet? Elképzelhető! [...] És azt mondjuk: elképzelhetőnek tartjuk a Romeo és Júliát minden szerepben törpékkel – régvolt és újnál újabb érzéseket szabadítva föl; vagy: elementáris humorát érezzük egy királydrámának, melyben hivatásos statiszták keltik életre a világ sorsát intéző alakokat és él a képzeletünkben egy társalgási színmű, melyben a szereplők olyan közvetlenséggel érintkeznek, mint a gyerekek [...]. Ha egy konvenció elfogadtatta azt az állapotot, hogy a színészek azt játsszák, hogy azonosulnak a szereppel – akkor létezhet egy másik konvenció, amely nem ismeri az imitálást, az azonosulást egészen másként fogja föl, és ezzel a községet is merőben más szituációba helyezi.⁹

A színészek válogatása hosszú ideig, másfél-két hónapig tartott, és a visszaemlékezések szerint számos vita forrása volt, nem volt egyértelmű, hogy Jeles, Vörös és Kamondy, illetve a többiek milyen arányban hoztak döntést arról, ki maradjon.¹⁰ Félig-meddig már ezalatt kiderült, hogy Kamondy és Vörös inkább előadás létrehozásában, Jeles inkább hosszabb távú műhelymunkában gondolkodik, így a toborzásban is más szempontok vezethették őket. A zuglói Kassák Klubban (Halász Péterék egykori játszóhelyén) hetente kétszer-háromszor gyakorlatok és színésztréningek folytak. Az alkalmak végén letört szárú gyufát kapott, akit elutasítottak. A visszaemlékezések szerint Jeles osztogatta a gyufákat, és bizonyos esetekben határozottan megmondta, ki ne jöjjön, másfelől azonban arról is beszámolnak az emlékezők, hogy Jeles – aki „elviselhetetlenül hosszan tudott nézni” valamit – voltaképpen mindenkit érdekesnek tudott tekinteni, éppen azért döntött nehezen.¹¹ Végül negyven-ötven emberből tizenötven maradtak, senki sem volt hivatásos színész, de többen rendelkeztek előadói gyakorlattal, így Kistamás László, a Kontroll csoport frontembere, illetve zenei képzettséggel, mint Lukin Katalin és Lukin Zsuzsa.¹² Döntő szemponttá vált, hogy azok maradjanak, akik a csapatmunkára képesek.

⁹ JELES András, „Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy Színházi laboratórium létrehozásáról”, in JÁKFAI Magdolna, szerk., *Színházi antológia XX. század*, 199–201 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 200.

¹⁰ FORGÁCH, „Talált színház...”, 97.

¹¹ Uo., 104 és 101.

¹² A tagok: Bubnó Tamás, Czeizel Barbara, Czene Csaba, Csala József, Hajnóczy Csaba, Hudi László, Kamondy Ágnes, Kiss Erzsébet, Kistamás László, Kozma György, Lukács Judit, Lukin Katalin, Lukin

A Monteverdi Birkózókör előadásait Schuller Gabriella Artaud felől közelíti meg,¹³ Jákfalvi Magdolna pedig Jelesínházának brechti vonásait emeli ki, nem utolsósorban a színészek, a színészség szerepe miatt:

Brechtet a színészség folyamatos elhagyása érdekelte. A színész nem interpretál, nem az én és szerep közötti viszony interferencióit keresi, hanem a színpadi szituáció egyszerre társadalmi és esztétikai karakterének megfelelően játékaival nyilvánít véleményt. Jeles színészeinek kiválasztásakor, képzésükkor ezt a Brechtnél elhíresült metodikát használta [...]. Színészképzésük fontos mozzanata volt a képből, tárgyól induló alakítás, mely esszenciális módon nem a szövegben rejlő drámai karakterhez, hanem a színészen meglevő közösségi emlékezethez rendelte az azonulás mozzanatát.¹⁴

Az azonulás mozzanatának nem szerephez rendelését (melyre Jeles levelében is utal) nem a nézői befogadás végeredménye, hanem a színészi munkafolyamat felől vizsgálva a három előadás három különböző módon valósítja meg, más-más eljárásokat alkalmazva.

