

Ferencz Hedvig

# A NAPPALI SZÓTLANSÁGA

## TÉR ÉS KOMMUNIKÁCIÓ ÖSSZEFÜGGÉSE

### HAJDU SZABOLCS MUNKÁIBAN

---

„...Minden újra lélegzik  
Az asztalterítő fehér.”  
René Cazelles

Nézőként is jól ismerjük, hogy milyen alapvető teatrális erők érvényesülnek a színpadon egy előadásban. A színpadi tér megalkotottsága – vagy éppen lecsupaszítása –, a színészi játék bravúrjai, a néző beavatása, beemelése a produkcióba, a nyelvi megformáltság eszközei – ezek mind külön darabokra szedhető és értelmezhető *erői* egy előadásnak, kapcsolódásaikban pedig izgalmas működések lehet felfedezni. Ilyen összefüggés lehet a tér és a használt nyelv viszonya is. Külön-külön elég gyakran foglalkozunk velük – milyen díszlettel dolgozik az előadás, milyen nyelve van a darabnak. Ugyanakkor izgalmas lehet, ha ezeket az erőket nem leválasztva egymásról, hanem pontosan egymás vonatkozásában próbáljuk megérteni, főleg olyan előadásokban, ahol ez szándékolt rendezői játék is lehetett.

Gaston Bachelard *A tér poétikája* című kötetében említi<sup>1</sup>, sok helyen pontosan idézi René Cazelles több költeményének sorait, melyek valamilyen módon a térhez kapcsolódnak – a házak, szobák tereit használják poétikai megvalósulásaikban. A jelen szöveg mottójaként kiemelt két sor jól illeszkedik ahhoz a színházi működéshez, színpadi képhez is, amelyet Hajdu Szabolcs munkáiban láthatunk, hallhatunk, tapasztalhatunk meg. Mikor a színpad tere átveszi a kommunikáció feladatát, elhallgatások történnek, s a ki nem mondások egy asztal-

---

<sup>1</sup> Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BERCZKI Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 62.

terítőben tudnak „elhangzani”. Dolgozatomban Hajdu Szabolcs munkáira fókuszálok, pontosabban három színházi előadást és egy filmet tárgyalok – Az *Ernelláék Farkaséknál*, a *Kálmán-nap*, az *Egy százalék indián* előadásokat és a *Békeidő* című filmet. Az említett irodalom- és színházelméleti működések kapcsán elemzem a látottakat.

A kiemelt alkotásokat általában tömör egymásutániségben játsszák/vetítik, ahogyan ezt akár 2020-ban, a szegedi Régi Zsinagógában is tették, háromnapos csomagban, ha mondhatjuk így. Nyilván nem véletlen ez az elrendezés, nemcsak szervezői, de rendezői döntés is mindez – és igazán szerencsés az alkotások értelmezésének szempontjából. Az előadások nagyon jól működnek ebben a közvetlen egymásutániségben, és ígéretes alapot biztosítanak a térhoétikai és hiányteremtéshez kapcsolódó olvasathoz. Nekik szegezhetünk olyan kérdéseket, mint hogy például milyen elemzési szempontok jelennek így meg, hová rendeződnek a hangsúlyok, van-e valójában közös terük és olyan olvasatuk, amelyet ebben az adagolásban lehet megolvasni igazán. Igyekszem felvázolni, hogy milyen pillérek mentén gondolkodom az előadásokról (és a filmről), illetve milyen elméleteket beemelve szeretném megérteni az alkotások rétegzett működését.

### **Alaphelyzetek, vándorlások, kapcsolódások**

Hajdu Szabolcs színházi és filmes alkotóközösségének, a Látókép Ensemble formációnak az előadásaiban jelenetek, mondatok, megnyilatkozások, konfliktusok vándorolnak egyik darabból a másikba, a filmből a színpadra és fordítva. Ez pedig nem azt jelenti, hogy ugyanazokat a szereplőket látjuk, valójában csak a problémák lesznek ugyanazok. Hiába, hogy más párokat, családokat, élethelyzeteket figyelünk, és így a gondok is konkrétan másak, valahol mégis hasonlóak, a karakterekkel együtt „mászálnak” az előadások között. Mintha a recept ugyanaz lenne, de az egyik alkotás mégis variációja lesz a másiknak, ezért az intenzív befogadói élmény úgy tud megérkezni még egyszer, hogy közben nem érezzük azt, hogy ismétlődne. Az *Egy százalék indián* előadásban el is hangzik egy önironikus visszautalás az *Ernelláék Farkaséknál* filmváltozatára, ez is erőteljesen összekapcsolja a problémákat, helyzeteket, az ugyanabban az élethelyzetekben hánykolódó párokat, és hangsúlyozza az erőteljes önreflexiót.

