

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA**

**PERFORMATÍV MÚLTFELDOLGOZÁS KÖZÉP-  
EURÓPÁBAN ÉS A VILÁGSZÍNHÁZBAN**

**SZABÓ ATTILA**

**TÉMAVEZETŐ: DR. MÜLLER PÉTER**

**2017**

# TARTALOM

|  |            |
|--|------------|
| <b>Bevezetés.....</b>  | <b>1</b>   |
| <b>1. Múltfeldolgozás és társadalmi emlékezet – elméleti alapvetések .....</b>                         | <b>7</b>   |
| 1.1. Adorno és a múltfeldolgozás origója .....   | 7          |
| 1.2. Társadalmi emlékezet .....  | 11         |
| 1.3. Vamik Volkan és a választott traumák .....  | 19         |
| 1.4. A múltfeldolgozás szakaszai.....  | 23         |
| 1.5. Színház és performatív emlékezet .....  | 24         |
| 1.6. A Valós színháza és a traumatikus valóság .....   | 33         |
| 1.7. Nyilvános apológiák mint a múltfeldolgozás eszközei.....  | 35         |
| 1.8. Színház és dialógus.....  | 41         |
| 1.9. A túlazonosulás mint múltfeldolgozási stratégia .....   | 45         |
| <b>2. Színházi múltfeldolgozás nemzetközi kontextusban .....</b>                                       | <b>56</b>  |
| 2.1 Dél-Afrika és a feloldozás színrevitele .....  | 57         |
| 2.2 Dél-Amerika és a hemiszférikus múltfeldolgozás .....   | 66         |
| 2.3 9/11 és a traumatikus kép színházi ellenpontja.....  | 79         |
| 2.4 Összegzés.....   | 93         |
| <b>3. Színházi múltfeldolgozás Közép-Európában. A kommunizmus romániai színházi feldolgozása .....</b> | <b>96</b>  |
| 3.1. Régiós párhuzamok, a múltfeldolgozás útjai és akadályai Közép-Európában .....                     | 96         |
| 3.2. Az elcsalt forradalom: a romániai kommunizmus társadalmi feldolgozásai .....                      | 104        |
| 3.3. <i>A kommunizmus ítélete</i> és a nyilvános apológiák .....                                       | 112        |
| 3.4. A gyermekké tett ország: <i>Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből</i> .....                          | 117        |
| 3.5. Infantilizáció és a kommunizmus tapasztalata: monodrámák .....                                    | 129        |
| 3.6. Dokumentarista megközelítések: Gianina Cărbunariu színháza.....                                   | 136        |
| 3.7. Az abszurd kihívás: Matei Vișniec múltfeldolgozása.....   | 150        |
| 3.8. <i>A kommunizmus története</i> ... a magyar színpadon.....  | 161        |
| 3.9. Összegzés.....  | 169        |
| <b>4. 1956 szelleme a magyar színházban.....</b>   | <b>172</b> |
| 4.1. Párhuzamos történetek.....  | 172        |
| 4.2. Emlékezetpolitikai stratégiák jobb- és baloldali mitológémák csapdájában .....                    | 176        |
| 4.3. 1956 emlékezete mint társadalmi performansz .....   | 184        |
| 4.4. Történelmi revük: a forradalom groteszk-ironikus emlékezete .....                                 | 191        |
| 4.5. Egy lírai hangvételő dialogikus emlékezés ígérete .....   | 198        |

|           |   |            |
|-----------|---|------------|
| 4.6.      | Nagy Imre és Kádár János – egy megíratlan dráma főszereplői.....              | 201        |
| 4.7.      | Összegzés.....  | 208        |
| <b>5.</b> | <b>Összefoglalás: a színházi múlt-feldolgozás társadalmi jelentősége.....</b> | <b>211</b> |
|           | <b>Irodalom .....</b>   | <b>225</b> |
|           | <b>Mellékletek .....</b>  | <b>i</b>   |
| 1.        | A műtfeldolgozás szakaszai.....   | i          |
| 2.        | Előadáselemzési szempontok .....  | ii         |
| 3.        | Jobb- és baloldali mitológémák kifejeződése a színházreceptióban .....        | iv         |
| 4.        | Előadások összesítő táblázata .....   | v          |

# BEVEZETÉS

A műtfeldolgozás és színház viszonyát vizsgáló dolgozat tág és szerteágazó példaanyag bemutatásával azt a problémakört igyekszik körüljárni, hogy az 1989 utáni színház hogyan próbál részt vállalni a huszadik századi nagy társadalmi traumák feldolgozásában. Milyen sajátos lehetőségei és kihívásai vannak a színháznak és a nyilvánosság más előadás-centrikus formáinak a társadalmi emlékezet mobilizációjára, a traumatikus múlttal való szembenézés lehetőségeinek megteremtésére? Feladata-e egyáltalán, hogy a feldolgozatlan múlttal való dialógus kiemelt terepe legyen, és ha igen, milyen tapasztalatok megteremtésével járul hozzá a jelen számára kihívást jelentő múlttal való produktív viszony kialakítására: életben tartva, de ártalmatlanná téve a fájó emlékeket? Fontosnak tartom, hogy ahol erre lehetőségem nyílik, összevessem a hivatalos emlékezet sokszor aktuálpolitikai indíttatású performatív aktusait a színház művészeti keretében megvalósuló feldolgozással, mely ugyancsak nem tekinthető teljesen autonóm területnek, hanem mindig ideológiai és esztétikai meghatározottságok hálójában működik. Az eltérő történelmi és kulturális közegből származó nemzetközi példákon keresztül azt szeretném megvizsgálni, hogy az emlékezés és feldolgozás milyen magasabb szintű lehetőségeit biztosítják a színházi előadások és ezek hogyan viszonyulnak az adott probléma ösztársadalmi feldolgozottságának szintjéhez.

Máig makacsul tartja magát az a nézet, hogy a színház a jelenbeliség művészete. Ugyanakkor a színház világtörténetének nagyon sok fejezete azt igazolja, hogy ez a művészeti ág mindig szorosán kötődött a múlthoz is. Bár a színház területén is fontos fordulatot hozó posztmodern paradigmaváltás alapjaiban kérdőjelezte meg a jelen (és egyben a színházi jelenlét) közvetlen megélésének lehetőségét, a múlttal, mint társadalmi konstrukcióval való színházi számvetés igazán produktívva csak az utóbbi egy-két évtized során vált. Ez a színháztörténeti folyamat napjainkban is tart, sőt egyre jobban kiteljesedni látszik, így korai lenne megmondani, hogy hozott-e radikális paradigmaváltást, és ha igen, hol találjuk ennek a határvonalait. A közelmúlt és a jelen világszínházi törekvéseinek ezt az új keletű múlt felé fordulását igyekszem körülírni, mely a színház társadalmi szerepének újragondolására is kísérletet tesz, egyúttal radikálisan új esztétikai minőségeket teremtve.

A színre vitt valósághoz való újfajta viszony tételezésével, a színház kulturális szerepének kitágításával, illetve a társadalmi létezés egyéb területeire irányításával ezek a színházi előadások rendszerint megtörik a színházi jelentésképződés bevett formáit. Emiatt a hagyományos kritika és történetírás sokszor eszköztelennek bizonyul, amikor ezeknek a színházi eseményeknek a hatásmechanizmusait és jelentőségét a klasszikus strukturalista vagy dekonstruktív alapvetésű elemzési keretrendszerek alapján kívánja megragadni. A dokumentarista színház, a Valós színháza, poszt-traumatikus színház, társadalmi színház, kortárs politikai színház vagy a színházi múltfeldolgozás megnevezések véleményem szerint egy igen hasonló művészi kihívás némileg eltérő szempontú megfogalmazásait takarják. Ezeknek a színházi formáknak a megértéséhez elkerülhetetlen egy erősen interdiszciplináris értelmezői keret, mely felhasználja és a színházelemzés számára igyekszik produktívvá tenni különféle társadalomtudományok eszköztrendszerét, miközben a különféle drámaelméletek és színházesztétikai szempontrendszerek egyidejű működtetésétől sem szabad eltekintenünk.

A dolgozat első, elméleti része a téma feldolgozásához elengedhetetlenül szükséges elméleti keretrendszert vázolja fel érintőlegesen, majd a színház és emlékezet összefüggéseit vizsgálja. Néhány alfejezetben igyekszem felvázolni néhány pragmatikusabb elemzési lehetőséget is, amelyek részint a múltfeldolgozás színházának, részint a társadalmi performanszok összetettebb megértésének eszközeként szolgálhatnak. A dolgozat második része hosszabb-rövidebb esettanulmányok soraként olvasható, melyek a színházi múltfeldolgozás világszínházi gyakorlatát kívánják felvázolni, kimutatva a sokszor igen távoli színházi kultúrák közti hasonlóságokat és különbségeket. Az első alfejezet tágabb kitekintést adva kissé eltávolodik az európai színházi és történelmi kontextus ismert keretrendszeréből és más kontinensek különösen fontos társadalmi traumáinak színrevitelét mutatja be, arra keresve a választ, hogy a mienkétől eltérő színházi kultúrák a múltfeldolgozás színházi gyakorlatának milyen sajátos lehetőségeit teszik lehetővé, és hogy az adott közösségek milyen funkciók társadalmi megvalósítására használják a megtestestített történelem különböző formáit. A dél-afrikai apartheid, a dél-amerikai diktatúrák vagy a New York-i 2001-es terrortámadások olyan történelmi traumák, melyekre jelentős színházi reflexiók születtek, melyekkel a nemzetközi színházelemzési szakirodalom is kiemelten foglalkozik. A harmadik és negyedik fejezet Közép-Európára összpontosít, a kommunista diktatúra színházi feldolgozásait vizsgálja Romániában és Magyarországon. A számos történelmi párhuzam ellenére a két szomszédos ország sok ponton eltérő tapasztalattal rendelkezik a negyvenéves szocialista diktatúráról, mely azt is

döntően befolyásolja, hogy a hosszú korszak mely eseményei válnak a színházi és társadalmi emlékezet kiemelt tárgyává. Míg Romániában főként Ceaușescu uralmának könyörtelen '80-as évei és a máig ellentmondásosan megítélt 1989-es forradalom, addig Magyarországon, egy-két ellenpéldát leszámítva, egyértelműen az 1956-os forradalom és szabadságharc alkotja az emlékezés megkerülhetetlen gócpontjait. Arra is keresem a választ, hogy az utóbbi évtized során egyre jobban kibomló közép-európai színházi műtfeldolgozás hogyan viszonyul a távolabbi országok bemutatott hasonló gyakorlataihoz, és ezt mennyiben befolyásolja egyfelől a régióra jellemző sajátos színházi struktúra és ennek változása, valamint az a sajátos emlékezetpolitikai környezet, mely a számos visszahúzó tényező ellenére mégis igyekszik sürgetni közös dolgaink rendezését.

Mivel néhány alapszöveget leszámítva a (művészi) műtfeldolgozás gyakorlatainak nem létezik egységes elméleti keretrendszere, ezért kihívást jelent egy egyszerre jól használható és ugyanakkor viszonylag koherens elméleti háttér felépítése a dolgozat első fejezetében. Az elméleti háttér súlypontjait sem könnyű kijelölni, hiszen a műtfeldolgozás számos kutatási terület metszéspontjábanhelyezkedik el, melynek sarokköveit képezik a művészetelmélet, művészetszociológia, társadalomlélektan, emlékezetelméletek, traumaelméletek, a holokausztkutatás, a performansz és performativitás elméletei, a beszédaktus elméletek és természetesen a színházelméletek és az előadáselemzés különféle iskolái. Dolgozatomban emiatt bizonyos problémakörök vagy megközelítések ismertetése óhatatlanul is vázlatos lesz, és nem dolgozhatja fel az adott kutatási terület minden aspektusát. Ennek ellenére reményeim szerint az elméleti megközelítés módozatai olyan fogódzópontokat adhatnak, melyek sikerrel használhatók a kortárs nemzetközi és a magyar színház olyan jelenségeinek értelmezéséhez, melyek nem nyílnak meg a színházolvasat szokásos nézőpontjaiból.

Dolgozatom egyik célkitűzése, hogy ne csak a színházként, a művészeti mezőhöz tartozó performatív események műtfeldolgozásban vállalt szerepére korlátozódjon a vizsgálatom, hanem a társadalom más, nem művészi területein megvalósuló performatív aktusokat is elemezzem. A performansz-elméletek elterjedésével számos olyan keretrendszer létrejött, amely elemzési eszközöket ad a mindennapi események színházszerűségének vizsgálatára. Mindezek közül a jelen dolgozatban leginkább Jeffrey C. Alexander társadalmi performansz fogalmára és elemzési módszerére támaszkodom<sup>1</sup>, mely jól beilleszthető abba a művészetszociológiai keretbe, amely a művészeti alkotások

---

<sup>1</sup> Jeffrey C. ALEXANDER: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy, *Sociological Theory*, Vol. 22, No. 4, Dec., 2004, 527-573.

társadalmi funkcióira kérdez rá. Alexander szerint a poszt-rituális kor performanszainak sikere azon múlik, hogy létrejön-e a játszó és a nézők között egy ideiglenes *fúzió* és tételeződik-e egy közösen elfogadott értelmezése annak, hogy a performansz különböző elemei mit jelentenek. Az Alexander által használt alkotóelemek: a színészek, közönség, a szimbolikus produkció eszközei, a *mise en scène*, a társadalmi erő, számos társadalmi színtér performanszának összevetésére szolgálhat. Sok performansz bizonyul vakvágánynak, ha a résztvevők különböző csoportjai máshogy értelmeznek valamely összetevőket, mint a kezdeményezők.<sup>2</sup> Bár semmiképpen nem kívánok egyenlőség jelet tenni az emlékbeszédek, apológiák, megemlékezések és a hivatásos színházi előadások performativitása között, hiszen ezek célja és eszközei is jelentősen eltérőek lehetnek, de egy közös diskurzus kereteiben való vizsgálatuk mégiscsak gyümölcsöző lehet, hiszen alapvetően ezek képezik a jelen idejű, nyilvánosság előtti műtfeldolgozás formáit. És, ahogy több példán is látni fogjuk, nem mindig lehet könnyen meghúzni a határt a „csak utánzó” színház és a „komolyan veendő” társadalmi performanszok között.

A színházi esemény közösségi recepcióját Erika Fisher-Lichte is központi kategóriának tekinti, hiszen a nézők és játszó között egy valóságos, a testi érzékelés útján észlelhető energia cirkulál.