A 24 *haikuban* egyéni és páros haikukat adtak elő a játszóknak. Itt a színészi azonulás tárgya maga a haiku. A vers szövegét – amit a színész magának választ – egyrészt mondani kell, másrészt megjeleníteni, úgy, hogy a végeredmény a haiku expressziója (vagy: megtestesülése) legyen.¹⁵ Ez a színészi feladat önmagában is dramatikusan ellentmondásos, mert mondani és csinálni is kell, a kettő együttese hat megvilágosodásként, fölismerésként. Rövid és látványos etűd: rögtön lemérhető, hogy jó-e. Egyéni elmélyülést és gyakorlást, önálló alkotómunkát igényel, a színészeknek saját formanyelvet kell létrehozni, még hozzá minden haiku esetében újat. Mivel kis egység, átrendezni, instruálni nemigen lehet, a rendező dolga inkább az, hogy hozzá szóljon, majd szcenírozza, színpadi képet, teátrális látványt hozzon létre köré. Így világosak maradnak a színészi munka és a rendezői munka határai. Jeles később a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is alkalmazta a módszert.¹⁶

A *Drámai események* próbafolyamata során a társulat – minden kezdeti ellenérzése dacára – Jeles javaslatára Dobozy Imre *Szélvihar* című kurzusdarabjának szövegével kezdett foglalkozni, egy olyan darabbal, amihez semmi közük nem volt, sőt,

Zsuzsa, Molnár Ildikó, Scherter Judit, Szegvári Zoltán, Unoka Zsolt (beugróként szerepeltek még: Forgách András, Szilágyi Lenke). DARIDA, *Jeles András...*, 29. Bubnó Tamás és Hajnóczy Csaba is később csatlakozott a társulathoz. A *mosoly birodalmában* Monyók Ildikó is játszott.

¹³ SCHULLER Gabriella, „A színészi test Jeles András rendezéseiben”, in IMRE Zoltán, szerk., *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, 337–352 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 339.

¹⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Jeles András – A mosoly birodalma (1986–87)”, in Uő, *Avantgárd-színházpolitika*, 202–215 (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 211–214.

¹⁵ Vö. FORGÁCH András, „Az új szomorúság korszaka – Jeles András Forgách András beszélget”, *Színház* 20, 4. sz. (1987): 24–29, 27.

¹⁶ 2013-ban rendezett *Haikuk* címmel vizsgálóelőadást Zsámbéki Gábor és Zsótér Sándor osztályának.

ami kifejezetten taszította mindegyiküket. Különös módon azonban itt is a szöveg szoros olvasása lett a kiindulópont, és a szöveggel való azonosulás a színészi feladat, csakhogy nem lélektani, hanem nyelvfilozófiai értelemben. Nem a darabbeli emberi sorsokkal-szerepekkel, hanem a szöveg egyes szavaival kellett megtalálniuk a játékosoknak az azonosságokat, a közös pontokat.

[V]an egy szöveg, és amikor azt mondják benne, hogy az egyik szereplő félig megtámaszkodva ül és „nekirugaszkodna”, akkor nézzük meg, hogy néz ki ez tényleg. [...] minden a szövegből jött, és ez elkezdett tetszeni. [...] szavakon lovagoltunk? Ez jó, igen, elkezdtünk lovagolni a szavakon [...] van egy ilyen kövület, egy dokumentum, egy színdarab, mindegy, ki írta, ez maradt meg. Erről beszéltünk is később, hogy tekintsük úgy a drámát, mintha egy régészeti maradvány lenne egy olyan korból, amiről semmit se tudunk, és próbáljuk megfejteni. És mivel semmi más támpont nem volt, csak maga a szöveg, ezért tényleg minden egyes félmondatot, vagy minden egyes szót komolyan kellett venni, próbáltuk kitalálni, mit gondolhatott az illető, és volt rá több variáció is.¹⁷

A szavak ilyen súlyos mérlegelése, radikális „komolyan vétele” és az ebből fakadó színpadi megoldások a dráma helyzeteiben komikus, groteszk hatást eredményeztek. A színészek maguk választhattak szerepet maguknak, nem számított például a nem, az életkor. Miközben szó szerint igyekeztek cselekvésre fordítani a szöveget egyfelől, másfelől a beszélt, az előadásban elhangzó szöveg mondásakor a roncsolás különböző eljárásaival éltek.¹⁸