A *Békeidő* című film önmagában olyan, mintha több, a színházi produkciókhoz hasonló előadást foglalna össze, egy éjszaka leforgása alá sűrítve – egy lakásszínházi produkció, a benne fellépő színészek és rendezőjük viszonya, egy lelkész családjának konfliktusai, egy aktivista nő és lányának estéje. Ezek a

történetek néhol jobban összefüggenek, hol pedig kevésbé. A szálak legtöbbször a gyerekeknél futnak össze, s ugyanígy történik a színpadon is – a tinédzserek randija, a kisgyerekek közös játéka, bábelőadása mind-mind fontos mozzanatok, hosszú jelenetek, amelyek nagyon hangsúlyossá válnak a felnőttek problémái mellett. Mintha a kiút egyik lehetőségét formáznák meg. A szülők figyelmének kiharcolása közben ők veszik át az irányítást, akárcsak a varázsló kislány a film utolsó, szürreálisba ívelő jelenetében.

Nincsenek tragikus, végletekig kiélezett drámai helyzetek, se nagy, látványos fordulatok, mégis: mindig van valami. Vilmoskát át kell írni körzetileg, a ház-mester nem jól szerelte meg a belső lépcsőt, az eltitkolt, kiskorú szerető teherbe esik, meglátszanak a kék foltok, elkezdünk tudni, tudomást szerezeni abúzusról, egymás dolgairól. Megtudjuk, hogy a vörös macskák öntörvényűek, az pedig nem jó – ha valami független, elvész a fölé épített hatalom.

Az abszolút életszerű, autentikus helyzetekből mégsem lesznek sorsfordító konfliktusok. Nincsenek hagyományos sorstragédiák, senki nem tépi ki a másik haját, nem esnek egymásnak az emberek, nincs idő, az életnek mennie kell tovább. A szituációk ismerősek: a névnap vagy éjszakai hirtelen látogatás, a temetés utáni összeülés mögött mindig folyik valami egyéb is, szívességkérés, valamiféle ügyködés. Apró realista jeleneteket látunk, ordibálásig, fenyegetőzésig fajuló veszekedéseket a leves szürcsölgetése felett, a boltban, a gyerekkori sérelmek újbóli felsorolását. Megkerülik a kliséket, sztereotipikus alakokat, jelenidejűvé teszik az archetipikus figurákat, ehhez pedig rendkívül jól megtalálták a nyelvet, hangnemet. Ezáltal az elsöre humorosnak ható kijelentésekkel együtt a nevetés is elakad félúton. A tragikum és komikum sajátos egyvelege lesz mindez.

Nem összefüggő, hanem valahonnan valahová építkező, szeletnyi történeteket mesélnek el. Az (olykor váratlan) családi-baráti, rokoni együttlétekben mindenki kénytelen szembenézni saját dolgaival, a másikkal fűződő viszonyával, múltjával. S ezek a súlyos belső konfliktusok csupán a kapcsolatok keresztvonalában tudnak megmutatkozni. Nem jutunk el A-ból B-be, de nem is ez a cél. A fókusz a próbálkozásokon van, nem pedig azon, hogy ez valóban megtörténik-e, megtörténhet-e. Nyomasztó belső terek társulnak ezekhez az összeülésekhez, megunt bútordarabokkal, tányérszettekkel, örökölt bőrkanapékkal, hosszú – a filmben akár vágás nélküli – jelenetekkel, és ezek mind még természetesebbé teszik az egyszerűségükben súlyos gondolatokat. Lassú időtelésekben mozognak, nem húztak a valóságból.