Ezek a játékosokból és nézőkből álló, rövid életű, átmeneti színházi közösségek két okból is fontosak a performativitás esztétikájának szempontjából. Egyfelől egyértelműen láthatóvá teszik az esztétikai és társadalmi aspektusnak az előadás számára létfontosságú összekapcsolódását. A játékosok és nézők által meghatározott esztétikai elvek alapján létrehozott közösségeket a tagok még akkor is társadalmi valóságként tapasztalják meg, ha a be nem tagozódó nézők fiktív és tisztán esztétikai közösségnek tekintik azt. (...) A játékos és néző (...) saját testén, saját testével és olyanokkal együtt tapasztalja meg egy közösség létezését, akik „tulajdonképpen” és „eredetileg” nem tartoznak oda.<sup>3</sup>

Ugyan Alexander és Fischer-Lichte is hangsúlyozza, hogy az ilyen színházi és társadalmi eseményekben létrehozott közösség valódi és nem reprezentált, a mi szempontunkból mégis a legtöbb esetben szükséges lesz feltenni a társadalmi mimézis mikéntjének a

<sup>2</sup> *Social Performance, Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, ALEXANDER-GIESEN-MAST (szerk.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006. Ez a kötet az elmélet számos gyakorlati alkalmazását is felmutatja, maga Alexander alkalmazza a 2001-es terrortámadások olvasatára, de a Clinton/Lewinski botrány, a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenységének, vagy Willy Brandt híres térdre borulásának elemzésére is felhasználják a kötet társszerzői.

<sup>3</sup> FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 74.

kérdését is. Ugyanis nem csak az fontos, hogy az előadás rövid saját terében milyen közösséget teremt meg és hoz időlegesen létre, hanem főként az, hogy esztétikai eszközével milyen belátással szolgál a színházon kívüli, a társadalmi valóság részét képező kisebb vagy nagyobb közösségekről és identitáspozíciókról. A színház laboratóriumi körülményei között az összetartozás illetve kirekesztettség tapasztalatai valóban nemcsak jelzett módon megélhetővé válhatnak, de hogyha ezek annyira speciálisak, hogy csak az esztétikai mezőben bírnak relevanciával (mint például Nitsch „bárányszéttépő” happeningjei), kevésbé járulnak hozzá társas struktúráink felülvizsgálásához. A hatvanas-hetvenes évek magán vagy félnyilvános tereibe elzárkózó és ott esztétikai alapon a fennálló ideológiáknak ellentmondó esztétikai alapú közösségek helyett (mint a régiókban is népszerű underground- és lakásszínházak), a rendszerváltást követően talán valóban politikusabb alpra helyeződik a színházi közösségépítés gyakorlata. Ennek lényege a társadalom különféle csoportidentitásainak színházi kijátszása, kritikája vagy dramatikus megerősítése.

Bár a színháznak mint saját szabályszerűségekkel bíró és ezért önálló elméleti alapokat követelő műalkotásnak az elfogadtatása az utóbbi évek során sikeresen megtörtént, a kortárs színházi kínálatban egyre sokasodni látszanak az olyan színházi események, melyek nem fejthetők fel az előadáselemzés bevett, kizárólag az esztétikai tapasztalat leírására törekvő módszereivel. A színház sok formája nemcsak a klasszikus színházépület keretein igyekszik egyre inkább túllépni, hanem más művészi ágak és tudományos területek vizsgálati módszereit is igyekszik magáévá tenni. Úgy tűnik, hogy – a vérrel-verejtékkel kiharcolt, de továbbra is folyamatos veszélynek kitett önálló intézményi és diszciplináris pozíciók megőrzése mellett – újabb, komolyan vett interdiszciplináris nyitásra van szükség, hisz maga a színházi gyakorlat látszik megkövetelni, hogy elemzői a szociológia, szociálpszichológia, pedagógia, művészetpedagógia, andragógia, politikaelmélet és egyéb beavatkozó-tudományok eszközkészletével vétezzék fel magukat. Magyarországon is egyre inkább körvonalazódni látszik az a komplex paradigmaváltás, amely a színházi előadás mint műalkotás és a színház mint intézmény önállósága ellenében kíván fellépni: a bábművészből bábpedagógus, a belvárosi független színházból tantermi színházi társulat, a külvárosi kortárs drámaszínházból komplex foglalkoztatóház, a dramaturgokból társadalmi színházi alkotó vagy dokumentumdráma-szerző lesz.

Kékesi Kun Árpád már 2006-os szövegében is jelzi a színházelemzés körébe vont jelenségek kitágításának szükségességét, bár ekkor a maihoz mérhető „társadalmi nyitás”



még nem képezte a színházi közgondolkodás részét. Hogy ez a fordulat nemcsak felületi jelenség, hanem a színházesztétika alapját átható változás, azt mi sem jelzi jobban, mint, hogy klasszikusan a scenográfia seregszemléjeként működő Prágai Quadriennálé fődíját 2015-ben nem egy színházi díszletterv, de még nem is egy önálló színházi térinstalláció vitte el, hanem a NO99 színház Egyesült Észtország korábbi, 2010-es politikai performansz-színházi előadásának multimédiás eszközökkel „újraproformált” dokumentációja. Kékesi-Kun szerint

egyre kevésbé hagyhatók figyelmen kívül, s komplex elemzést igényelnek a színjátékkal (gyakran fenomenológiailag is) összefüggésbe hozható performatív aktusok. Még ha vitatható is, hogy a színház és a performansz olyan viszonyban állna egymással, mint a kisebb és nagyobb paradigma, a mindennapi élet „teatrális” jelenségeinek vizsgálata a különféle színházi formák és játéknemek megértéséhez járulhat hozzá. Hasonlóképp nagy horderejű lehet (a tradicionális szociológiai analízisen túl) a feminista és posztkoloniális, valamint (az egységes nemzetre-kultúrára és stílusra irányuló kutatáson túl) az interkulturális és posztmodern elméletek beemelése a történeti vizsgálatokba és érvényre juttatásuk a színháztörténeti munkák látásmódjában.<sup>4</sup>

A magyar színházelméleti diskurzusban többek között Imre Zoltán vállalkozott arra, hogy a teatralitás kontextusában módszeresen együtt olvassa a társadalmi nyilvánosság performatív eseményeit és a folyamatként, intézményként, a megjelenítés alkalmaként vagy az ellenállás terepeként értelmezett színházművészeti alkotásokat. A számos performanszelméletet, szociológiai és színházesztétikai nézőpontot felhasználó 2003-as munka, bár néhány ponton a magyar (alternatív) színház eredményeire is kitér, első sorban brit példákra hivatkozik.<sup>5</sup> Míg a posztmodern paradigmák formabontó előadásai a mindennapitól radikálisan eltérő percepciókat ajánlottak a nézők számára, a dolgozatomban elemzett előadások már szinte alig ragaszkodnak a Valós nem színházi reprezentációitól való elkülönüléséhez. Majdhogynem egy kontinuum részeként látják magukat az írott és internetes sajtó, a tévériport, a dokumentumfilm, a tüntetések, nyilvános beszédek és társadalmi intervenciók gondolkodtató-érzékenyítő műformáival. Folyamatosan és kreatívan vonják kérdőre a Valóshoz, a múlthoz és jelenbeli identitásunkhoz való viszonyunkat.

<sup>4</sup> KÉKESI-KUN Árpád: *Színház, Kultúra, Emlékezet*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 41.

<sup>5</sup> IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.

# 1. MÚLTFELDOLGOZÁS ÉS TÁRSADALMI EMLÉKEZET – ELMÉLETI ALAPVETÉSEK

## 1.1. Adorno és a műtfeldolgozás origója

Közismert tény, hogy a műtfeldolgozás mint gondolkodási paradigma kezdetben a holokauszt német feldolgozásának kontextusában jelent meg, majd egyre szélesebb körben, más társadalmi traumák feldolgozására is felhasználásra került. Ebben a fejezetben a műtfeldolgozást olyan diszkurzív stratégiaként kívánom elemezni, amely az emlékezetelméletek, politikaelméletek és a társadalmi traumák szociálpszichológiai olvasatának metszéspontjában helyezkedik el, de interdiszciplináris jellege ellenére önálló karakterű elméleti megközelítésként határolható körül. A műtfeldolgozás kihívása tágabb értelemben a társadalmi emlékezet problémakörébe tartozik, mely az utóbbi évtizedek során a történettudományok paradigmaváltását idézte elő, és rendkívül szerteágazó elméleti megközelítések megszületéséhez vezetett. Olick és Robbins megállapítását idézve: „ironikus módon – ennek a kutatási területnek magának nincs rendezett emlékezete.”<sup>6</sup> Hasonlóan vélekedik Kovács Mónika is, aki a magyar holokauszt politikai feldolgozását elemző írásában megjegyzi, hogy „bár a műtfeldolgozás fogalmát széles körben használja a társadalomtudomány, kevés kísérlet történt annak operacionalizálására”.<sup>7</sup> Míg a műtfeldolgozás elméleti keretrendszerének irodalmi és politikai területen történő applikációjára van néhány érdekes kísérlet a magyar irodalom- és társadalomelméleti diskurzusban (ahogy ezekre később röviden kitérek),<sup>8</sup> de a színházi világ területén ma is meglehetősen kevés az olyan elemzés, mely a műtfeldolgozást reflektált módon tenné meg az elemzés módszertani keretévé.

<sup>6</sup> Jeffrey K. OLICK – Joyce ROBBINS: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemotikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig, *Annual Review of Sociology*, 1998 (24), magyar fordítás: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/37/olick.htm>, elérés: 2017.08.08.

<sup>7</sup> KOVÁCS MÓNIKA: A holokauszt múlt feldolgozása: emlékezés vagy felejtés? in *Nemzeti emlékezhelyek. Attitűdök reprezentációk, élmények, funkciók, struktúrák*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 177-193. Online: [http://www.academia.edu/4317690/A\\_holokausztm%C3%BAlt\\_feldolgoz%C3%A1sa\\_eml%C3%A9kez%C3%A9s\\_vagy\\_felejt%C3%A9s](http://www.academia.edu/4317690/A_holokausztm%C3%BAlt_feldolgoz%C3%A1sa_eml%C3%A9kez%C3%A9s_vagy_felejt%C3%A9s), elérés: 2016.10.26.

<sup>8</sup> Lásd például Bagi Zsolt elemzését Esterházy Péter és Nadas Péter regényeinek műtfeldolgozási kísérleteiről. BAGI Zsolt: Testközösség és műtfeldolgozás, *Kalligram*, 2002. október, online: <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesség-es-multfeldolgozas>, elérés: 2017. 03. 26.

A műtfeldolgozás fogalmi keretének kronológiai nullpontját szinte minden elemzés Theodor Adorno előadásához köti, mely a *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (Mit jelent a múlt feldolgozása) címet viselte.<sup>9</sup> Az előadás a Keresztény–Zsidó Együttműködés Koordinációs Tanácsa előtt hangzott el 1959 őszén. Ahogy az angol fordító mindjárt a fordítás előszavában megjegyzi, a fogalmi tisztaságra nagyon ügyelő szerző szövegében az *Aufarbeitung* kifejezést használja, amely csak részben fedti az angolban azóta elterjedt megfelelőt, a *Coming to Terms with the Past* szóösszetételt. A német szakirodalomban is inkább a *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés terjedt el a műtfeldolgozásra, ami az *aufarbeiten* folyamatot hangsúlyozó nézőpontja helyett inkább a múlt feletti valamilyen felülkerekedés vagy győzelem lehetőségét sugallja. Pedig a feldolgozás befejezhetetlensége és potenciálisan mindig is traumatikus volta az, amit Adorno inkább hangsúlyozni szeretne. A műtfeldolgozás legtöbb modellje viszont, bár nem tekinti azt egyszerű, gyors és egyenes vonalú folyamatnak, mégiscsak számol azzal, hogy valamely ponton a múlt státusza alapvetően megváltozik, és a múltbéli események jelenre gyakorolt hatása már egészen más formát ölt.<sup>10</sup> Egy adott társadalom vagy csoport által sikeresen feldolgozott múlt, bár az emlékezet részeként megőrződik, de nem gátolja tovább a csoportok közti későbbi együttműködés menetét. Persze szép számban találunk példákat arra is, hogy a már sikeresen feldolgozott múlt egy megváltozott politikai környezetben újra aktív és re-traumatizáló formában bukkan elő. A magyar terminus részben mindkét értelmezésre lehetőséget teremt, mert bár a fel- igekötő részben befejezettségre is utalhat szemben a német „átdolgozás” kifejezésére, mely sokkal inkább gyakorító értelmű, viszont nem sugallja azt a lezártaságot és véglegességet, amit az angol és német megnevezés.

Programadó szövegében Adorno több ponton is megkongatja a vészharangot a műtfeldolgozással kapcsolatos német közgondolkodás helyzetével kapcsolatban. Hangsúlyozza, hogy a háború végeztével nem tűntek el egy csapásra azok az antiszemita indulatok, amelyek a holokauszthoz vezettek, hanem burkolt módon, a demokrácia álcája

<sup>9</sup> Theodor W. ADORNO 1959: Mit jelent a múlt feldolgozása, Pilpul, ford. Török Tamás, online: <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, elérés: 2017.04.03. Eredeti kiadás: Th. W. Adorno: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”; in uő: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (Gesammelte Schriften, Band 10/2), Frankfurt a. M., 1977.