A társulat következő, színháztörténeti szempontból a legjelentősebb előadása, *A mosoly birodalma* esetében a műfaj – akár abszurd oratóriumnak, akár operának tekintjük – elsősorban zenei betanulást és gyakorlást igényelt a próbákon. Emellett azonban már egy jó ideje fényképekkel is dolgoztak, ezekből a fényképétűdökből alakultak ki később az előadás tablószerű képei, illetve mozgásos etűdjei. A fényképeket a haikukhoz hasonló módon használták: maga a fénykép volt az instrukció, amit a színésznek saját testével végre kellett hajtania, meg kellett jelenítenie, vagyis a fényképekkel, vagy a fényképek részleteivel, szereplőivel kellett azonosulni, átvenni a fényképen szereplők pozícióit, sőt: lényét.¹⁹ A legtöbb esetben ez emberi szereplőket jelentett, de nem mindig.²⁰ Ahogy a haikuknál, itt is a színészek választhatták ki maguknak a képeket, amelyekkel dolgozni akartak. Kezdetben Nadar fotóalbuma mellett Kardos Sándor Horus Archívumának fényképeit használták, melyek elrontott, naív, amatőr felvételek, és ismeretlen halottakat ábrázoltak.²¹ Darida Veronika Barthes

¹⁷ Kistamás László fogalmaz így. FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 106.

¹⁸ Vö. SCHULLER, „A színészi test...”, 340.

¹⁹ FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 112.

²⁰ Vö. DARIDA Veronika, „Monteverdi-variációk”, *Színház* 47, 9. sz. (2014): 20–42, 24.

²¹ DARIDA, *Jeles András...*, 42.

Világoskamra-elemzésével állítja párhuzamba Jeles színházi törekvését színház és halottkultusz összekapcsolásakor: „a fényképek színpadi »életre keltése« nem más, mint a holtak felidézése”.²² Az előadásban használt erős smink, a tömegben állók rezzenéstelen arca is a bábukhoz, a halottakhoz hasonlatos (már a *Drámai események*ben is használták a kifejezéstelen arcokat, bábumimikát). A színpad másik oldalán Mrožek *Rendőrség* című egyfelvonásosának szereplői, a Rendőrfőnök és a Fogoly, illetve énekes narrátoraik állnak. A narrátorok (vagy dubleurök)²³ közvetítenek a két szereplő közt, az ő énekük tiszta, míg azok beszéde érthetetlen. Négyük játéka összhangban van, a tömeg képei-etűdjei azonban tőlük függetlenek. A játék frontális – ebben is brechti. Azáltal, hogy a színészek előre, a nézők felé néznek és játszanak, egymást inkább csak érzékelik, de nemigen néznek egymásra, nem látják, mi történik a színpad másik oldalán. Ráadásul az előadás továbbjátszása során Jeles improvizációkra biztatja a színészeket, és arra, hogy lepjék meg egymást, változtassanak. Kistamás László emeli ki, hogy a Monteverdi előadásainak különös ereje és sikere ebben a frontalitásban rejlett:

[...] a színpadon a színészek között valójában nem történik semmi, minden, amiben a drámai lehetőség rejlik, kifelé van fordítva a néző felé, a kommunikáció a színpad és a nézőtér között zajlik – de hát hol máshol? A színészek előre tudják, mi fog történni és eléggé ismerik már egymást. Ami mindig új, izgalmas és kiszámíthatatlan, az a nézőkkel való szembesülés – egy rockkoncerten mindez magától értetődő és természetes, színházban ez újdonság, felfedezés.²⁴

A csoport színészetét tanulmányozva feltűnő, hogy a rendező klasszikus színházi pozíciója nemigen kérdőjeleződik meg. A színészek megemlékeznek arról, hogy egyéenként nagy és különös érzékenységgű figyelmet kaptak a (velük szemközt ülő) rendezőtől, Jelesnek talán legmeghatározóbb rendezői tulajdonsága volt ez a figyelem.²⁵

²² Uo., 43.

²³ Schuller Gabriella nevezi így őket. SCHULLER „A színészi test...”, 337.

²⁴ FORGÁCH, „»Talált színház«...”, 115.

²⁵ „az ő figyelmének a kereszttüzeiben vagy a fókuszában állni egészen különleges élmény volt, úgy érezted, hogy az utolsó pólusodig keresztüllát rajtad, nem a rosszaságot nézi, mint egy tanító, hanem azt, hogy miből vagy összerakva. Mély látása van, ami érdekes módon az embert nem összezavarja, hanem felszabadítja, mert nem arról van szó, hogy valami külsődleges színészi teljesítményt vár el tőled, csak megérezed a figyelméből azt, ha valamit rosszul csinálsz, ha nem elég érdekes, vagy ha nem elég igaz...” Forgách András nyilatkozata. DARIDA, „Monteverdi-variációk”, 24.