## **A feszültségek, problémák helye**

Az eddigiekben felvázolt működések Hajdu Szabolcs munkáiban mindig egy csomópontban gyűlnek össze, mintha egyetlen gondolat irányítana: a ki nem mondas, elhallgatás játéka, a tér egységes reprezentációja. Mindegyik alkotás közös szervezőelve a tömény feszültség, amelyet nem az általában vett színházi értelemben élünk meg. Sosem oldódik fel teljesen, folyamatosan újratermeli magát egy-egy szituációban – családon belül, a házastársak között, a szülők eltérő nevelési elvei közt, vagy a virágárusnál, ahol nem megfelelő stílusban válaszol az eladó, s nem jól érdeklődik a vevő.

Ez a feszültség akárhol, akármikor megjelenik, ott van, és kiszorítja az előadásból a cselekményt, a perifériára helyezi. Így az adott szituációknál fontosabbak lesznek az emberi viszonyok, gesztusok, hirtelen megszólalások, odavetett szavak. És a terek, amelyekben mozognak a szereplők. És ez az, amire a későbbiekben hangsúlyosabban rátérek. A cselekményt mindenhol megszakítja valamely fontosabb esemény, de ez a történet is ugyanolyan hétköznapi, tipikus eset, mint az eleve fennállt helyzet. Nagy témák helyett lecsupaszított emberi történeteket látunk, rossz közérzetben, állandó feszültségben. Teljes mértékben az apróságokat hangsúlyozzák, amelyek, mint kiderül, nem is olyan apró mértékben mutatnak és formálnak meg minket.

A legaktívabb feszültség a szereplők között leggyakrabban a közéleti kérdésekhez kapcsolódik. Bár folyamatos utalásokat helyeztek el a mai magyarországi helyzettel, közhangulattal kapcsolatban, mégsem politikai, gúnyos hangvétellű alkotásokról van szó. Sokkal inkább hétköznapi lélektani folyamatok, egyéni emberi drámák, vagy több csoport drámája áll a középpontban. Ugyanakkor ezekből hiánypótló módon, megformálással bontanak ki fontos, aktuális (társadalmi) problémákat is: az önismeretnek a teljes hiánya, hatalmi visszaélés, szexuális zaklatás, családon belüli erőszak, mérgező maszkulinitás.

Az utóbbit tekintve olyan férfiszerepeket rajzolnak meg, melyek elfulladtak, járhatatlan utakká lettek. Nemcsak egy „macsó társadalmat”, a kék foltokat látjuk, hanem azt is, hogy ahol ott van az értelem, a tudatosság, az önismeret, mindez hogyan képes küzdeni ezzel a másik oldalon. Férfi szereplőiken keresztül az előadások azt is megmutatják, bizonyos esetekben hogyan viaskodnak a mélyen beidegződött torz mechanizmusok ellen. De ez nem azt jelenti, hogy irréálisan fest meg és emel színpadra ideális férfialakokat. Abban a keretben és tipizált karakterben, amiben létezik a karakter, ott ad hangot – vagy gesztust – mindennek. Így a végtelenségig emlegetett gyerekkori traumáit mesélve a férj, apa talán nem is a gyerekével való bánásmódot igazolja, hanem saját feldolgo-

zatlan, de felismert torzulásairól kiált. És miközben Hajdu Szabolcs mindezzel szintén egy rendkívül fontos és még kevésbé feldolgozott problémát világít meg, itt most azt találom sarkalatos pontnak, ahogy a tér szabályozza ezt is, ti. a közéleti problémák beemelését. Hogyan és hol fér el a politika a magyar háztartásban, hol lép érvénybe ez a fajta diskurzus, milyen akár diszfunkcionális kommunikáció és tér kapcsolódásában kap helyet? Ha valóban kimondhatjuk, hogy van úgynevezett politikai szál ezekben az alkotásokban, az eszközök, amelyeket erre használ, valóban közvetetten emelik be mindezt. A mindennapi életképek mögött megjelenik, az asztalon ott hever az újság, erről eszükbe jut a migránsügy, amiről azonnal véleményt kell formálni, a filmben a rádióból szól a gyűlöletpropaganda, s bár nincs expliciten kimondva, szépen érezhető az átfedés, ahogyan ez bizony beférkőzik a lakásba, privát tereinkbe, anélkül, hogy bárki valóban hallgatná a rádiót, figyelne rá. Hiába, hogy a gyűlöletkeltés célpontja nem a saját szűk környezetükből való, ha beékelődik, mindenbe belekaphat.