<sup>10</sup> Bagi Zsolt is hasonlóképpen határozza meg a műtfeldolgozás feladatát, mely a folyam befejezhetetlensége ellenére mégis a múlt egy adott ponton megváltozó státuszát implicálja: „Az ilyen feldolgozás legfontosabb belátása, hogy a múlt nem áll velünk szemben független entitásként, hogy annak így vagy úgy részesei vagyunk, az meghatároz minket, súlyát és erejét nem játszhatjuk ki, csupán réseiben teremthetjük meg tőle való függetlenségünk darabjait. A műtfeldolgozás talán nem más, mint e kettős feladat végrehajtása: a múlt felismerése és a tőle való függő függetlenség kidolgozása”. i.m.

alatt tovább élnek, ami talán még veszélyesebb, mint a nyíltan kimondott fenyegetettség. Felsorol több olyan pszichológiai kibúvó mechanizmust, amellyel a társadalom megpróbálja elkerülni az elkövetett bűnökkel való nyílt szembenézést: az egyik stratégia az atrocitások eufemisztikus lekicsinylése, például a szinte éteri hangzású „kristályéjszaka” megfogalmazásában. De meglátásában a lélektani magyarázatok csak másodlagosak, a szembenézés elkerülését leginkább nagyon is racionális indokok magyarázzák: ahhoz, hogy Németország újra fellendüljön, szükséges véget vetni a múlt felhánytorgatásának és túl kell lépni a büntudaton. Sokan védekeznek azzal, hogy a német nép csak későn találkozott a demokráciával és mindaddig nem sikerült teljes mértékben interiorizálnia annak értékrendjét. A múlttól való radikális elszakadás másik akadály, hogy a nemzetszocializmus korszakában igenis voltak olyan értékek, amelyek miatt sokaknak nem is ment olyan rosszul a sora a faszizmus idején. A szociális háló szorosabbra fűzésével „[s]okak számára tűnt úgy, hogy az elidegenedett állapot hidegségét fölváltotta az egymással-lét melegsége – legyen ez a melegség mégoly manipulált és mesterséges is.”<sup>11</sup>

Adorno a nacionalizmust egyszerre látja elavultnak és mégis működő értékrendszernek, mely az egyre egységesebbé váló Európában is bármikor tömegek mobilizációjára lehet képes. Az antiszemitizmus továbbélésének megértéséhez azt is fel kell ismerni, hogy a második világháború után (úgy ahogy az első után is) a német „kollektív nárcizmus” súlyos sebeket szenvedett, „a károsodás a nyers tények szintjén ment végbe, anélkül, hogy az egyének tudatosíthatták és földolgozhatták volna. Ez a földolgozatlan múlt társadalomlélektani szempontból releváns értelme.”<sup>12</sup> Meglehetősen borúlátón azt a következtetést vonja le, hogy mivel a múlt feldolgozása nem történt meg, hanem az saját torzképévé, „hideg feledéssé” változott, és mivel a faszizmus létrehozásának hátterét képező objektív feltételek továbbra is fennállnak, a totalitarizmus bármikor újra előbukkanhat. Míg a demokrácia emancipált, autonóm egyénekre épül, a fennálló rendszer, amely a függésben és kiskorúságban tartja az egyéneket, könnyen olyan ellenállást idézhet elő, amely a demokrácia elleni lázadásként valósul meg, az emberek pedig „belevetik magukat a kollektív én olvasztótégelyébe.”<sup>13</sup>

Minden csalódottsága ellenére tanulmánya befejező részében felvázolja a valódi múltfeldolgozás szerinte járható lehetőségeit. Egy olyan maximával vezeti fel ezt a sort, mely, mint azt később több előadás is példázza majd, ma is fontos eszköze a

---

<sup>11</sup> ADORNO, i.m.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> Uo.

társadalomkritikát zászlajára tűző művészcsoporthoz: „ha az igazságnak ma egyáltalán lehet médiuma, akkor az csakis a túlzás lehet.” A múltfeldolgozásnak, amely egyben a totalitárius szerveződések későbbi elhárítását is szolgálja, leghatékonyabb eszköze a felvilágosító pedagógia, mely minden igyekezet ellenére is leginkább azt a csoportot éri el, amely kellő nyitottsággal rendelkezik, és ezért kevésbé is kapható a fasizmusra. De ez is fontos feladat, mivel ennek a csoportnak a megerősítése, tudatossá tévése is lényeges, akik később káderekké válhatnak és véleményük idővel mégis eléri az egészet. Első körben azoknak a mechanizmusoknak a tudatosítását kell elvégezni, amelyek a faji előítéletet okozzák. Majd azokat a propagandatrükköket kell felismerni, amelyeket minden totalitárius tendencia változatlanul felhasznál. Ezeket ki kell emelni, megismertetni és afféle védőoltásként kell majd felhasználni. Továbbá, meg kell erősíteni a jelenkor társadalmát elemző szociológiai kutatásokat is. Adorno írásában röviden a színház szerepére is kitér: Az *Anne Frank naplójának* gyakori színrevitelei kapcsán megjegyzi, hogy szerinte konkrétan a zsidóságot tematizáló reprezentációk nem igazán szerencsések, mert ezek impliciten azt sugallják, hogy az antiszemitizmus a zsidókkal áll kapcsolatban, melyet a róluk szerzett konkrét tapasztalatokkal le lehetne küzdeni. Az antiszemitizmus azért cáfolható meg oly nehezen, mert számtalan ember lelki ökonómiájának volt rá szüksége, és – meggyengült formában – feltehetőleg szüksége van rá ma is. Ennek ellenére mégis fontosnak tartja, hogy ezek a darabok színre kerüljenek, mivel egészében mégis a jó ügyet szolgálják. A kor világpolitikai hangulatában nem meglepő, hogy Adorno az orosz offenzíva veszélyét sem látja kizártnak. Bár egy efféle pedagógiai program Adorno szerint az egyedüli lehetőség a múlt esetleges visszatérésének megakadályozására, mégis előadását nem zárja bizakodóan a kezdeményezés sikerét illetően:

A veszély azonban még akkor is fennállna, ha mindez sikerülne, mivel a múltat csak akkor lehetne földolgozni, ha megszűnnének a múlt eredői is. Mivel ezek továbbra is fennállnak, a múlt igézete mind a mai napig nem rombolódott le.<sup>14</sup>

Adorno tanulmányában a múltfeldolgozás elméleteinek szinte minden eleme megjelenik már, melyek a későbbi elméletekben talán formalizáltabbá válnak és applikációjukat kiterjesztik a holokauszton kívüli más társadalmi traumák megközelítésére is. Ezt az előadást tulajdonképpen programhirdetésként is olvashatjuk, mely a múltfeldolgozás sikerét illetően nem túl derülátó ugyan, de mégis a múltfeldolgozást elengedhetetlen

---

<sup>14</sup> Uo.

társadalmi feladatnak tartja. Már Adornonál világossá válik, hogy a múltfeldolgozás nem tehető egyenlővé a múlt felidézésével vagy általánosabb értelemben az emlékezéssel, mivel a múltfeldolgozás feladatai mindig is a jelenben vannak, semmint a múltban, a megidézés csak annyiban releváns, amennyiben az a jelen közgondolkodásában és önértelmezésében hivatott valamilyen változást elérni.

## 1.2. Társadalmi emlékezet

A holokauszttal való német számvetés, illetve a Pierre Nora nevéhez kötődő *lieux de memoire* (emlékezhely) vállalkozás kapcsán elterjedő emlékezetelméletek a huszadik század végére olyan erőteljes heurisztikus modellt alkottak, amely nagyon sokféle szakterület kutatásának alapját képezte. A nagy történelmi narratívákba vetett hit megingásával az emlékezet egyre inkább olyan eszköznek látszott, amely képes pluralizálni vagy megkérdőjelezni a hivatalos történelem állításait. „Az emlékezet elméleti gyökereinek felderítéséhez és osztályozásához már az 1920-as években hozzákezdett Maurice Halbwachs. Majd több mint fél évszázad elteltével Nora volt az, aki a világ értelemmel való felruházásának egyik, sokak szerint a posztmodern felfogást is kiszorító alapfogalmává emelte az emlékezetet.”<sup>15</sup> Jay Winter és Emmanuel Sivan kifejezetten egy emlékezeti járványról beszélnek, a kollektív emlékezet működését körüljáró antológiájukban.

Az „emlékezet” és „kollektív emlékezet” fogalmak annyira sűrűn felbukkannak a mai írásokban, hogy az olvasók azt hihetnék, hogy lennie kell a kutatók körében egy egyezségnek, hogy pontosan mit is jelentenek ezek és hogyan használhatók fel a történelemtudományban. Semmi sem lehet távolabb a valóságtól. Nagyon sok a tárgyalás, de igen kevés az egyetértés azt illetően, hogy van-e értelmes kapcsolat az egyéni kognitív pszichológiai folyamatok és bizonyos csoportok kulturális reprezentációi között.<sup>16</sup>

Barbara Misztal a *Theories of Social Remembering (A társadalmi emlékezés elméletei)* című könyvének egy fejezetében végigköveti a történelem és emlékezet fogalmainak értelmezéseit az utóbbi néhány évtized teoretikusai körében. Megjegyzi, hogy bár a két

<sup>15</sup> VERESS Dániel: Egy emlékezet-konferencia emlékezete, Loci memoriae Hungaricae konferencia, 2011, <http://kulter.hu/2011/11/egy-emlekezet-konferencia-emlekezete>, elérés: 2017. 04.03.

<sup>16</sup> Jay WINTER, Emmanuel SIVAN: *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1999, 2.

terminus használata sokszor félreérthető, az emlékezet felőli megközelítés inkább a múlt rituális eszközök általi megidézésére vonatkozik és célja, hogy időtlen létezőként a jelenbe hozza múltat. Ezzel szemben a történelmi megközelítés a múltbeli események reflektív feltárására vonatkozik, tudatosítva a múlt irreverzibilitását, és célja szerint arra törekszik, hogy feltárja a múltbeli események oksági viszonyait.<sup>17</sup> Bár a 19. században kibontakozó tudományos intézményesülés az objektív valóságot rögzítő történelem primátusát erősítette az emlékezettel szemben, ezek az amúgy tárgyyszerűnek hitt munkák is visszatükrözik az adott korszak emlékezetének prioritásait és ideológiai megköötöttségeit (pl. kiteljesedő nacionalizmus). Az emlékezet és történelem merev elkülönítése a pozitivistá történettudomány alkonyát követően is fennmaradt. Maurice Halbwachs szerint a történelem ott kezdődik, ahol a hagyomány véget ér, így a kollektív emlékezet mindent a jelen perspektívájából, leegyszerűsítve rögzít, míg a történelem korszakokat határol el és a múltat kritikusan dolgozza fel. Így, míg az emlékezetnek annyi formája van, ahány közösség, addig a történelem egységes. Az emlékezet mindig egy adott csoporthoz kötődik, amely ápolja és életben tartja.<sup>18</sup> Misztal hangsúlyozza, hogy a történelem és emlékezet ilyen merev elkülönítése a 20. század második felére már meghaladottnak számított. Ennek fő oka az, hogy maga a történetírás is jelentős változáson ment át: a második világháborút követően, például, sok történész fordult a rítusok, gyakorlatok feltárása felé vagy a múltbeli gondolkodásmódok kutatását tűzte ki célul. A hatvanas években kibontakozó oral history mozgalom az alulról építkező történelem alapja lett, még akkor is, ha tradicionálisabb történészek gyakorta kétségbe vonták ezeknek a történeti munkáknak az objektivitását.<sup>19</sup> A Hayden White (1978) és Michel Foucault (1977) munkásságával fémjelzett ismert történetkritikai törekvések tovább erősítették a történettudomány önreflexióját, tudatosítva a történeti munkák ideológiai elfogultságát. A nyolcvanas évektől kezdve az emlékezettudományok vonták kétségbe a múlt történelem általi monopóliumát, és mivel a történelem a „politika történetéből” a „mindenféle dolog történetévé” alakult, a történetírás erősen interdiszciplináris jellegre tett szert és figyelme egyre inkább kiterjedt a marginalizált csoportok és politikai közösségek nézőpontjainak megfogalmazására is. Ezzel a történelem és emlékezet éles szembenállása végérvényesen eltűnni látszott.

---

<sup>17</sup> Barbara A. MISZTAL: *Theories of Social Remembering*, Open University Press, Maidenhead Philadelphia, 2003, 104.

<sup>18</sup> Maurice HALBWACHS: *The Collective Memory*, trans F.J and V. Y. Ditter, London, Harper Colophon Books, 1950 [1926].

<sup>19</sup> MISZTAL, i.m. 102.

Mindemellett Pierre Nora és még néhányan mások továbbra is ragaszkodtak a két fogalom radikális elkülönítéséhez. Halbwachs alapján Nora is úgy véli, hogy az emlékezetnek annyi formája van, ahány emlékező közösség. Nora szerint az emlékezet inkább a helyekhez, míg a történelem az eseményekhez kötődik.<sup>20</sup> Mind Nora, mind Halbwachs számára az emlékezet, mely a megemlékezés értelmére redukálódik, a történelem eltorzított verzióját képviseli. Nora szerint az élő emlékezet, mely az emlékezés és felejtés dialektikájának rabja, meglehetősen kiszámíthatatlan, hisz váratlanul életre kelhet több évtizedes szendergést követően is, míg a történelem mindig is igen gyanakvó és kritikus az emlékezettel szemben és minduntalan megpróbálja tönkretenni azt. Korunk egyszerre az emlékezet megszállottja, de egyben el is veszítette kapcsolatát a valódi emlékezés lényegével: a felgyorsult idő alámosta a társadalmak múltbeli gyökereit és a reprezentáció történelmi formái váltak dominánssá. Míg napjainkban folyamatosan az emlékezet szó van az ajkainkon, társadalmainknak valójában nincs élő emlékezete. Ezért ma az emlékezetnek részben az a feladata, hogy pótolja a történelem vázlatosságát. Ugyanakkor ma már maga az emlékezet sem természetes és rítusok által biztosított, nem személyes tapasztalatra támaszkodik, hanem intézményes megteremtésre szorul. Az emlékezet helyei azt képviselik, ami „már nem élő, de még nem is teljesen halott, mint a parton maradt kagylók, miután az élő emlékezet tengerárja visszahúzódott.”<sup>21</sup> Az intézményesült emlékezet hordozóiként Nora megkülönböztet szimbolikus tereket (megemlékezések, zárandoklatok, ünnepek, emblémák), funkcionális tereket (tankönyvek, önéletrajzok, egyesületek) és emlékműveket (temetők, épületek és topografikus emlékhelyeket (archívumok, könyvtárak, múzeumok).

Kritikusai<sup>22</sup> Norának a múlttal való elkötelezettségünk gyengülése miatti panaszos hangvételét túlzottan nosztalgikusnak és pesszimistának tartják. Szemére vetik, hogy csak a hivatalos emlékhelyekre összpontosít és megállapításai leginkább csak francia kontextusban értelmezhetők. Mitöbb, azt állítják, hogy részben franciasága felelős elsősorban a pesszimista hangvétel miatt. Bár tény, hogy az emlékezet rituális formái napjainkban veszítettek jelentőségükből, a modern nemzetek egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a kollektív emlékezetnek. A partikuláris emlékek történelemből oltása, mely a dekolonizáció egyik egészséges következménye, a történelem és emlékezet határainak

<sup>20</sup> Pierre NORA: Between memory and history, *Representations*, 26 (Spring), 1989, 22.

<sup>21</sup> NORA, i.m., 7.