2. „Gaál Erzsi emberei”²⁶

Gaál Erzsébet 1977-es *Woyzeck*-beli Marie-ja a hazai realista színház és színészi játék egyik csúcsteljesítménye, melyet nem alakításnak, hanem valóságnak érzékelt és rögzített az emlékezetben a színházszakmai közösség.²⁷ Ez a színészi tapasztalat – a színészi jelenlét alakításjellegtől megszabadult intenzitásának az igénye – kitörölhetetlen nemcsak későbbi, teljesen más színházi nyelven beszélő rendezéseiből, de abból az egész színházfelfogásból is, melyet képviselt, és melyet halála után sok tekintetben Zsótér Sándor folytatott.

A hagyományos színházban színészek kezdettől fogva azt tanulják, hogy hogyan kell szerepeket eljátszani, olyan személyiségeket megtestesíteni, amelyeket tökéletesen meghatároz az író és a rendező. De ezek a szerepek nem sokban különböznek azoktól a szerepektől, amelyeket mindannyian nap mint nap alakítunk az életben. Mindannyian azt tanuljuk, hogy miként kell bizonyos társadalmi és szociális szerepeket elsajátítani, eljátszani és újra meg újra előadni. Az általam ideálisnak és fontosnak tartott színháznak az lenne a szerepe, hogy éppen e ránk rakódott szerepekből bontsa ki az embert. Ezért én a színészekkel azt akarom elérni, hogy mindenki kutassa fel önmagában, ki is ő valójában, ki az, aki a gyerekkorától tanult összes szerep mögött ténylegesen létezik, rejtőzködik. Meg kell tanítani a színészt arra, hogy felfedezze saját magát, minden rá rakódott mezt és mázt ledobjon magáról, és a színpadra azt vigye fel, ami az ő saját valója, azaz személyes jelenlétében létezen.”²⁸

A rendezés Gaál esetében nemcsak elméletileg, hanem történetileg is a színészneveléssel kezdődött: a 80-as évek elején Gödöllőn egy nem hivatalos iskola alakult, ahol havonta egy hétvégén amatőr fiatalokkal foglalkoztak jobbára fiatal színházi szakemberek – kurzusokat tartott Ascher Tamás, Árkosi Árpád, Salamon Suba László, Uray Péter, Csetneki Gábor.²⁹ Az itteni fiatalokkal kezdett el előadáson dolgozni, így került bemutatásra előbb az *Etűdsorozat gesztusokra* (vagy: *Buster Keaton sétája*,

²⁶ „Összevissza volt a nevünk. Ez abból adódott, hogy Erzsi erősen harcolt az ellen, hogy ő egy csoportot vezessen. Ezt mindenkinek megmondta, aki hozzá került, hogy ne várja tőle azt, hogy megoldja az ő életét. Foglalkoztatta valami, ehhez néhány emberre szüksége volt, nekünk is szükségünk volt olyan emberre, aki másképp gondolkodik [...] úgy hívtak bennünket nem hivatalosan, hogy a Gaál Erzsi emberei. Ez volt a nem hivatalos nevünk, és a hivatalosan meg hol ezt adták, hol azt adták. A fesztiválokra valamit be kellett írni, de elég esetleges volt, hogy melyik nevet használták.” Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI Erika, „Etűdök biciklikre, lányokra és szobákra – Gaál Erzsébet rendezései a Gödöllői Stúdióban”, *Theatron* 11, 1–2. sz. (2012): 49–83, 69.

²⁷ Például: „Nem alakítás volt ez a szó hagyományos értelmében, hanem fölgyjított létezés, zaklató jelenlét”. (MOLNÁR GÁL Péter, „Gaál Erzsi halálára”, *Népszabadság*, 1998. június 12., 11.)

²⁸ N. I., „Gaál Erzsébet színészkurzusa Kanadában”, *Világszínház* 5, 12. sz. (1987): 38–39.