### **Nyelv, beszéd, tér**

Tehát ezek az előadások látszólag egyszerűen, tisztán tesznek fel kérdéseket, mutatnak meg problémákat, egyszerű helyzetekből, mindennapi történésekből, életszerű párbeszédéből épülnek a nagy feszültségek. De hogy ennek a látszatát kelthessék, mélyebb rétegekben kell előkészíteni ezt a működést. Itt két dologra szeretnék összpontosítani ezzel kapcsolatban: a dialógusokra, azaz a beszédre és a terekre. Hogyan beszélnek ezek a szereplők ezekről a problémákról – és hol?

A nagyjából egy napot, huszonnégy óra leforgását végig követő alkotásokban minden megtörténik: régi sérelmek kiüvöltése, kapcsolatok megkérdőjelezése, felismerések, visszatáncolások, egyszerű rendbetételek vagy megnyugvások – akár az asztal megterítésére szolgáló idő alatt. Minden elmondható dolog, amiről beszélni kell, ott van, s ezek az emberek úgy beszélnek előttünk róla, mintha nem is azt tennék. Ez a kissé paradox kijelentés a hallgatás, elhallgatás gesztusában tud feloldódni, amely szintén fontos szervezőelve az előadásoknak. Emellett azonban a szereplők terei is átveszik az irányítást, s ha az asztalterítés folyamatáról is beszélnek, mozdulataikban, pakolásásaikban más diskurzus folyik.

Természetesen, kölcsönösen hatunk egymásra a tereinkkel, azok formálnak minket és mi is őket. Stuart Hall tanulmánya is felteszi azt a kérdést<sup>2</sup>, miszerint hogyan függnek össze tereink az identitásunkkal – de mint színpadkép, színházi

---

<sup>2</sup> Stuart HALL, „Kinek van szüksége »identitásra«?”, ford. MARISKA Borbála. In *Tér – Elmélet – Kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal, VINCE Ferenc (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019), 255-276.

elrendezés, poétikai eljárás ez hogyan tud működni? Tér és beszéd kölcsönhatása hogyan funkcionál itt? Kurdi Mária a kortárs író drámák kapcsán a konyha terét vizsgálta<sup>3</sup>, s én hasonlóképpen közelítem Hajdu Szabolcs darabjainak tereit. Zárt terekben mozgunk, lakásbelsőben, általában a nagyszobában, nappaliban – hisz a magyar valóságban ott összpontosul minden –, nincs étkező, amerikai konyha, pult, a nappali a tömörülés helyszíne. Ez az a szoba, ami nem változik, évtizedek lenyomatát hordozzák a sarkok, bútorok, s ezzel együtt a beszéd, a téma is alacsonyodik, oda, hogy egymás bútorait dicsérik, pedig húsz éve is megtették már. A szereplők alig tudják elbeszélni lényegi dolgaikat, vagy másképp beszélnek el, nem említik őket.

Központi probléma a középkorú emberek, párok hirtelen útkeresése, az ingadozás a vissza és előre vágyakozás között. Hitelesen beszélnek a megrekedt életszakaszban vergődő emberek, a középkorú értelmiség problémáiról: innen már minden csak ismétlődés. Ha kilépünk a mostból, akkor is eljönne a pont, ahol újra csak az ismétlődés maradna. Mindennek ábrázolásában is a tér válik kulcsfontosságú eszközzé, a találkozások változatlan helyszíne szépen letérképezi, ahogy ezek a látogatások rég nem arról szólnak, mint ahogy fiatalon kezdték. A formákat majdnem mellékesen kezelő hétköznapi helyzetekben, vendéglátásokban a névnap is csak a pálinkás koccintásnál jut már a középkorú szereplők eszébe, egyébként szóba sem kerül az ünneplés. Több év telt el a társukkal, mint a szüleikkel, túl vannak a félúton, kérdés, jelent-e ez mégis valamit. Nem tudják a jó válaszokat, mi sem, marad hát a folyamatos keresés, a küzdelem, hogy ne essen szét minden, csak mert lankadt a közös ambíció, lendület.