<sup>22</sup> Első sorban E. Tonkin (1992), M. Sturken (1997), H. Schwartz (1995) és R. Samuel (1994), I. MISZTAL, i.m. 106.



elmosódásához vezet. Minden emlék mellé társul egy ellen-emlék, a történelem és emlékezet viszonya mindig egyben politikai is.

A kulturális fordulat azt vallja, hogy a történelem, mely nem más, mint a narráció egyik formája, nem feltétlenül tart igényt az igazság felfedésének szándékára. A múlt imaginatív megjelenítése érdekli, mely egyúttal biztos helyet is ígér az emlékezetnek a történeti kutatásban és legitimálja a módszertani pluralizmust.<sup>23</sup>

Habermas szerint a történeti tudat ideális esetben kritikai munkát végez az emlékezeten, hogy ellenállhasson az elnyomásnak, elhárítsa az ideológiai csábításokat és meghatározza, hogy a múlt mely aspektusai érdekesek arra, hogy az élő hagyomány részei legyenek.<sup>24</sup> Olvasatában az emlékezet a múltból való tudás különleges formája, mely a kontinuitást, a személyes és közvetlen kapcsolatot hangsúlyozza. Az emlékezet természetének megértéséhez a jelenbeli felidézés és a múltbeli események közti oksági kapcsolat felismerésére van szükség.

A múlt színrevitelére vállalkozó kortárs közép-európai előadások szempontjából is igen fontos a történelem és emlékezet összefüggésének kérdése. Ha Franciaországban divatos és jövedelmező gyakorlatnak látszik a múlt kényszeres reprezentációja, akkor régióinkban ez inkább egy elkerülhetetlen kényszere a kollektív pszichénknak. A történelemmel szembeni szkepticizmus Közép Európában nem annyira elméleti megfontolásokból táplálkozik, hanem inkább a történelem sarokpontjainak időszakonkénti radikális átírásának tudomásul vételéből. A többnemzetiségű régiókban ráadásul az egyes etnikai csoportok történelmi narratívája sokszor radikálisan eltérő értelmezést ad ugyanazoknak az eseményeknek. A személyes, családi vagy kulturális emlékezet ezért lehet a hivatalos történelmi narratívák korrekciós eszköze. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy sem az emlékezet, sem a történelem nem mentesülhet a különféle ideológiai előítéletektől való mindenkori átitatottságtól. Sok esetben a dokumentarista színház az emlékezet (primér) forrásaihoz nyúl, hogy felülírja a hivatalos (történeti) narratívát vagy akár a politikailag manipulált sajtó jelentéseit. A színház dialogikus tere sokszor lehetőséget kínál arra, hogy ugyanazon nyilvános térben több közösség egymásnak ellentmondó emlékezete is megjelenhessen. A történelem, a történetesítés kihívása ugyanakkor ezeket a színházi előadásokat is érinti: elégséges-e, hogyha az előadás

---

<sup>23</sup> MISZTAL, i.m. 107.

<sup>24</sup> Jürgen HABERMAS: *A Berlin Republic: Writing on Germany*, transl. S. Rendall. Lincoln, NE, University Nebraska Press, 1997 idézi MISZTAL, i.m. 107.

kizárólag a közösségi emlékezet mikronarratíváit viszi színre, anélkül, hogy legalább kísérletet tenne a tágabb történelmi kontextus, a nagyfolyamatok, az oksági viszonyok formába öntésére?

A műtfeldolgozás színházi operacionalizálásához ugyancsak hasznos a kollektív emlékezet másik fontos elmélete, mely Jan és Adelaida Assmann nevéhez kötődik. Az eredetileg egyiptológusként működő német házaspár közösen alkotta meg az emlékezetkutatás mára már széles körben elterjedt terminológiai keretét. Míg Jan Assmann<sup>25</sup> első sorban a kommunikatív emlékezet és kollektív emlékezet gyakorlatainak megkülönböztetésére vállalkozik, amit első sorban ókori példák elemzésével illusztrál, addig Aleida Assmann inkább az átalakító erővel bíró emlékezettel foglalkozik és leginkább a holokauszt feldolgozásáról ír.

Jan Assmann<sup>26</sup> szerint míg a *kommunikatív emlékezet* első sorban informális gyakorlatokat takar és időbeli terjedelme mindössze 8-100 év, addig a *kollektív emlékezet* igyekszik távolságot tartani a mindennapoktól. A kommunikatív emlékezet a kizárólag a mindennapi kommunikációra épül, melynek jellemzői a non-specializáció, a szerepek reciprocitása, tematikus instabilitás és szervezetlenség. Halbwachs szerint az emlékezetnek ezen típusa sem kizárólag egyéni, hanem mindig társadalmilag mediált és egy csoportra vonatkozik, hiszen egy egyén több ilyen csoporthoz is tartozhat (család, szakmai szervezet, politikai párt, egyesület) és így több kollektív önképpel és emlékezettel is bír. Ahogy időben távolodunk a jelenbeli emlékezőktől, a kommunikatív emlékezet hatómezeje annál gyengébb lesz, míg egy adott ponton túl az emlékezést már csak a tárgyi kultúrában kikristályosodott kommunikációs formák tudják biztosítani. Ezek viszont nemcsak tárgyak, hanem igen sokféle emlékek lehetnek: szövegek, képek, rítusok, épületek, emlékművek, városok vagy tájképek is, melyek mnemotikus funkciókkal bírnak. Halbwachs szerint ezek már nem az emlékezet, hanem a történelem territóriumához tartoznak, míg Assmann úgy látja, hogy, mivel ezek a tárgyak ugyancsak összefüggésbe hozhatók a csoportidentitások kialakulásával, ezért a tárgyi kultúra egyaránt emlékezetstruktúrával bír. A kulturális emlékezet azáltal határozható meg, hogy identitásokat konkretizál, rekonstruálható,

---

<sup>25</sup> Jan ASSMANN: Collective Memory and Cultural Identity, ford. John Czaplicka, *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring - Summer, 1995), 125-133, Duke University Press, eredeti megjelenés: *Kultur und Gedachtnis*, szerk. Jan Assmann és Tonio Hölscher, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1988, 9.19.

Online: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf>,

elérés: 2016.10.26.

<sup>26</sup> VERESS, i.m.

szelektív és szervezetenként meghatározott: míg a kommunikatív emlékezetnek nincsenek szakértői, addig a kulturális emlékezet egy specializált gyakorlatot igényel.

Aleida Assmann<sup>27</sup> a múltfeldolgozás miértjére és mikéntjére keresve a választ, a traumatikus múlt feldolgozásának négy modelljét vázolja fel. Aleida Assmann alapvetésében fontos az a felismerés, hogy a poszt-traumatikus társadalmi feldolgozás résztvevői számára csak behatárolt szereplehetőségek állnak rendelkezésre, mint a *győztesé, az ellenállóé és áldozaté*, melyek igencsak korlátozhatják a feldolgozás több, elméletben járhatónak tűnő útját. Ezért a jogtípró tevékenységekben való *aktív közreműködés, kollaboráció* vagy *passzív közöny* olyan történelmi szerepek, amelyekkel a szembenézés csak nagyon későn történhet meg, ha egyáltalán sor kerül rá. Aszimmetrikus erőszak esetén, amikor csak az egyik csoport vált szélsőséges erőszak áldozatává a másik (elkövető vagy be nem avatkozó) csoport részéről, sokkal nehezebb a megbékélés. Különösen nehéz a csoportközi megbékélés, amikor egyazon csoporthoz tartozók közül kerülnek ki az áldozatok, az elkövetők és a be nem avatkozók. Az ő számukra pedig az áldozat csoporttalszemben elkövetett bűnök bevallása jelenthet komoly fenyegetést a társadalmi identitásra.<sup>28</sup>

Aleida Assmann emlékezetmodelljének jelentős előnye, hogy aktívan elismerve a múltfeldolgozás összetett voltát, nem egy bináris párként képzelel el, hanem egy skála mentén, melyen mindegyik individuális eset más-más helyet foglalhat el. Az Assmann által megjelölt négy eset sosem teljesen tiszta, csak a tipizáció funkcióját tölti be, amint ezt a magyar holokauszt-apológiák kapcsán Kovács tanulmánya is jól példázza. Assmann az emlékezetet dinamikus folyamatnak látja, az, hogy mire emlékezünk, nagyban függ a kulturális közegtől, erkölcsi érzékenységektől és a mindig változó jelen kívánalmaitól. „A trauma emlékezete a sebek nyitva tartásának és teljes lezárásának végpontjai közt ingadozik.”<sup>29</sup>

Ugyancsak fontos felismerés, hogy a történelemírással szembehelyezkedő emlékezetpolitikai megközelítések egyben gondolati paradigmaváltást is jelentenek: az

<sup>27</sup> Aleida ASSMANN: From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Wodak, Ruth – Borea, Gertraud Auer (eds.) *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts. An international comparison*, Wien: Passagen Verlag, 2009, 31-48, általam idézett online, angol nyelvű forrás [http://www.yzu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](http://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf), elérés: 2016.10.26

<sup>28</sup> KOVÁCS MÓNika: A holokauszt múlt feldolgozása: emlékezés vagy felejtés? in Kovács Judit és Münnich Ákos (szerk.) *Nemzeti emlékhelyek, Attitűdök, reprezentációk, élmények, funkciók, struktúrák*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012. 177-193.

[http://www.academia.edu/4317690/A\\_holokausztm%C3%BAlt\\_feldolgoz%C3%A1sa\\_eml%C3%A9kez%C3%A9s\\_vagy\\_felejt%C3%A9s](http://www.academia.edu/4317690/A_holokausztm%C3%BAlt_feldolgoz%C3%A1sa_eml%C3%A9kez%C3%A9s_vagy_felejt%C3%A9s), elérés: 2016.10.27.

<sup>29</sup> Aleida ASSMANN, i.m. 12.

emberiségi alapjogok, államterrorizmus, a megismétlődés elkerülésének imperatívusza az etikaitól a politikai dimenzióra történő hangsúlyeltolódást jelöl ki. „A testi épség és az emberi jogok általános érvényű értékeire való utalás új terminológiája depolitizálta a konfliktusokat és az emlékezetpolitikák kidolgozásához vezetett.”<sup>30</sup> Amennyire hasznosnak bizonyulhat az egyéni vagy kiscsoportos emlékezet beemelése a történelem feldolgozásának folyamatába, mely hatékonyan képes a történelem logocentrikus és nacionalista narratív sémáinak dekonstruálására, sok esetben éppen ez az etikai vagy humanisztikus fordulat jelenti a folyamat hatékonyságának súlyos akadályát is. Ha a társadalmi vagy színházi feldolgozás az egyéni tapasztalatokat hangsúlyozza és hangot ad az áldozatok nézőpontjának, ez sokszor egyoldalúvá teszi a felidézést, és, bár a szenvedő testnek, egyénnek vagy csoportnak mindig igaza van, ez az emlékezetstratégia jó szándéka ellenére is elfedi az adott konfliktushelyzet politikai összetettségét.

Aleida Assmann a társadalmi emlékezet következő négy, növekvő összetettségű modelljét dolgozta ki: 1. dialogikus felejtés, 2. emlékezés a soha sem felejtésért, 3. emlékezés a felejtésért, 4. dialogikus emlékezés. A *dialogikus felejtés* modellje radikálisan a jövőre irányuló stratégiát takar. Hogy az együttélés új szabályai mielőbb lefektetésre kerüljenek, legalábbis időlegesen szükség van az emlékezés felfüggesztésére, a konfliktushelyzet pragmatikus megoldására. Assmann szerint az ókori görögök is ezzel a stratégiával éltek, de a harmincéves háború lezárása is a „perpetua oblivio et amnestia” jegyében zajlott. Ennek a stratégiának a célja a kölcsönös harag felfüggesztése és a korábban antagonisztikus csoportok új társadalmi rendbe való integrációja. Ez a stratégia, viszont, ritkán végleges vagy kizárólagos. Általánosabban inkább olyan látencia időszakaként értelmezhetjük, mely minden nagyobb történelmi trauma esetében előfordul, amikor a gyors újjáépítés szükségessége felülírja az emlékezés imperatívuszát, vagy maga a trauma olyan nagymértékű, hogy az azonnali emlékezés elviselhetetlen lenne. A látencia időszakának a letelte után, ahogy ezt a holokauszt feldolgozásában vagy a közép-európai kommunizmus traumáival való számvetés konkrét esetében is láthatjuk, a társadalmak újra napirendre veszik a múltfeldolgozás feladatát, de ez csak évek vagy sokszor évtizedek múltán lehetséges.

A második emlékezeti stratégia, az *emlékezés a soha nem felejtésért*, elsősorban a holokauszt speciális esetére vonatkozik. Assmann szerint a holokauszt emlékezeti imperatívusza, a látencia periódusának letelte után, annyira erős, hogy nincs elévülési

---

<sup>30</sup> Uo. 18.

ideje, sőt az emlékezés egyfajta civil vallássá vált. A feledést minden áron megakadályozandó emlékezés paktuma arra tesz kísérletet, hogy az erőszak aszimmetrikus tapasztalatát az emlékezet szimmetrikus stratégiáival helyesbítse. Ennek a stratégiának a lényege abban rejlik, hogy az áldozat tapasztalatainak színrevitele és felidézése, valamint a többi csoport ezzel való empatikus azonosulása által helyreáll a népirtás által megbombolt világrend.

De a sebek végtelen ideig való nyitva tartása nem minden konfliktusrendezés végső szándéka. A '80-as, '90-es években olyan emlékezetpolitikai irányvonalak körvonalazódtak, amelyek a felejtést nem utasítják el teljesen, hanem szövetségesként használják fel. A harmadik modellben, melyet Assmann az *emlékezés a felejtésért* címkével illet, a cél a hosszú távú felejtés, de paradox módon, ennek eléréséhez az út feltétlenül az emlékezésen keresztül vezet. Az emlékezés ebben az esetben, viszont, nem önmagában érték, hanem inkább olyan terápiás eszköz, amely a múlt terheitől való megtisztulás végcéljához vezet. Ide tartoznak a megtisztulás, gyógyulás, megbékélés, kiegyezés társadalmi performatív aktusai, melyek nem ritkán a keresztény gyónás és feloldozás dramaturgiai sémáit követik.

A negyedik, és egyben legritkább megoldás a *dialogikus emlékezés*, mely leginkább két vagy több ország emlékezetstratégiáiban bontakozhat ki.