²⁹ Vö. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

1983), majd a *Felütés* (1984), végül pedig a *Tájkép* (1987). Az első két előadást a gödöllői bemutatók után a Szkéné Színházban játszották, a *Tájképet* a Műszaki Egyetem R-klubjában mutatták be.³⁰

Az első előadást, a Lorca *Buster Keaton sétája* című pár oldalas darabja nyomán készült *Etűdsorozatot* „mozgásszínházként” értelmezte a kazincbarcikai országos diákszínjászó-fesztiválról beszámoló kritika.³¹ Itt a kiértékelően elhangzott, hogy a produkció „nem színház”, nemsokára azonban egy másik fesztiválszereplést követően külföldi meghívást kaptak, Monacóba utaztak vele.³² Bár Monacóban ez az előadás, később pedig a *Felütés* is kapott további meghívásokat, a csoport előadásait többé nem engedték külföldre utazni, csak Gaál jutott ki egyszer Kanadába, 1987 nyarán egy nyári színészkurzust vezetett.

Gaál „formalista” rendezőnek tartotta magát,³³ aki színészvezeteskör is stilizációkban fogalmaz, a visszaemlékezők szerint pontosan mozdulatról mozdulatra követelt, tehát mindig egy adott, szigorúan meghatározott formát kellett a színészeknek „megtölteniük”. Ez a forma sokszor volt gesztus vagy mozdulat: az *Etűdsorozat* próbái során a csoport például az utcáról, a gödöllői öregek otthonából gyűjtött mozdulatokkal kezdett dolgozni. A gesztusokat, testtartásokat, mozgásokat megfigyelték, majd a próbateremben megcsinálták, videóra vették, újránézték, elemezték és továbbfejlesztették.³⁴ Így hozták létre a stilizációt.

A *Felütés* két évig készült. Az előadás tizenegy nő történeteit meséli el, kevés szóval, szintén montázstechnikával, legtöbbször egyén–csoport konfliktusát vagy a magány élethelyzeteit állítva középpontba. Az alaphelyzetek kisrealisták, például egy nő várakozik a kávézóban, vagy tükörbe néz és észreveszi, hogy kopaszodik stb. Színpadi megvalósításuk azonban messze nem kisrealista színészi eszközökkel történik: az etűdök olyan groteszk humorú sorstragédia-sűrítmények lesznek, melyekben mozgásban-hangban nem mindennapi, különös, torz vagy repetitív, tehát látványosan technikai elemekkel dolgoznak a színészek.

³⁰ A Szkéné statisztikája szerint az *Felütés* tizenháromszor, a *Tájkép* tizenkétszer ment. [N. N.], „Statisztika a Szkéné Színház tíz évéről”, in VÁRSZEGI, *Felütés...*, 88–94, 89. Azonban máshol – például Gödöllőn vagy a Közgáz klubban – is játszották az *Etűdsorozatot* és a *Felütést*, húsz és harminc között lehet mindkét előadászám. A *Tájkép* esetében Dióssi Gábor 8–10 előadást említ. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 76.

³¹ DÉVÉNYI Róbert, „Kazincbarcika ’84”, *Színház* 17, 11. sz. (1984): 6–10, 10.

³² Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

³³ Dióssi Gábor emlékszik így – uo., 76. Ennek ugyan formailag az ellenkezőjét állítja Sándor L. István, lényegében még sincs közöttük ellentmondás. „Gaál Erzsébet nem formalista rendező volt [...] előadásai ugyan pontosan leírhatók külső, formai jegyek alapján, értékük mégis megítélhetetlen ez alapján. A forma ugyanis bennük sem minőséget teremtő végső cél volt, hanem az emberi tartalmak kifejezésére alkalmas teremtő keret, mely csakis kreatív színészi energiákkal társulva szerveződhetett minőséget hordozó műalkotássá”. SÁNDOR L. István, „A megdermedt idő emlékmásai – Gaál Erzsébet rendezéseiről”, *Ellenfény* 3, 4. sz. (1998): 22–28, 28.

³⁴ Deák Varga Rita visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 68.