Szülők, házastársak, gyerekek, házi mindenesek, gyerekkori barátok, testvérek – mindannyian összetömörülnek, innen indulunk és valójában végig ebben is maradunk. Kényszeredetten próbálják ápolni, rendbe tenni kapcsolataikat, miközben a saját harcaikat vívják. Folyamatosan beékelődnek mások kapcsolataiba – Kálmánék munkása is boldogan benyúlik a két házaspár diskurzusába, intim, privát beszélgetéseikbe, a párok egymás kapcsolatának titkait tudják meg, ahogyan felváltva ülnek a szobákban, próbálják jó tanáccsal elsimítani valahogy az így alakult helyzeteket. Mindezt egyetlen lakásban. Az pedig, hogy felváltva ülnek a nappaliban, kettesével akár, nem jelent helyszínváltást, nem változik a színpadkép. Azonban a szereplők képesek kilépni a nappaliból, kiviharzanak a lakásból, a zárt terekből, s ez szintén izgalmas vonalat hoz be: a kint és bent dialektikáját.

---

<sup>3</sup> KURDI Mária, „A konyha mint a családi kapcsolatok destabilizálódásának tere a kortárs író drámában” in P. MÜLLER Péter szerk. *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015), 162-173.

A retróasztal köré helyezett székek tere hangsúlyos mozgásokat jelöl, kényszerű átüléseket, kecmergéseket, hirtelen és hallgatag távozásokat, tétova és csendes visszatéréseket. Otthonokban, pár méteren belüli mozgásokban térképezik fel az otthontalanságot. A maradni vagy elmenni dilemmája, valamint a válasszon történő fennakadás, hisz azzal is borul az otthon – mindebben az együttműködésre keresik mégis a megoldást. Mindenki egyszerre durva, gyengéd, harosány, sebzett, érzékeny és erőszakos.

A zárt térben nem tudnak hová elvezetődni az indulatok, a fókuszpont folyamatosan áthelyeződik egyik problémáról a másikra, mert betoppan egy vendég, barát, testvér, a gyerek. A szálak csak később vagy egyáltalán nem is lesznek elvarrva a felek között. A nyugtalanság, amelyet a karakterek életszakasza hoz magával, minden gesztus, párbeszéd mögött meghúzódik.

A szereplők egyébként keveset beszélnek – vagy ha ez így nem is igaz, az előadás sok csenddel operál.

## Hiány, hallgatás

A kevés beszéd, csend, hallgatás fogalmak játékba hozásával gazdag elméleti keret tűnhet fel, nemcsak színházelméleti, hanem irodalomelméleti szempontból is: hogyan lehet csendje egy szövegnek, miközben használja a nyelvet, mit jelenthet a hallgatás a beszéd folyamatában – itt olyan gondolkodókat is idézhetünk, mint Wittgenstein, de kortárs irodalomtörténészek munkái között is találunk olyat, amely a hallgatás alakzatait, médiumait járja körbe.<sup>4</sup> A szünet, a csend, a kommunikáció hiánya pedig a színpad és a dráma meghatározó mozzanata. Felforgató ereje van annak, ha egy szereplő csendben marad, ha valaki hallgat akkor, amikor meg kellene szólalnia, ha bizonyos szavakat nem mondanak ki, ha a szereplők nem tudnak egymással kommunikálni, hallgatnak, elnémulnak, szótlanok maradnak. P. Müller Péter beszél<sup>5</sup> a *teátrális némaságról*, s a nyilvános hallgatás formáit is különveszi.