Dialogikus emlékezésről akkor beszélhetünk, amikor két csoport/ország kölcsönösen elkövetett erőszakot követően elismeri saját bűntudatát és empátiával fordul azokhoz, akiknek fájdalmat okozott, és elkötelezi magát ennek a közösen elfogadott emlékek a fenntartása mellett, például közös – egyik fél iránt sem elfogult – tananyagok kidolgozása révén.<sup>31</sup>

Assmann szerint a nemzeti emlékezet mindig monologikus, mivel szerepe az identitáserősítés és az öncelebráció. Ezek az emlékezetstratégiák szoros kapcsolatban állnak a nemzeti mítoszokkal, melyek egyfajta „önhipnózist” valósítanak meg. A legtöbb esetben két nemzet történeti narratívái nem egyeztethetők problémamentesen össze. Assmann példája alapján a Szovjetunió és a kelet-európai államok teljesen más nézőpontból tekintenek a második világháborút követő évtizedekre vagy akár az 1945-ös „felszabadulásra.” Talán csak egy kelet-európai számára meglepő, hogy 2015 tavaszán is a jelentősebb moszkvai tereket ellepő szabadtéri kiállítás, mely a második világháború végét ünnepelte, a „felszabadulásnak” továbbra is csak a szovjet szempontú, heroikus olvasatát

---

<sup>31</sup> KOVÁCS, i.m.

artikulálja, miközben a megszállt országokban a rendszerváltások után a szovjet bevonulás csak erősen ironikus értelemben tekinthető felszabadulásnak. Assmann szerint az Európai Unió létrejötte és keleti terjeszkedése nemcsak erős kihívást jelent a dialogikus emlékezetpolitikák kidolgozására, de egyben hatékony keretet is biztosít az ilyen törekvésekre.

Több kelet-európai országban a holokauszt emlékezetének versengenie kell az adott országok saját traumáival, melyet a kommunista elnyomás jelentett, olyan forró emlékekkel, melyek csak a hidegháború befejeztével szólalhattak meg. Mivel az emlékezésre való kapacitás erősen véges, az elszenvedett atrocitások megidézése több helyre tart igényt, mint az elkövetett atrocitások számba vétele.<sup>32</sup>

### 1.3. Vamik Volkan és a választott traumák

A műtfeldolgozás társadalomlélektani folyamatainak megértéséhez fontos segítség lehet a ciprusi török származású szociálpszichológus, Vamik Volkan elmélete a választott traumákról és a nagycsoport regresszióról.<sup>33</sup> Volkan szerint egy nagycsoport (például nemzetközösség, vallási, etnikai, ideológiai közösség) akkor kerül a regresszió állapotába, amikor úgy érzi, hogy léte konkrét vagy szimbolikus veszélybe kerül.

A transzgenerációs átadás során egy esemény mentális reprezentációja nagycsoport markerként jelenik meg; a csoport a traumatikus eseménynek a közösségben megosztott mitológiai reprezentációját saját identitásának részévé teszi. A választott trauma úgy képzelhető el, mint egy pókháló, amely a nagycsoport tagjait egymással összefonja.<sup>34</sup>

Volkan fontos meglátása, hogy a nagycsoportot ért kiemelt traumák sokkal erősebben aktivizálják az etnikai alapú összefonódást, mint az ugyancsak fontos választott győzelmek, mivel a traumák olyan áthagyományozott feladatot jelentenek, amivel a jövőbeli generációknak kell majd megbirkózniuk. Volkan szerint a regresszió állapotában lévő társadalom árulkodó jelei az élet sok területén megmutatkoznak: a csoport tagjai

<sup>32</sup> Aleida ASSMANN, i.m. 20.

<sup>33</sup> VamikVolkan elméletének a színházi diskurzusba való bevezetésére a *Színház* című folyóirat 2013. februári száma tett először kísérletet, különösen Borbándi János Közösségi és egyéni traumákról című esszéje, valamint Tompa Andrea összefoglaló tanulmánya: BORBÁNDI János: Heldenplatz és Hősök tere, *Színház*, 2013. február.

<sup>34</sup> Vamik D. VOLKAN: Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity. *Group Analysis*, 34:79-97., 2001, online: <http://www.Vamikvolkan.com/Transgenerational-Transmissions-and-Chosen-Traumas.php>, elérés: 2014.10.16.

elvesztik egyéniségüket és gondolkodás nélkül felsorakoznak egy erős vezető mögött. A csoport feljogosítva érzi magát, hogy bármit megtegyen identitása védelmének érdekében, a csoport létrehoz egy merev válaszvonalat a *mi* és *ők* között, még az épített környezet milyensége is magán viseli a regresszió jeleit: a csoport ugyanis átalakítja fizikai környezetét egy szürkésbarna, amorf, szimbolikusan „fekális” struktúrává.<sup>35</sup> A regresszió ellentétében, a társadalmi progresszió állapotában levő nagycsoportok nagyra értékelik a szólásszabadságot, a társadalmi intézmények igazságos működését, a felnövekvő generációkat „alapvető bizalomra” igyekeznek nevelni. Ezek a társadalmak a családi és törzsi struktúrákat hangsúlyozzák a vallási és nacionalista ideálokkal szemben, igyekeznek a fantáziát és a valóságot külön kezelni, a jelent pedig a múlttól elválasztani. További fontos értéként az egyéniséget, a kompromisszumkészséget, a szép és az igaz megkérdőjelezésének jogát jelölik ki. Volkan elmélete is azt az elképzelést erősíti, hogy hatékony műltfeldolgozásra csak a társadalom egészének demokratikus átstrukturálásával egyidőben van lehetőség, és hogy egy diktatórikus, regresszióban lévő rezsím emiatt képtelen hatékony műltfeldolgozás előidézésére, még azokat a korszakokat illetően sem, amelyeket ideológiai szempontból elítél. Így a keleti blokk országaiban a holokausz feldolgozása sem történhetett meg a kommunista diktatúra évtizedeiben, még akkor sem, ha az „antifaszizmus” az ideológia kedvelt retorikai fordulata volt.

A választott trauma elképzelése arra is felhívja fel a figyelmet, hogy nem minden műltbeli esemény egyaránt fontos egy adott nagycsoport számára. Ezért is több a műltfeldolgozás annál, mint csupán egyszerű műltidézés. Ha egy adott történelmi korszak nem jelent megoldandó feladatot vagy erős traumát a jelen társadalmá számára, akkor a felidézés csak az iskolás kötelező megemlékezés vagy a nosztalgikus-elvágódó retorikák üres formáit szaporítja. Magyarországi viszonylatban Borbándi János Trianon illetve 1848 szembeállításával példázza a feldolgozott illetve feldolgozatlan trauma közti különbségeket.

Bár Világosra a mai napig nemzeti gyászhelyként gondolunk, ugyanakkor II. Ferenc József már életében a nemzet közkedvelt uralkodójává, a „boldog békeidőket” (!) megszemélyesítő figurává vált. Kevesebb, mint húsz évvel a szabadságharc bukása után lehetővé vált a kiegyezés, ami aligha jöhetett volna létre a nemzet sikeres gyászmunkája nélkül. Ezzel szemben a hetven évvel későbbi trianoni döntés és annak következményei máig orvosolatlan és orvosolhatatlan sérelemként,

<sup>35</sup> Vamik D. VOLKAN: *September 11 and Societal Regression*, 2001.  
<http://www.Vamikvolkan.com/September-11-and-Societal-Regression.php>, elérés: 2014.10.16.

„választott traumaként" élnek a történelmi emlékezetben - a nemzet egyes alcsoportjainak legfőbb identitásképző elemeivé válva.<sup>36</sup>

A magyar nemzetközösség számára katasztrofális veszteségekkel járó trianoni békediktátum nyolcvan, kilencven év távlatában sem tekinthető feldolgozottak, amit mi sem bizonyít jobban, mint, hogy az új évezredben is számos közéleti esemény képes feltépni a csak részlegesen behegedt sebeket. Borbándi a 2004-es, a magyar állampolgárság kiterjesztéséről szóló népszavazás példáját hozza, mely nem annyira jogi, mint lélektani szinten volt jelentős: az, hogy a miniszterelnök, a nagycsoport aktuális vezetője a választott trauma részleges, de mégis az adott körülmények között egyedül lehetséges jóvátétele ellen foglalt állást, a közös identitás alapját kérdőjelezte meg. Ez tovább erősítette a társadalom régebb óta fennálló politikai-ideológiai megosztottságát, mely 2006-ra válsághelyzetet eredményezett. Ugyancsak Trianon választott traumáját érintette az az eset, amikor Alföldi Róbert, a Nemzeti Színház igazgatója a 2010-ben a Román Kulturális Intézet román nemzeti ünnepi állófogadására kívánta bérbe adni az általa vezetett színházépületet. Bár az igazgatót a nagycsoportok közötti megbékélés szándéka vezette, nem számolt azzal a ténnyel, hogy ez az ünnep egyben Erdély 1918-as elcsatolásának ünnepnapja is (román szemszögből a Nagy Egyesülés Ünnepe), emiatt ez az ünnepnap semmiképpen nem lehet a román-magyar dialogikus emlékezet terepe. A jelentős tiltakozáshullám miatt a színháznak el kellett állnia a bérbeadástól és az igazgató magyarázkodásra kényszerült.

Szintén a Nemzeti Színház egyik 2015-ös előadásán kívüli társadalmi performansa szolgál példaként arra, hogy adott esetben a már lezártak tekintett traumák is mobilizálhatók, ha azt az adott aktuálpolitikai kontextus megkívánja. Amikor a 2015-ös MITEM fesztiválon a bécsi Burgtheater vendéjátéka után az egyik színész, Martin Reinke a magyarországi demokrácia állapota miatti aggodalmát kifejező üzenetet olvasott fel német és angol nyelven, válaszul Vidnyánszky Attila színházigazgató a beszéd ideje alatt az aradi vértanúk névsorát vetítette ki a korábban az előadás feliratozására szolgáló vászonra. A vendéjátékként Budapestre hozott Sirály-előadás önmagában nem hordozott aktuálpolitikai konnotációkat, sőt későbbi levelében a színház vezetője arra utalt, hogy Csehov darabját az egységes európai értékek kifejezőjének látja, ezért is küldte szívesen a két intézmény közti korábbi viszályok ellenére Budapestre. Ezzel szemben az előadást követő párhuzamos akciókban mindkét fél erősen a regresszió stratégiáihoz fordult,

---

<sup>36</sup> BORBÁNDI, i.m.



amelyek mindkét oldalról a közös európai identitás megkérdőjelezéseként értelmezhetők: az osztrák színház a felolvasott levéllel elhatárolódott az őt vendégül látó színházi és ideológiai közösségtől, míg a Nemzeti Színház vezetője a kiegyezés által lezárt nagycsoportok közti traumát élesztette újra, az áldozati szerepben magát elhatároló nemzeti identitásközösség megerősítésével. A színházi jelek ebben a kontextusban erős hibridizáció áldozatai lesznek, amely teljes hermeneutikai zűrzavart okoz: a levél felolvasását követően a közönség egy része lelkesen tapsol (másik része kifütyüli a beszélőt), miközben a Nemzeti Színház igazgatója átnyújtja a fesztivál emlékplakettjét az osztrák színészeknek (Ki kinek tapsol és miért?). A kivetítőn megjelenő vértanúk neve további értelmezési zavart okoz: hisz korábban ugyanaz a kivetítő az előadás szavait tolmácsolta. Melyik fél médiuma a kivetítő, ki írja elő és ki élesíti a rajta megjelenő üzenetet? Az egymással hermeneutikailag ellentétes gesztusok egyidejű látványa a nézői zavarodottságot jóval az esemény utánig, a villamosmegállóig és még azon túl is fenntartotta. Csak a másnapi sajtónyilatkozatok fényében vált nyilvánvalóvá, hogy mi is történt a Nemzeti színpadán, és ami történt, azt hogy kell értelmezni.

A választott traumák a közösségi identifikációnak rendkívül fontos, szinte megkövült elemeit képezik, melyek a társadalmi és művészi feldolgozásban szinte nem is vehetnek részt. Ahogy Tompa Andrea is megfogalmazza

Nem meglepő, hogy a pszichoanalitikusok által regresszívnek tartott magyar társadalomban, a kortárs színházművészetben a Trianon-traumának mint történelmi referenciának majdhogy nincs semmiféle reprezentációja. Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk: a legfontosabb trauma nem jelenik meg a feldolgozás szintjén; Trianon a feldolgozás szempontjából tabu.<sup>37</sup>

Trianon reprezentációkban való felbukkanása Tompa szerint csak a retraumatizáció funkciójában mutatható ki, „bennük a múlt pusztán reprezentáció marad, nem válik gyásszá, elengedéssé, elfogadássá, megbékéléssé.”<sup>38</sup>

<sup>37</sup> TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. Múltfeldolgozás a kortárs magyar színházban, *Színház*, 2013/2, 5-13.

Online: [http://old.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36603:heldenplatz-es-hsoek-tere-&catid=76:2013-februar&Itemid=7](http://old.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36603:heldenplatz-es-hsoek-tere-&catid=76:2013-februar&Itemid=7), elérés: 2016.10.27.

<sup>38</sup> Tompa szerint Wass Albert munkáinak sikere is részben a Trianon-trauma újraélésének felkínálásának köszönhető. Bár erre az olvasatra Tompa konkrétan nem utal, de Aleida Assmann tipológiájából kétségtelenül az emlékezés a soha nem feledésért modelljét mutathatjuk ki itt. Uo.

#### 1.4. A múltfeldolgozás szakaszai

Az általános elméleti megfontolások összefoglalásaként kísérletet tehetünk a múltfeldolgozás egyfajta szakaszos modelljének felvázolására (1. 1. melléklet). Ennek alapja az a felismerés, hogy a múltfeldolgozás olyan komplex társadalmi feladat, amely egymástól eltérő alfeladatokra, elkülöníthető szakaszokra oszlik. Mindegyik ilyen szakasznak más-más kihívása van, és ideális esetben ezeknek egymást kötött sorrendben kellene követniük: az egyes szakaszon nem maradhatnak ki, nincs előre ugrás vagy már teljesített fázis újrainyitása. A modellben felvázolt szakaszok időbeli feloszlása sem véletlenszerű: ahhoz, hogy a tényleges feldolgozás szakasza elkezdődhessen a jelenben, bizonyos korábbi feladatoknak már teljesülniük kellett a múltban: ideális esetben a *múltban* lezajlott már a Lezárás és az Igazságszolgáltatás, és valamennyi Performatív gesztus is történt. A *jelenben* még hátra van valamennyi Performatív gesztus, de a fő hangsúly a feldolgozáson van. A *jövőre* is marad még feladat a feldolgozásban, főként az Emlékezés (mivel a feledés magától is végbemehet), de ideális esetben a többi szakasz feladatait már elvégezte a társadalom.