A két évvel későbbi *Tájkép* pedig tulajdonképpen happening: négy szobában játszódik, a nézők szabadon járhatnak-kelhetnek közöttük. Az egyik szobában lányok mosnak föl nagyon lassan, a másikban egyenruhás fiúk várakoznak egy idős hölgygel, aki szintetizátoron játszik, a harmadikban egy fiú és egy lány, illetve egy idős férfi és nő Bibliát olvas és a *Csárdáskirálynő*ből énekel, a negyedikben pedig egy fiú ül a tévé előtt. A szobákban ki van vetítve tévékészüléken egy másik szoba, vagy pedig kapcsolódó klipek, etűdök, például a felmosó lányok szobájában a lányok vágyairól készített fölvételek mennek.³⁵

Ezek az előadások nem csak rendezői nyelv szempontjából kísérletiek, nem csak dramaturgiájuk formabontó. Színészi játéknyelvüket meghatározza Gaál színészete. Dévényi Éva, aki még a Stúdió „K”-ban figyelte meg a társulat munkáját, így ír Gaál színészetéről:

elkezdett önállóan furcsa hanghatásokat, furcsa mozgásokat kitalálni, így [...] határeseti, deviáns figurákat teremtett [...]. Legszívesebben a hanghatásokban, a mozgásokban – a technikában gondolkozott. Kezdetben inkább balladai stílusban megkomponált hősöket vagy furcsa, „talalós” figurákat játszott, majd fokozatosan kezdett olyan nem emberi hangokat, nem emberi mozgásokat kitalálni, amikre már oda kellett figyelni [...] kifejező eszközeire [...] főképp azonban az effektusokat alkalmazó zene hatott [...]. A különös kitarzott hangok érdekelték...³⁶

Pontosan ezeket a színészi eszközöket kutatta tovább gödöllői csoportjával. A *Felütés*-ben tulajdonképpen az emberek által létrehozott „effektusok” kifejezőkészsége és mélysége alkotta meg az előadást, a színházat.

Dévényi figuraalkotás szempontjából „horizontális” típusú színésznek írja le Gaált, ez alatt azt érti, amikor a színész első lépésben általában nem a saját életében, lelkében keresi a figurát és annak történeteit, nincs erre szüksége, mert a fiktív alak a valóságosabb és inspirálóbb a számára, „belebújik a szerepbe” és később mélyül el.³⁷ Ez a színészi vonás lehet az oka annak, hogy – bár Gaál kijelentette, hogy nem hisz a szövegben – a *Felütés* forgatókönyvét fontosnak tartotta rögzíteni. A szöveg a próbákkal párhuzamosan alakult, az ő ötletéből indult, de nemcsak fölhasználta benne a színészek improvizációit, hanem bizonyos értelemben nekik, rájuk is írta. Ezek a szövegek ugyanakkor nemcsak próbadokeumentumok, hanem instrukciók is, melye-

³⁵ Fuchs Lehel visszaemlékezése. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 77–79.

³⁶ DÉVÉNYI ÉVA, „Stúdió K – *Woyzeck*: Színházlélektani esettanulmány”, in DÉVÉNYI ÉVA és BALASSA Péter, *Színképelemzés*, 7–193 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981), 139, hozzáférés: 2023.08.24, https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s.

³⁷ Uo., 53–55.

ket azonban tilos eljátszani – amint arra a szerző figyelmeztet.³⁸ Instrukciók tehát nem a szó „utasítás”, hanem inkább „inspiráció” értelmében, abban az értelemben, hogy a leírt információk hatnak a színészek fantáziájára, így akkor is fontossá válnak a színészi munkában, ha azután az előadásban már nem jelennek meg.

A *Felütés*ben a tizenegy kisasszony szerepét egy-egy előadás alkalmával Gaál időnkét átosztotta, a szereplőket fölcserélte. Egy színész tehát nem egy szerepet birtokolt: a lányoknak tisztában kellett lenniük minden etűd minden mozzanatával, nemcsak „kívülről”, hanem tapasztalati értelemben is. Adott előadás során tehát a rendezés nem arra törekedett, hogy egy lehetséges (és biztonságos) legjobb verzió állandósuljon, hanem hogy minden színész minden helyzetben vegyen részt a lehető legteljesebb módon és erővel, ám saját személyiségeivel.

[...] iszonyú magasan volt a mérce, [...] nem színészi minőség szempontjából [...], hanem abból a szempontból [...], hogy mindenkitől teljes megnyílást várt. Mindenkitől azt várta el, hogy ott, akkor maximálisan megélje azt a pillanatot. [...] Teljes mértékben meg kellett élni, vagy át kellett élni. Ez tulajdonképpen egy nagyon alapvető elvárás egy rendezőtől, akkor én ezt nem tudtam, ma már tudom [...]. Ahogyan ő dolgozott, és amit ő elvárt tőlünk, annak szerintem alapnak kellene lenni mindenhol. Nagyon kemény volt Erzsivel, ennek ellenére borzasztó hálás volt, amikor megszületett egy-egy igazi pillanat.”³⁹

Miközben Gaál abszolút vezetője, határozott és keménykezű rendezője volt a csoportnak, a tagok – diákok – úgy élték meg, hogy egy közülük, ő is keres.⁴⁰ A színházat a *Felütés* színházában edzés volt, lélektani sport, az önismeret teljesítméymérése.