Én azonban nem a hagyományos értelemben vett hallgatást, konkrét elnémulást szeretném itt figyelni, mivel valójában ebből nem is találunk egyet sem ezekben a munkákban. Ez a fajta ki nem mondás nem azonos a konkrét színpadi csenddel, amely egyébként hasonlóan fontos, cselekménybefolyásoló, vagy akár

<sup>4</sup> Vö.: LÓRINCZ Csongor, „nem valaminek a hiányát akartam evvel jelölni» A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában”, *A Tiszatáj diákmelléklete*, 72, 167. sz. (2018) vagy VÁSÁRI Melinda, *Hangzó tér. Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019)

<sup>5</sup> P. MÜLLER Péter, „Hiányod átjár, mint...”, in *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerk. P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014), 9.

jellemfestő, de ugyanolyan tudatosan alkalmazott szerzői, rendezői hatáselem. Ezekben az alkotásokban nincs hirtelen elhallgató, percekig némán álldogáló szereplő, aki hallgatását teljesen szembe helyezi a nézővel. Nem a klasszikus retorikai eszközök érvényesülnek, amelyekről akár Quintilianus is beszél. A szereplők bizonyos konfliktushelyzetekben pontosan a logikusan végiggondolt mondatok ki nem mondásával, mellébeszélésével terelik a cselekményt nem várt irányba. A figyelem nem irányul valamilyen központi helyre vagy személyre, a csend nem a nekifeszülés, nem az elfojtás, nem a kirobbanás előtt visszatartott energia hallgatása.

Ez a beszédes hallgatás sokatmondó csönd, csak épp ott van, nem elharapott mondatokban, hanem eleve ki nem mondott szavakban. És azt gondolom, ezt a mechanizmust tudja működtetni a megfelelően, egészen tudatosan alkalmazott tér. És ez történik Hajdu Szabolcs színházi és filmes munkáiban. Gaston Bachelard egyik gondolata érvényesen illeszkedik ide, miszerint a lét kimondatlan szavak, meghíúsult létintenciók rettenetes kintjében-bentjében, bensőleg lassanként megemészti a létet. Az állítólagos lét moraja így a térben (és időben) folytatódik.

Varró Gabriella egy tanulmányában<sup>6</sup> a mítoszt vizsgálja mint hiányallegóriát, ő több amerikai drámát elemez, és a mítosz maga az „amerikai álom” jelensége lesz. Hajdu Szabolcs munkáiban egy tipikus közép-kelet-európai álom, rémálom van elhelyezve a magyar nappaliban, s amit minderről nem lehet elmondani, azt elmondja egy asztalterítés, egy pálinkatöltés. Ennek az álomnak a torzulása, korrumpálódása történik, ezzel együtt egy nemzeti eszménynek is – s természetesen ez nem csak a hétköznapi ember, hanem a társadalom szintjén is lezajlik, s mindezt a családi viszonyok terében jeleníti meg. Az említett tanulmány kiemeli: a mítosz – a jóllét mítosza – időben és térben eltolódik a jelentől, így az emlékezés marad, a megidéződés, egy szubjektív és megbízhatatlan térben –, ami fizikai értelemben ugyanaz a tér marad: ugyanabban a nappaliban ünneplik a névnapot évtizedek óta. Ez történik akkor, amikor a középkorú párok vergődése maga lesz a nosztalgia, a félelem az ismétlődéstől, ezeknek azonban kevés hangot adnak – helyette percekig ülnek csendben a kanapén. Az álom, a mítosz kiüresedett, a jelenben nincs, s a beszéd is csak hiányos, csonka, hézagos lehet róla. Legjobb esetben is csak egyfajta fátyolon át létezik – s ezt a fátylat tudják lerántani az elhallgatás, hallgatás gesztusával is. A lényeg csupán az marad: kinek, milyen mértékben sikerül előhívni a rég elnyomott emlékeket a közös térben?

---

<sup>6</sup> VARRÓ Gabriella, „Hiányallegóriák az amerikai abszurdban”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 179.



Kálmán Mária kreatív hiányról beszél<sup>7</sup> Martin Kušej rendezései kapcsán. Nála megjelenik egy fontos mozzanat, amely szintén a beszéd, kommunikáció és tér közös működését feltételezi: megkülönbözteti a külső és belső, mentális tereket, és azt mondja, hogy a külső terek nem önmagukban hangsúlyosak, nem látványként szolgálnak, hanem a belső terek reprezentációi. Ily módon a díszlet nem lehet csak díszlet, nem hozzáad a szereplők játékához vagy elvesz belőle, hanem vele együtt mozog. Hajdu teljes mértékben kihasználja ennek minden lehetőségét, a térdramaturgiával megtöri a lineáris cselekményvezetést, általában egyéb történik, mint amire készülnek a szereplők, és készülünk mi is – ha valaki azt mondja, most kimegy, végül inkább leül az asztalhoz és enni kezd, a szereplők hirtelen máshová ülnek, helyezkednek, megtérnek az ajtóból.