A valós történeti konfliktusok feldolgozásának példái, legalábbis ezeknek nagy része, azt mutatja, hogy ez az ideális állapot ritkán következik be. Sok esetben a folyamat kívánatos előrehaladását megakasztják olyan külső, egyéni vagy politikai tényezők, mint a személyes vagy családi arcféltés, a szégyen elkerülése, erős aktuálpolitikai érdekek és ellenérdekek, anyagi veszteségtől való félelem és egyéb akadályok, melyekkel dolgozatomban különböző esettanulmányaiban részletesen foglalkozom. A gyakori üzemzavarok közt említhetjük az egyes szakaszok átugrását: pl. kárpótlás nélküli megbékélés (Dél-Afrika és az apartheid, az Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenysége), a megbánás nélküli emlékezés (Srebrenica), az elfogadás nélküli megemlékezés (Trianon); a már elvégzett feladatok negálását: pl. a lezárt és feldolgozott konfliktusok politikai újrafelnyitását (1849, aradi vértanúk), holokausztagadás; a különböző performatív félrecsúszásokat (pl. a kárpótlást és bocsánatkérést nem fogadja el a sértett csoport). Bizonyos erősen traumatikus események esetén, melyek nem a távoli jövőben, hanem a közelmúltban, a közvetlen emlékezet időintervallumában zajlottak, ezek a félresiklások halmozottan jelentkezhetnek. Közép-európai kontextusban ide tartozik az 1956-os események és a titkosszolgálat feldolgozása (a teljes nyilvánosság hiánya, perek vagy a lusztráció elmaradása, folyamatos politikai reaktualizáció, esetleges nosztalgia).

### 1.5. Színház és performatív emlékezet

Az „emlékezeti fordulat” kétségtelenül a színházra is fontos hatással volt, de, mint testeket jelként használó multimedialis művészeti forma, a színház az emlékezet játékba hozásának többrétegű végiggondolására kényszerül. Ez nem merülhet ki egyszerűen a színre vitt történetek milyenségének és narratív szerkezetének elemzésében, hanem mindenképpen reflektálnia kell a testek emlékezetének a színházi reprezentáció keretén is túlmutató problémakörére is. Ahogy a performansz elméletei a színházi elemzés kereteit rendkívüli módon kitágították, a nyilvánosság olyan jelenségeire is színházként tekintve, melyek korábban más tudományterületek hatáskörébe tartoztak, úgy az emlékezet és emlékezés módszertani kerete is gyakran olyan tág perspektívát kínál, mely sok esetben már inkább megnehezíti a színház tulajdonképpeni emlékezetének, azaz az emlékező színház vizsgálatának törekvéseit. A számos elméleti összefüggés ellenére módszertani szempontból mégiscsak tanácsos különbséget tenni a színházra emlékezés, a színháztörténet, „hist(o)riográfia”, valamint a színház keretében történő emlékezés között. Ez utóbbi, bár a személyes és társadalmi emlékezet elméleti megfontolásainak számos eredményét hasznosíthatja, a színházi emlékezet ebben az értelemben mégis inkább azokra a performatív gyakorlatokra utal, melyek a színházi eszközök segítségével a társadalmi lét egyéb, színházon kívüli területeit és történeteit kívánják a közös elemzés színterébe emelni. Ennek kapcsán mindenképpen szükség van a színház referencialitásának újragondolására is, mely a diszciplína önállóságának megalapozására irányuló harcok során az utóbbi évtizedekben némileg háttérbe szorult. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy, hogy a klasszikus történelmi dráma sokszor igencsak reflektálatlan színházelméleti és történelemelméleti keretében vizsgáljuk a múltfeldolgozás színházának újabb törekvéseit, melyek az esetek túlnyomó részében tudatosan működtetik a múlt fogalmának korszerű értelmezéseit, illetve sok esetben a színház sajátos eszközeivel tesznek kísérletet a múlt, a történelem, az egyéni- és csoportidentitás erőinek újragondolására.

A nemzetközi elméleti szakirodalomban több elméletíró foglalkozik érintőlegesen vagy részletesen a színház és emlékezet összefüggésének vizsgálatával. Bár nézőpontjuk sokszor igen eltérő, a kérdés vizsgálatának többnyire két szintjét különítik el. Első szinten a színházra alapvetően mint emlékezeti intézményre tekintenek, hiszen a színház történetének szinte minden fókán múltbéli szövegek és tapasztalatok jelenbe hozását tartotta alapvető feladatának és munkamódszerének. Ezt a gondolatkört Marvin Carlson így foglalja össze:

Minden darab emlékezetdarab. A színház, mint a kulturális és történeti folyamat szimulákroma, megpróbálva az emberi viselkedés legszélesebb skáláját fizikai kontextusukkal együtt megrajzolni, mindig is arra törekedett, hogy a társadalom számára saját maga megértési kísérleteinek kézzel fogható dokumentumát adja. A színház a kulturális emlékezet tárháza, de, akár ki-ki személyes emlékezete, ez is folyamatos korrekcióra és módosításra szorul, amint az emlékeket új körülmények között és más kontextusokban hívjuk életre.<sup>39</sup>

A színházi emlékezetnek erre a primér, a kulturális emlékezet konténere vagy achívumakénti működésére utal Gerald Siegmund is, kiemelve, hogy a színház fontos szerepet tölt be az emlékek közti rend megteremtésében, egyfajta tárolóként működve, melyben minden sértetlenül megőrződik, hogy később, szükség esetén aktivizálódhasson.

Elvégre mi mást csinál az irodalmi színház, minthogy emlékezik az irodalmi kánonba került dramatikusan szövegekre, és közönségével együtt konfrontálódik a kortárs szövegekkel? Akár régi, akár új drámákkal, folyamatosan felmutatja egy csoport önmagáról alkotott bizonyos képét, például a polgárságét, amely a jelen horizontjában vizsgálja felül és kérdőjelezi meg önmagát. A csoport konstitutív értékein keresztül szembesül önmagával, s ezen értékek folytonossága ily módon biztosítja van.<sup>40</sup>

*Performing History* című művének előszavában Freddie Rokem rámutat arra, hogy a fennmaradt görög drámák közül csak egy dolgoz fel kortárs témát, Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja, mely i.e. 472-ben, a perzsa háború kezdete után húsz évvel íródott. Rokem, ugyanakkor, Jean-Pierre Vernant munkájára hivatkozva azt is fontosnak látja, hogy különbséget tegyen a színre vitt múlt két státusa között. Bizonyos történelmi események, ahogy a görög drámákban feldolgozott történetek legnagyobb része, a (korabeli) nézők számára egyfajta mitikus és túlvilági távolságban maradnak, mely meggátolja azt, hogy ezekre a narratívákra és karakterekre a nézők saját jelenünk előzményeként tekinthessenek. Ugyanez nem vonatkozik a történelmi eseményekre épülő színdarabokra és karakterekre, melyek olyan „valódisággal és valóságossággal bírnak, mely nem kizárólag a színpadi létezésre korlátozza jelenlétüket.”<sup>41</sup> Némileg meglepő módon Rokem a holokaust színreviteleit is ebbe a mitikusnak nevezhető kategóriába sorolja, azt igazolva, hogy nem pusztán az időbeli távolság, hanem inkább egy adott múltbeli eseménysor jelenbeli státusza

<sup>39</sup> Marvin A. CARLSON: *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, 2.

<sup>40</sup> Gerald SIEGMUND: A színház mint emlékezet, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1999. tavasz, 36.

<sup>41</sup> Freddie ROKEM: *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, 10 (ford. tőlem).

határozza meg a színrevitel kiindulópontját is. Rokem mitikus és élő múlt közti különbségtétele rímel Volkan választott traumáinak gondolatkörére.

A színházi emlékezet második szintje a színházi médium esztétikai sajátosságait igyekszik figyelembe venni és egyszerre kitágítani és specifikusabbá tenni a színháznak mint emlékezeti mechanizmusnak a lehetőségeit. Siegmund szerint, míg a színházi avantgárd a jelenidejűség hangsúlyozásával kívánta megteremteni a művészeti ág önállóságát, addig a posztmodern paradigmaváltás felhívta a figyelmet a tiszta jelen tapasztalatának lehetetlenségére: „amiről azt hisszük, hogy látjuk, az csak az emlékezet árnyképe; csalóka kép, hiszen emléke nem más, mint egy másik emlék emlékezete.”<sup>42</sup> Ha nem létezik autentikus pillanat, úgy a színházi tapasztalat sem a jelen időben, hanem inkább utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik meg.

Az emlékezet csak olyan átírásokban létezik, amelyeknek eredetije rég a feledés homályába veszett. Eredeti nélküli kép, amely emlékként épp azért tesz „rémisztő” hatást a szemlélőjére, mert néma marad. Ami nem reprezentálható, arra emlékezni kell. Amire emlékezünk az nem tehető teljes egészében a reprezentáció részévé. Ez a kiegyenlíthetetlen maradék teszi ki a színház emlékezetét és érzékiségét.<sup>43</sup>

Ugyancsak a jelen pillanat inautentikusságának belátásából bontakozik ki Marvin Carlson kísértetjárás-elmélete (*ghosting*), amely módszeres elemzésnek veti alá a színházban megjelenő ismétléseket a szöveg, test, színrevitel tekintetében, kísérletet téve arra, hogy a színháztörténetet az iterációk történeteként vázolja fel.

A már elmesélt történetek újramesélése, a már eljátszott események újrajátszása, a már megtapasztalt érzések újraélése, olyan problémák, melyek a mindenkori színház figyelmének középpontjában voltak, de ezzel szoros összefüggésben állnak a színházi produkció sajátos dinamikái is: a történetek, amelyeket kiválaszt, a testek és más anyagszerűségek, amelyeket felhasznál, és azok a helyek, ahol ezek a történetek elmondásra kerülnek. A produkció nagyon sok összetevője „már korábban látott” elemekből épül fel, és ennek az újrahasonosított anyagnak az emlékezete, amely egyik előadásról a másikba vándorol, nem csekély mértékben járul hozzá a színház, mint személyes és kulturális emlékezet gazdagságához és sűrűségéhez.<sup>44</sup>

Rokem szerint a történelmet csak akkor tudjuk akként felfogni, ha megismétlődik, amikor valamifajta diskurzust hozunk létre, mint amilyen például a színház is, melynek alapján a

<sup>42</sup> SIEGMUND, i.m. 37.

<sup>43</sup> Uo. 38.

<sup>44</sup> CARLSON, i.m. 4.

múlt szervezett ismétlése megkonstruálható, mely képes arra, hogy a múlt kaotikus viharait saját esztétikai keretében kordában tartsa.<sup>45</sup> Még az olyan váratlan, specifikus és előzmény nélküli nagy történelmi katasztrófák is, mint a 2001-es New York-i terrortámadások, sem gondolhatók el teljesen autentikus eseményként. Slavoj Žižek érvelése alapján, a fantazmatikus szinten a hollywoodi filmek már évtizedek óta alaposan előkészítették egy hasonló kataklizma eljövételét. Žižek szerint: „[a] kérdés, amit azonnal fel kellett volna tennünk magunknak, amikor bekapcsoltuk a tévét szeptember 11-én az a következő: Vajon hol láttuk már ugyanezt újra meg újra meg újra”.<sup>46</sup>

Az ismétlés mellett az emlékezés több elméletíró szövegében a halállal kerül kapcsolatba, illetve az élet és halál közti illékony határsávval, ahol szellemek és egyéb hasonló élőhalottak vonulnak fel. Carlson és Rokem könyveik bevezetőjében egyaránt a Hamlet szellem-jelenetét idézik fel, amint a halott apa szelleme újra és újra megjelenik. A szellem felbukkanása egy olyan nyugtalanító kép, mely nem fejthető meg azonnal, viszont jelzi, hogy valami súlyos hiba csúszott a szimbolikus rendbe, melyet valakinek ki kell javítania. A fényképes portré, ami a színházhoz hasonlóan szintén testek képét felhasználó művészeti forma, a Roland Barthes számára is első sorban a halállal való társításban jelenik meg: „Alapvetően amint én a rólam készült fényképen nézek (vagyis az a szándék, amivel én a képre tekintek), az a Halál. A Halál az előttem álló fénykép eidosza. (...) Ugyancsak furcsa módon, számomra a fényképpel társuló testrészt nem a szem (ez elrejtett), az az ujj: ami az objektívet működésbe hozza, a lemezek fémes kattogását”.<sup>47</sup>

Ugyancsak a halál a kiindulópontja Siegmund színház és emlékezetéről szóló tanulmányának is. Ciceró híres szövegét idézi, mely a mnemotechnika alapító legendájaként vált ismertté, melyben az emlékezés hatalmát a tömeghalált okozó katasztrófa (a vendégeket maga alá temető ház) fizikai és szimbolikus káoszának kiigazításában látja.<sup>48</sup> A 2001-es terrortámadás során leomló ikertornyok több mint háromezer azonosíthatatlan testet temettek maguk alá. A hírek hallatán a kórházak sebesültek ezreinek ellátására készültek, de hamar kiderült, hogy nemcsak sebesültek nincsenek, hanem holttestek sem. A tornyokban minden tárgy és minden test szürke porrá

<sup>45</sup> ROKEM, i.m. xi.

<sup>46</sup> Slavoj ŽIŽEK: *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, London–New York, 2002, 17.

<sup>47</sup> Roland BARTHES: *La chambre claire. Note sur la photographie*, ford. tölem, Cahiers du cinema, Gallimard Seuil, 1980, 32.

<sup>48</sup> A legenda szerint a gazdag Szkópász házában vendégeit a váratlanul leomló mennyezet mind maga alá temeti, és csak a véletlenül megmenekült Szimonidész szónoknak köszönhető, aki megjegyezte a vendégek ülésrendjét, hogy a felismerhetetlen holttesteket azonosítani tudták, és tisztességgel átadhatták a testeket a családtagjaiknak.

vált. Az elkövetkezendő hónapok és évek során az emlékmunka egyik fontos feladata volt az áldozatok beazonosítása (New York utcáit egyszerre ellepték az „eltűnt” személyeket kereső rögtönzött feliratok), másrészt az eseményeket feldolgozó nekrológok, regények, filmek és színdarabok is részben arra törekedtek, hogy szimbolikusan arcot adjanak az áldozatoknak, hogy a szavak, mikrotörténetek segítségével beazonosítsák az elhunytakat.