3. Láthatatlan színház⁴¹

A harmadik színházi műhely szó szerint underground, és sok tekintetben a legradikálisabb: Monori Lili és Székely B. Miklós a Szentkirályi utca 4. pincéjében a 80-as években úgy kísérletezett színházzal, hogy eredményeik majd csak a 90-es években bemutatott színházi előadásokban váltak nézők számára is megtapasztalhatóvá.

³⁸ „Az itt következő íráskor (jellemrajz? életrajz? portré?) csak színészi segédeszközök, nem eljátszandók!” (GAÁL Erzsébet, „Felütés”, in MÁRAI Botond, szerk., *Lépések – egyfelvonásosok*, 59–96 [Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990], 61.)

³⁹ Moldvai Kiss Andrea fogalmaz így egy interjúban. PERESZLÉNYI, „Etűdök biciklikre...”, 74.

⁴⁰ Vö. uo., 68–69.

⁴¹ „Három kora nyári hét végén egy Szentkirályi utcai setép pincében Monori Lili és Székely B. Miklós elenyésző, bár növekvő számú közönség előtt – mit is csinált? Kéne egy állítmány. [...] Ha jól megnézzük: alany is kéne. Kicsoda mit csinált? [...] A művészet láthatatlan. [...] Nem tudom leírni, mit láttam, nem láttam, mi történt.” ESTERHÁZY Péter, „Monori, Székely B.,” in Uő, *Egy kékharsnya följegyzéseiből* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1994), 31–32.

Addig nem lehetett látni őket: a 80-as években egyáltalán nem állt szándékukban előadást létrehozni. A pincét ugyanakkor kezdettől „színészet mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlása céljából igényelték és bérelték a VIII. kerületi tanácstól.⁴² Bár Székely B. Miklós csak fenntartásokkal vallotta magát színésznek,⁴³ Monori Lili pedig éppen szakított a színpadi színészettel, munkájukat mégis színészi munkaként – autonóm művészetként – határozták meg. Ezzel tulajdonképpen kinyilvánították, hogy a színházat nem elsősorban vagy nem kizárólag társadalmi képződménynek tekintik, sokkal inkább a megismerés eszközeinek.⁴⁴

Patrice Pavis a színészi munkát kettéválasztja: partitúráról és partitúra alatti munkáról beszél.⁴⁵ Előbbihez tartozik mindaz, ami a színész játékában látható és leírható (gesztusok, mimika, hang, tekintet stb.), utóbbihoz pedig mindaz, ami láthatatlan, amely azonban a láthatót alátámasztja, és amely emlékezetesként végül megmarad, „amikor már mindent elfelejtettünk”.⁴⁶ Monori és Székely B. színháza mintha a partitúra folyamatos felszámolására törekedne.

A Szentkirályi Műhelyben nemcsak produkció nem volt és intézmény, de nem volt rendező és (ebben a korai fázisban) nem volt néző sem. Rendező, dramaturg és néző feladatát a két színész vette át. A pincében töltött időszak legelején visszaemlékezéseik szerint Monori egyedül feküdt az egyik teremben, ahova Székely B.-nek nem volt szabad bemennie. Ezután – Andy Warhol videóinak ihletésére – egyikük elkezdte figyelni a másikuk létezését úgy, ahogy Warholnál a kamera figyeli azt, amikor valakivel „nem történik semmi”. Megfigyelték, hogy „hány sztereotíp mozgulatot” tesz a megfigyelt, és hogy milyen érzés megfigyelve lenni.⁴⁷ Később Monori elkezdte próbálni az *Ulysses*ből Molly Bloom monológiáját, és miközben ő a majdnem negyven percnyi szöveget mondta partnerének, Székely B. némán állt vele szemben az ajtóban. Ezt a jelenetet évekig próbálták, de – ezzel a szöveggel – sohasem adták elő.