Karsai György egy helyen így fogalmaz: „a ki nem mondott szavak-mondatok egy jó előadásban végtelen hangerővel szólalnak meg bennünk, a nézőkben.”<sup>8</sup> Mindezt kissé átalakítva úgy vélem, hogy a nem expliciten teátrális hallgatás esetében nem a nézőkben, hanem a tárgyakban, terekben szólalnak meg a ki nem mondott szavak. A némaság projekciós felületet biztosít a nézők számára, mégis úgy gondolom, ezúttal a tereké lesz a feladat, hogy ezzel kezdjenek valamit. S ez megint csak ahhoz kapcsolódik, hogy a szereplők és tereik kölcsönösen reprezentálják egymást.

Annak megértésében, hogy Hajdu Szabolcs említett előadásaiban és filmjében a szereplők hogyan beszélnek, kommunikálnak problémáikról, mikor válik az egyén problémája társadalmi aktualitássá és fordítva, hol találkoznak, Gaston Bachelard térpoétikai meglátásai segíthetnek. Ezek a gondolatmenetek világosan megmutatják a ház és a világegyetem kölcsönhatását, az egyén és szobájának közös működését, a ház drámáját, ahogy az ellentétek lendületet kapnak benne, ahogy a megélt ház az emlékezéssel együtt változik, de önnön funkciója nem. A ház segítségünkre van abban, hogy mindennel szemben és mindenek ellenére kimondjuk: a világ ellenében a világ lakója leszek. A ház átalakítja az embert, érvényesebben leképezi a lelkiállapotot, mint egy szabadtéri táj képe. Az álom fogalma Bachelard-nál is megjelenik<sup>9</sup>: a szülői ház utáni saját házunk az álmaink háza lesz, féktelen bátorsággal építjük meg, lakjuk be. Aztán elkezdünk emlékezni, ismétlődni, ahogy ez a szereplőkkel is történik, és az álom eltűnik, mert egyszerűen tárgyasul, és húszéves bútorokban ölt testet.

<sup>7</sup> KÁLMÁN Mária, „Kreatív hiány. Martin Kušej rendezéseinek olvasata”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 218.

<sup>8</sup> KARSAI György, „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszküloosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 17.

<sup>9</sup> BACHELARD, *A tér poétikája*, 69.

Ahhoz, hogy Hajdu Szabolcs figuráit valóban értsük, értenünk kell, hogyan alkalmazza a nyelvi, irodalmi hiányteremtés formuláit, s ezt hogyan kapcsolja össze a zárt terek kialakításával, hogyan ad más szerepet a színpadi térnek, s ezzel együtt a beszédnek is. A cselekmény nem történetmesélés lesz, hanem a szereplők kommunikációja, gondolkodásuk nyelvi formái és a térben való mozgolódásuk, helyezkedésük közös működése.

### **Bibliográfia:**

- Gaston BACHELARD. *A tér poétikája*. Fordította BEREZKI Péter. Budapest: Kijarat Kiadó, 2011.
- Stuart HALL. „Kinek van szüksége »identitásra«?” Fordította MARISKA Borbála. In *Tér – Elmélet – Kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerkesztette DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal, VINCE Ferenc, 255-276. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- KARSAI György. „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszküloosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”. In *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 15-29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.
- KÁLMÁN Mária. „Kreatív hiány. Martin Kušej rendezéseinek olvasata”, in *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 218-227. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.
- KURDI Mária. „A konyha mint a családi kapcsolatok destabilizálódásának tere a kortárs író drámában”. In *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, 162-173. Pécs: Kronosz Kiadó, 2015.
- P. MÜLLER Péter. „Hiányod átjár, mint...”. In *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 9-11. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.