A holokauszt is, amint erre az általunk használt megnevezés is utal, a teljes megsemmisítést jelenti, amelyben a testeket szándékosan tűntették el az elkövetők. Nem kevésbé kegyetlenek a huszadik század számos egyéb módszeres népirtásai sem, de a tömegsírok kiásása legalább megőrzi annak a lehetőségét, hogy ha testeket nem is, de a csontokat meg lehessen találni és tisztességben újratemetni a holtakat. Úgy tűnik, hogy a (holt)test megtalálása és az adott szokások szerinti eltemetése nemcsak az ókori népeknél, de alapvetően szekularizált világunkban is egyik nagyon fontos feltétele a múlt lezárásának és a gyászmunkának, Magyarországon például Nagy Imre és mártírtársai esetében. Ennek jeleit látjuk akkor is, amikor a kortárs katasztrófák, például egy tengerbe zuhant repülőgép tragédiáját követően is rendkívüli erőket mozgósítanak a keresésre és nemcsak a bizonyítékok begyűjtése miatt, hanem a holttestek iránti kegyeleti okokból is. A temetetlen holttest, akár a nyughatatlan szellem, olyan felkiáltójelként működik, amely megakadályozza, hogy lezáruljon, hogy lezárható legyen egy történeti esemény, míg az elkövetők, vagy azok fiai, unokái el nem végzik a rájuk rótt feladatokat: konkrét szinten a holtak eltemetését, elvont szinten pedig a múlt dialogikus feldolgozását. John Kani a következő fejezetben elemzett *Csak az igazat* című dél-afrikai darabjában is a holttest hiánya képezi a feldolgozás személyes és vallási gyakorlatainak legfőbb akadályát, mely a holt lelkekkel történő konkrét (spiritiszta) és átvitt dialógus során oldódik fel.

A Cicero által a Szimónidész-legenda összefoglalásában figyelmen kívül hagyott pusztulás tapasztalata, amely nélkül sem az emlékezet, sem a nevek és jelek, amelyekkel az emlékezet operál, nem léteznének, a színházban kijátszásra kerülhet. Így azonban a színház, mint emlékezet nem annyira a teljes élet megerősítéseként, hanem a halottakkal folytatott dialógusként (Heiner Müller) jelenik meg: halottgyalázásként, hiszen az antik tragédiában mindig is az volt.<sup>49</sup>

A színház emlékezetként történő elgondolásának harmadik fontos alapkitétele, hogy a színház mindig is testeket használ fel alapvető eszközöként, miközben képeket hoz létre. Siegmund érvelésében a képalkotás hangsúlyozása a narratívával szemben segít már a

---

<sup>49</sup> SIEGMUND, i.m. 39.

definíció szintjén kivédeni azt a gyakori (nézői) elvárást, hogy a színház a múltat az ismert/elfogadott formában, változatlanul vigye színre. A történettel szemben a kép ugyanis mindig kettős felületre oszlik: míg szenzoriális felszíne könnyen megtapasztalható, addig tartalma vagy jelentése sosem egyértelműen beazonosítható. „A felhasznált jelek sokasága, a színházi esemény konkrét érzékisége veszélyezteti a jelentések egyértelmű rendjét, és a színpadi jeleket saját szakadékukba taszítja.”<sup>50</sup> A test ellenáll a jellel változtatásnak, erőszakként éli meg a narratívába való illesztést. Azt az anyagbeli ellentmondást, ami a színész élő teste és a színházi kép élettelen alkotóelemei között feszül, a századforduló nagy színházi újítói is felismerték, közismerten például Adolphe Appia, de az avantgárd színházi válasza inkább a test különféle eszközökkel történő mechanizálását tűzte ki célul. A kortárs színház számos törekvése már nem igyekszik láthatatlanná tenni ezt az ellentétet, hanem inkább kihasználja az élő test integrálhatatlanságának kreatív potenciálját. Siegmund felhívja a figyelmet arra is, hogy a színész teste mindig magán viseli saját történetének nyomait is, mely egy sajátos, jelentéses viszonyt hoz létre a megjelenített alak testének történetével. Ugyanakkor a színészi test sérthetlensége, mely a legtöbb színházi konvenció alapját alkotja, gátat szab a test történelem általi radikális színpadi alakíthatóságának. A történelem a testen ugyanis irreverzibilis nyomokat hagy, melyek felmutatására a színháznak felhatalmazása van, de előidézése tabunak számít. Ugyanakkor a test enyhe átalakíthatóságának, elmaszkírozásának, rekontextualizálásának megmutatása és az ezzel való kísérletezés a színház fontos hatásmechanizmusát képezi.

A test színpadi jelenléte határozza meg a film és a színház közötti döntő különbséget azáltal, hogy megteremti a nyelvtől való elkülönülést, amelyet a film illuzórikus-képzletbeli képekkel hidal át. (...) A színpadon látható test tehát szintén kettős. Egyrészt látjuk azt a zárt test-képet, amellyel a színész a szerepét játssza. Másrészt e szerep-kép mögött található az a tapasztalat, amely a képben nem kap helyet, nevezetesen a formálhatóság, a fájdalom és a szexuális energia amorf tapasztalatát, amelyet a színész a szerep megformálásakor felhasznál.<sup>51</sup>

Carlson szerint nemcsak a történelem, hanem a színészi test emlékezete is a kísértetjárás dinamikájának van kitéve. A színész korábban játszott szerepeinek emléke kétélű fegyver: van, amikor megerősíti, korábbi tapasztalatok előhívásával elmélyíti az éppen látott karakter milyenségét, de van, amikor törést, hermeneutikai rövidzárlatot okoz a nézőben,

<sup>50</sup> Uo. 38

<sup>51</sup> SIEGMUND, i.m. 38.



aki az épp látott figurát akaratlanul is megpróbálja az össze nem illő korábbi szerepemlékkel szembesíteni.

A színész újrahasznosított teste, ami már eleve szemiotikai üzenetek gazdag hordozója, egy új szerepben szinte elkerülhetetlenül megidézi korábbi szerepeinek szellemét, hogyha azok bármilyen hatással is voltak a nézőkre, egy olyan jelenség, amely sokszor színésíti, vagy akár dominálja is az adott alakítás befogadását.<sup>52</sup>

A színész művészetének emlékezet általi meghatározottságát Patrice Pavis is hangsúlyozza: „a színész archiválja magában régi szerepeit, gondolja, újrajátssza, kutatgatja, összehasonlítja, múltbéli és jelenbeli tapasztalataival veti össze őket.”<sup>53</sup> A nézőtérre pedig a recepció közege is kollektív emlékezetnek tekinthető, hisz maga a „kész” színházi műalkotás alapvetően csak ebben a formában élhet tovább: „A színház élő emlékezete a legkényesebb, a média elől elillanó, a néző élő emlékezetére számító kincs.”<sup>54</sup>

Ahogy a későbbi példákban látni fogjuk, a kortárs színház a történelem színrevitelének számos formáját használja, és sok esetben a színészi test nem reprezentál történelmi karaktereket vagy nem egy karaktert testesít meg. A vallomások, narratív, dokumentarista, túlazonosításra épülő vagy posztdramatikus színészhasználat ugyanakkor nem csökkenti az élő test általi emlékezés sajátos hatásmechanizmusait, hanem éppen ellenkezőleg, a test mint médium által kérdőjelezi meg a történelem, elbeszélés, tanúvallomás, csoportidentitás problémamentesnek elfogadott konstrukcióit. A testekből alkotott képekben felsejlő történelem sosem tart igényt a totalitásra és kizárólagosságra, nem kíván a történelem nagy elbeszéléseinek helyére lépni, vagy annak megerősítője lenni. Ahogy egy kép sosem lehet a teljesség, csak egy keretezett pillanat, úgy a megtestesülő történelem is csak szubjektív, vagy ideálisabb esetben polifonikusan interszubjektív formát ölthet. Ebben a folyamatban a színész részéről sem lehet adekvát a teljes beleélés és valamely történet általi elragadtatás álláspontja, hanem pozíciója meg kell, hogy kettőződjen: amellet, hogy testét és hangját kölcsönzi egy korábbi létezőnek (vagy szövegnek) egyben jelenbeli nézője is kell legyen a megjelenített történelemnek. Mindig az adott előadás formai döntése, hogy mennyire kívánja láthatóvá tenni a színésznek ezt a

---

<sup>52</sup> CARLSON, i.m. 9-10.

<sup>53</sup> PAVIS, i.m. 47.

<sup>54</sup> Uo.

szükségszerűen nézői, mégha szakértő, privilegizált nézői állapotát. Freddie Rokem *hipertörténész*ként aposztrofálja ezt a színészi alapállást:

Ahelyett, hogy a történész által használt dokumentumokra hagyatkozna, a színház leginkább a színészek azon képességére épít, hogy az előadás alatt meggyőzzék a nézőket arról, hogy a „valós” történelmi múlt egy szelete a szemük előtt kerül színre. A színészeknek pedig a drámaírók, rendezők, tervezők kreativitására kell hagyatkozniuk, hogy a nézőket egy olyan esztétikai tapasztalatban részesítsék, mely egyszerre mind a múltból is elmond valamit. A történelmet színre vivő színházat az különbözteti meg a színház más formáitól, hogy lehetővé teszi, hogy a színész valami olyasmivé változzon, amit én *hipertörténész*nek nevezek, aki tanúja az eseményeknek szemben a nézőkkel. Ez az átalakulás egyszerre felhasználja azokat az energiákat, amelyek a történelem színrevitelének lényegét alkotják és hoz létre újabb, módosított energiákat is.<sup>55</sup>

Bár az emlékező színház és a színházra való emlékezés módszertani szétválasztása mindenképpen indokolt, és a továbbiakban az első változattal fogok részletesen foglalkozni, fontos belátni, hogy a kétféle emlékezet egymástól nem választható szét. Ha elfogadjuk, hogy a színházi tapasztalat sem az abszolút jelen időben, hanem mindig is csak utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik, akkor igencsak megfontolandó Amelia Jones radikális meglátása arról, hogy még a jelenben megélt (performatív) eseményeket sem tudjuk közvetlenül megtapasztalni.<sup>56</sup> Ugyancsak a tapasztalat és emlékezet szoros összefüggésének kapcsán beszél Philip Auslander a dokumentum performativitásáról, több olyan példát elemezve, ahol a fényképek vagy hangfelvételek által dokumentált „előadás” a valóságban sosem valósult meg egy adott valós térben és időben, hanem egy kreatív aktus fikciójaként jött létre. Ilyen például Yves Klein *Leap into the void* című híres fényképe, melyről utólag kiretusálták az emeletről mélybe ugró művész esését tompító védőhálót. A performatív esemény így csak a dokumentum által megteremtett fiktív valóságban jön létre. Bár ez kétségtelenül a színház határainak radikális kitágítását eredményezi, a fenti gondolatmenet alapján felmerülhet, hogy a nyilvánosság minden olyan formáját performatív aktusként elemezzük, mely

<sup>55</sup> ROKEM, i.m. 25.

<sup>56</sup> „Semmilyen kulturális produktummal nem tudunk mediáció nélküli kapcsolatot létesíteni, ideértve a test művészetét is. Bár tiszteletben tartom annak a tudásnak a specifikumát, amely az élő performatív eseményen való személyes részvétel sajátja, de úgy vélem, hogy ennek a specifikumát nem szabad az esemény dokumentációs nyomainak tanulmányozása során létrejövő tudás specifikuma fölé helyezni. (...) Ezek a színházi események sokszor csak az évekkel későbbi visszaidézés során telítődnek jelentéssel: ugyanúgy, ahogy a történelem mintázatait is nagyon nehéz azonosítani, amikor az ember benne van az adott korban.” Amelia JONES, “Presence” in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter, 1997, 12., <http://www.jstor.org/stable/777715>, elérés: 2016.07.11.

testeket használ az adott esemény sajátosságának felfejtésére. Ebben az olvasatban Yves Klein fényképe is joggal tekinthető előadás-dokumentumnak, hisz egy ilyen elemzés nem az adott műtárgy speciális technikájára koncentrálna, hanem a fényképet a testtel való gondolkodás egy kísérletének tekinti.<sup>57</sup> A továbbiakban a történelem performatív megélésének számos, hagyományos értelemben nem színházi formájával is foglalkoztam, melyek, ugyanakkor, mindig a testek nyilvános vagy fél-nyilvános médiummá válásával jönnek létre. Ilyenek a nyilvános beszédek és apológiák vagy a politikusok és előljárók egyéb nyilvános gesztusai, az utcai események és happeningek, és természetesen a dokumentarista és fikción alapuló drámák és színházi előadások, melyek a múlt bizonyos szegmensének fiktív vagy valós testeken átszűrt tapasztalatát dokumentálják.

A testekkel emlékező történelemnek természetesen korlátai is vannak. A múlt nem minden pillanata és konstrukciója alakítható képpé és dolgozható fel performatív eszközökkel. A posztdramatikus színház kontextusában is megfontolandó lehet Peter Szondi meglátása, aki a dráma fogalmát az abszolút jelenidejűség hangsúlyozásával igyekszik kibontani, ezért drámaiatlannak ítéli a történelmi játékokat.

A dráma elsődleges: ez is egy ok arra, miért lesz mindig „drámaiatlan” a történelmi játék. Az a kísérlet, mely „Luthert a reformátort” akarja színpadra állítani, magába foglalja a történelemre való utalást. Ha sikerülne egy abszolút drámai helyzetben Luthert ama elhatározáshoz vezetni, hogy megreformálja a hitet, akkor a reformáció drámáját alkothatnánk meg. (...) A dráma számára az egyetlen lehetséges út az lenne, hogy ezt a döntést Luther interperszonális kapcsolataival magyarázzuk, a reformáció drámájától azonban az ilyen megoldás nyilvánvalóan idegen.<sup>58</sup>

Tény, hogy drámadefinícióink az ötvenes években megjelent Szondi-mű óta jelentős változáson mentek át, köszönhetően nagy részben annak a rengeteg újszerű színházi formának, melyek nem sokkal később, a hatvanas évektől kezdve jelentek meg a különféle országok színházi kultúrájában, rendkívüli módon kitágítva drámaként, színházi szöveggént felfogott szövegeknek a sorát. Szondi érvelése mégis jól felmutatja azt az elméleti és dramaturgiai problémát, amely a végtelen eseményfolyamként felfogott történelem drámai képpé sűrítésének örök kihívása lesz, és nemcsak a klasszikus történelmi dráma, de a műtfeldolgozás kortárs színházi kísérleteinek is örök kihívása.