A Szentkirályi utcai műhely – és főleg annak 80-as évekbeli láthatatlan létezése – a gyakorlatban veti föl azt a kérdést, hogy mi a színész dolga, munkája, illetve miben áll színészsége, hogyha nincs rendező (darab, utasítás, feladat) és nincs néző (üzenet, közlés), csak két ember van (olykor csak egy). Monori és Székely B. válasza sajátos módon ontológiai. Színházukban – vagyis játékaik színhelyén, a pincében – a színész az az ember, aki nem csinál semmit, csak létezik, pontosabban az az ember, aki egy pincével is kapcsolatba tud lépni, és a kapcsolat hatására létezése megváltozik. „Tagadhatatlan, hogy kevés ennél izgalmasabb teret ismertem életemben, négy terem fala

⁴² SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat. Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, 2012.

⁴³ HEGEDŰS Bálint, „Amennyi a múltam, annyi a jelenem: Interjú Székely B. Miklóssal”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 29.

⁴⁴ ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir*, 1997. február 9., 11.

⁴⁵ PATRICE PAVIS, „A színész”, in *Uő, Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, 57–117 (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 90–97.

⁴⁶ *Uő.*, 101.

⁴⁷ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 13–23.

»szól« az emberhez, csak arra kell vigyáznunk, hogy ne rontsuk el, amit sűg⁴⁸ – nyilatkozta Székely B., Monori pedig úgy hivatkozik a pincére, mint a szüleire, az édesanyjára.⁴⁹

A színészet tehát (amellett, hogy föld alá temetkezés) megfigyelt létezés és kapcsolatba, viszonyba kerülés helyszínnel, tárgyakkal, szövegekkel, állatokkal – a pincében később meg is jelentek kacsák, kutyák, macskák, tyúkok. Színészi céllá vált például az állatok mellett létezni úgy, hogy azok jelenléte ne legyen erőteljesebb, létezésük ne legyen érezhetően természetesebb, mint a színészeké. A Szentkirályi Műhely későbbi, nézők számára is nyitott előadásáiban rendszerint irodalmi szövegeket is használtak, melyeket még a kritikusok sem tudtak azonosítani, olyannyira a játsszási hagyományuk ellenében fogalmazták őket. Az első előadás, a *Műtét/Analízis* című – vendégszövegeken keresztül, Benedek István *Aranyketrec* és Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplója* című műveiből – Monori Lili fiatalkorának és pályájának traumáit összegezte, ezt azonban a nézők nem tudhatták fölfejteti, az alkotók pedig nem adtak értelmezői kulcsokat hozzá. A bemutató előadást egyetlen néző előtt játszották 1990. március 2-án.⁵⁰ Az előadás rekonstrukciója alapján összegezhető,⁵¹ milyen típusú színészi-színházi munka és felkészülés előzte meg azt: a rendezés nyelve Monori és Székely B. színházában tökéletesen megegyezett a színészi játék nyelvével. A színészek nem rendelték alá játékukat semmilyen előre meghatározott dramaturgiának vagy feladatnak, hanem létezésükkel és cselekvéseikkel egy adott térben bizonyos elemekre szabadon asszociáltak, majd ezeket az asszociációkat rögzítették, és ezekből építettek kötött előadás szerkezetet. Ebből következően a tér ebben a színházban nem a látvány helye, hanem a színész gondolkodási terepe, ahol ő minden cselekvésével és mozgásával az egész előadás képét formálja. Ez a színház nem látványos színház, mert eszközeit csakis a színészi jelenléte rejti, és vizuális szépségre sem törekszik, kerüli a gyönyörködtető színházi képek megalkotását, a cselekvéseket a lehető legegyszerűbben viszi színre. Így építhet leginkább a képzeletre: arra a nézői figyelemre, amely – akárcsak a színész figyelme – önállóan, autonóm módon talál rá azokra a pontokra, amelyeket meglát és kiemel; amely asszociatív és személyes kapcsolatot keres. A kapcsolatra való ráébredés a színházi élmény maga.

⁴⁸ LÁNG Zsuzsa, „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom”, *Népszabadság*, 1999. december 24., 26.

⁴⁹ SZENTGYÖRGYI Rita, „»Jött a gyomorgörccs«: Monori Lili színésznő”, *Magyar Narancs*, 2012. október 29., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

⁵⁰ Vö. M.G.P. [MOLNÁR GÁL Péter], „Szentkirályi utca 4.” *Népszabadság*, 1990. március 10., 9.

⁵¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 13–23. és POROGI Dorka, „»Színészet, mint önálló formanyelvű művészet«: A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 25–28.