<sup>57</sup> Philip AUSLANDER: The Performativity of Performance Documentation, *Performing Arts Journal* 84, 2006, 1-10.

<sup>58</sup> Peter SZONDI: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Gondolat, Budapest, 1979 [1956], 14.

Például Peter Weiss 1965-ben írt dokumentarista drámája *A Vizsgálat*, már semmiképpen nem értelmezhető a klasszikus dramaturgia által megkívánt „interszónális viszonyrendszer” sem a Szondi könyvének vezérfonalát adó epikussá válás irányából. A frankfurti per vallomásait felhasználó darab ennek ellenére kétségtelenül a múltfeldolgozás performatív lehetőségeit kívánja kibontani, mely sok ponton különbözik a holokausztról szóló számos regény és film által képviselt emlékezéstől. *A Vizsgálat* kiaknázza a bírósági tárgyalás alapvetően teátrális jellegét, mely később számos más dokumentarista dráma közkedvelt szövegalkotási elvévé válik. A társadalmi performansz színpadi performanszá transzponálása Weiss szövegének metateátrális alapvetést ad. A vallomások egymás mellé sorjázásából felépülő szöveg sem a klasszikus, sem a modern drámaelméletek felől nem értelmezhető maradéktalanul, de a vallomást tevő testek színrevitelével az emlékezésnek teljesen más útjait nyitja meg, mint mondjuk a történelmi elbeszélés. A szikár, tárgyilagos, ready-made szöveg egy olyan komplex képként kerül színre, mely számos összetett értelmezési ösvényt kínál fel, anélkül, hogy bármelyiket is expliciten sulykolná a nézőbe: az emlékezés eltérő pozícióinak egyidejű megjelenítése, az elkövető és áldozat eltérő emlékezeti stratégiái, a bírósági per teatralitásának eszközei, vagy a beszélő élő test és a dehumanizált (holt)testek konceptuális összeegyeztethetlensége.

### 1.6. A Valós színháza és a traumatikus valóság

Az emlékezet gyakorlatai – legyenek azok személyesek vagy társadalmiak – a múltnak olyan felidézését kívánják elérni, ami nem okoz újabb traumákat, hanem inkább a feldolgozás, az elfogadás felé mutat. Ezzel szemben számos olyan művészeti tevékenységről tudunk, amely arra tesz kísérletet, hogy a valóságot nem feldolgozott, hanem nyers, potenciálisan retraumatizáló formában szólítsa meg. Hal Foster a *traumatikus realizmus* terminusával Lacan ismétléssel kapcsolatos meglátásait hasznosítja a képzőművészeti elemzésben.<sup>59</sup> Lacan szerint az ismétlés a Valóssal történő elvétett találkozás traumatikusságát jelöli. A Valós ezért sosem reprezentálható, csak megismételhető, mi több ismétlése egyenesen kényszeres feladat. Lacan olvasatában ez az ismétlés semmiképpen sem tekinthető reprodukciónak, hanem inkább egy olyan védőernyőként (*screen*) működik, mely elfedi a valós eredendően traumatikus voltát. Warhol sorozatképei kapcsán a művész híres mottóját idézi: „Nem akarom, hogy nagyjából

<sup>59</sup> Foster esszéjében első sorban Andy Warhol repetitív és szeriális művészetét, Richard Estes hiperrealista festményeit és Cindy Sherman fotóművészetét elemzi.

hasonló legyen – azt akarom, hogy teljesen azonos legyen. Mert minél többet nézel egy dolgot, a jelentés annál jobban eltűnik, és annál jobban és üresebben érzed magad.”<sup>60</sup> Bár az ismétlés a reprezentáció technikáinak felfüggesztésével megvéd a valós traumatikus jellegétől, a kép bizonyos pontjain a Valós mégis áttör: ezt Lacan *tuché* fogalma vagy az ehhez szorosan kötődő barthes-i *punctum* mozzanata valósítja meg.<sup>61</sup> Foster szerint az érzéki csalódás (*trompe-l’oeil*) eszközeivel operáló szuperrealizmus különösen jól mutatja a Valós és a művészet közti kegyetlen harc működését. Foster felteszi a kérdést, hogy vajon mi okozhatja napjaink művészetének megújult érdeklődését a trauma iránt? Válasza szerint ez a jelenség első sorban a kultúra textuális modelljében való csalódottság illetve a posztmodern és posztstrukturalista irányzatok által elnyomott Valós traumatikus visszatéréssel magyarázható.

A trauma diskurzusban a szubjektum egyszerre üresedik ki és magasztosul fel. Ezzel a traumadiskurzus egy csapásra megoldja mai kultúránk két ellentmondó imperatívuszát: a dekonstruktív analízis és az identitáspolitikai egyidejű igényét. A szerző furcsa újjászületése, a hiányzó autoritás paradox helyzete, a kortárs művészet, kritika és kultúrpolitika jelentős fordulatát képezi. Ebben a Valós visszatérése egyesül a referenciális újbóli felbukkanásával.<sup>62</sup>

A műltfeldolgozás művészetének talán még radikálisabb igénye van ennek a problémának a megvilágítására. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ezekben a művészeti eseményekben épp a valóság és művészet közti formai distinkció képezi azt a határt, amelynek mentén ennek a teljes műalkotás-konglomerációnak az esztétikai és funkcionális egyedisége megragadható. A művészeti gyakorlatok eme sajátos csoportjának, amelyek a valósággal alapvetően metonimikus semmint szimbolikus kapcsolatot tételeznek, a színházelméleti körökben leginkább gyökeret vert körülhatárolását Carol Martin *A Valós színháza* (*Theatre of the Real*) terminusa képviseli. Ezek az egyébként esztétikailag igen sokféle színházi törekvések a valóság színpadi újrahasznosítására tesznek kísérletet: „A kifejezés használatával utalni szeretnék napjaink színházának a Valóstól való függőségére és sajátos érdeklődésére a valóság médián és különböző színházi műfajokon keresztüli

<sup>60</sup> Hal FOSTER: *The Return of the Real. Art and Theory at the end of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996, 132.

<sup>61</sup> Barthes a fényképészetről írott melankolikus hangvételű esszéjében *punctum*-nak nevezi a fénykép olyan apró részletét, amely hirtelen és néha szándékolatlanul széthasítja a percepció nyugodt pásztázását, a *studium*-ot, amely a kép témájára irányuló, általános kulturális reakció. A *punctum* a kép egy olyan pontja, ami valamilyen okból különös hatással van a néző érzelmeire.

<sup>62</sup> Uo. 168.

megjelenítésére.”<sup>63</sup> Martin sok olyan színházi eseményt mutat be, amelyek arra tesznek kísérletet, hogy radikális formai gesztussal ledöntsék a valóság és fikció közti válaszfalakat. melyeket a művészi reprezentáció megszokott gyakorlatai állítanak, mely aktus rendszerint „konfúzióhoz és töréshez vezet, vagy olyan tervezetlen és csodálatos harmóniák felmutatására ad lehetőséget, melyek jelentősen gazdagítják a jelentésképződést.”<sup>64</sup> A Martin által ide sorolt színházi formák és műfajok igen tág keretek között mozognak, de abban közösek, hogy a valósággal egy igen sajátos viszonyt igyekeznek kialakítani, amely valahogy megtöri a művészi kommunikáció fennálló kódrendszerét. Martin szerint a dokumentarista színház különféle műfajai mellett ide tartozik a verbatim színház, a valóság alapú (reality-based) színház, a ténytárház, a vallomásszínház, a törvényszéki színház, a nonfikció színháza, a rekonstruált falusi előadások, a háború és csata újrarájátszások, az önéletrajzi színház és sok más forma. Legyen a felhasznált „nyersanyag” titkosszolgálati akta, videoszalagon rögzített tanúvallomás, traumatikus élményekről rögzített személyes vallomás vagy iszlamista öngyilkos merénylő mártírvideója, a médium sajátosságának és működésének vizsgálata és közös megfontolásra kínálása legalább annyira fontos szempontja ezeknek az előadásoknak, mint maguknak a társadalmi traumáknak a tényszerű felidézése.<sup>65</sup>

A múltfeldolgozás színházi törekvései az emlékezés és traumatikus megidézés művészi stratégiáival egyaránt élnek. Céljuk a legritkább esetben kizárólagosan a traumatizáció, vagy retraumatizáció, de a Valós formabontó beépítése, a művészi kommunikáció bevett csatornáinak és konvenciórendszerének radikális áthágása sokszor hatékony eszköze a figyelem felkeltésének vagy fenntartásának, vagy egy adott probléma iránti érzékenyítés megteremtésének. Még a kizárólag túlazonosulásra, a túlzás általi traumatizációra épülő előadások is a feldolgozás vagy a megértés igényét helyezik kilátásba, még akkor is, ha ennek aktusa már a színházi műalkotás keretén túlra kerül és a nézői recepció kihívásává válik.

### **1.7. Nyilvános apológiák mint a múltfeldolgozás eszközei**

A hatalmi pozícióban levő vezetők nyilvános bocsánatkérési aktusai a múltfeldolgozás kezdeti fázisának fontos lépéseit jelenthetik. Az ezeket a performatív aktusokat elemző

<sup>63</sup> Carol MARTIN: *The Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, 2013, 5.

<sup>64</sup> Uo. 10.

<sup>65</sup> Carol MARTIN: *Theatre of the Real*, in *Theatre After the Change I.*, szerk. Joanna Krakowska-Attila Szabó, Creativ Média, 2011, 147.

szakirodalom arra a következtetésre jut, hogy az apológiák sokszor csak részlegesek, igen későn valósulnak meg, vagy különböző okokból nem teljesülnek a bocsánatkérés sikerességi feltételei. A bocsánatkérés olyan beszédaktus, amelynek konkrét beszédcélja van, olyan nyelvi cselekvésnek tekinthető, amelynek sikerességét sok tényező együttes teljesülése határozza meg. A nyelvészeti meghatározás szerint

a bocsánatkérés az a beszédaktus, mellyel a beszélő helyreállítja a közte és a hallgatója között önnön hibájából felborult egyensúlyt, harmóniát (...). „Eseményutánisága”, hallgatóorientáltsága valóban rokonítja osztályának más tagjaival, így a gratulációval, köszöntéssel, köszönéssel, de emezekkel ellentétben merőben másfajta feladatot ró az interakciókban részt vevő felekre.<sup>66</sup>

Mivel a bocsánatkérés ilyen esetei szigorúan a nagyobb nyilvánosság előtt zajlanak, sikertelenség, azaz a bocsánat el nem fogadása esetén is sokszor értéket tulajdoníthatunk a kifejezett megkövető szándéknak. Másrészt, ugyancsak a nyilvánosság bevonása miatt, nemcsak a sértett fél értelmezését kell figyelembe venni, hanem az is jelentős tényező, hogy mit gondol az adott közszereplő apologetikus aktusáról az „elkövető” közössége, illetve ezt a közösséget alkotó politikai csoportosulások.

Davide Denti 2013-as tanulmányában arról számol be, hogy a balkáni háborúk atrocitásaival kapcsolatban Délkelet-Európában is történtek kísérletek a nyilvános bocsánatkérésre, de ezek „részlegesek és ellentmondásosak maradtak, az eredmények pedig változóak.”<sup>67</sup> Denti szerint a nyilvános apológiák a megbékélés folyamatának fontos mérföldkövei, és további változások előidézői is lehetnek. „A szimbolikus reparáció gesztusai megkísérlik visszaadni az áldozatok méltóságát és emberi értékét.”<sup>68</sup> J. Thompsont idézve Denti a nyilvános bocsánatkérést olyan nyilvános aktusként határozza meg, melyet a megfelelő jogosultsággal bíró közszereplő hajt végre, mely során elismeri és felelősséget vállal egy olyan igazságtalanságért, melyet az állam hivatásos szervei követtek el vagy túsztartottak, és egyszersmind elköteleződik a jövőbeli hasonló cselekedetek megakadályozása iránt. Az ilyen apológiák sikerességéhez szükség van arra is, hogy a megbánás őszinteségét ne lehessen megkérdőjelezni, és mind az elkövető, mind az áldozat jelen legyen a bocsánatkéréskor. Denti is elismeri, hogy mindezen feltételek egyszerre igen

<sup>66</sup> SZILI Katalin: Elnézést, bocsánat, bocs. A bocsánatkérés pragmatikája a magyar nyelvben. *Magyar Nyelvőr*, 2003. július-szeptember. <http://www.c3.hu/~nyelvor/period/1273/127305.pdf>, elérés: 2017.04.03. 292-307.

<sup>67</sup> DENTI, Davide: Public Apologies in the Western Balkans, in *Public Apology Between Ritual and Regret, Symbolic Excuses on False Pretenses or True Reconciliation out of Sincere Regret?*, Segaert Barbara (szerk.) Rodopi: Amsterdam, 2013, 103.

<sup>68</sup> DENTI, uo.

ritkán teljesülnek, mégis a részleges bocsánatkérésnek is vannak pozitív társadalmi hozadécai. A nyilvános bocsánatkérésre vállalkozó közszereplők sokféle stratégiát alkalmazva igyekeznek csökkenteni az apológia aktuálpolitikai árát, megpróbálva maximalizálni a gesztus gazdasági-politikai hozadékát. „Amikor egy közszereplő bocsánatkéréshez folyamodik, az azt jelenti, hogy a gesztusért fizetett politikai ár elég alacsony ahhoz, hogy ne jelentsen az adott közszereplő politikai karrierje szempontjából egzisztenciális veszélyt.”<sup>69</sup>

A volt jugoszláv térség hivatalos bocsánatkéréseinek elemzésekor Denti arról számol be, hogy 2010 előtt többnyire bátortalan próbálkozásokkal találkozhattunk, melyek csak egy-egy eseményre vonatkoztak (pl. Dubrovnik ostroma), másodrangú vezetők szájából hangzottak el, vagy a bűnösséget enyhítő retorikai stratégiákat alkalmaztak: pl. az én népem is elszenvedett hasonló atrocitásokat, egy egész nép nem tehető felelőssé stb. Ezzel szemben Mirko Cvetković szerb kormánya 2010-ben elítélte a srebrenicai bosnyákok elleni 1995 júliusában elkövetett bűnöket, elismerve a Nemzetközi Bíróság által feltárt cselekedetek valóságát. Részvétet nyilvánított és elismerte, hogy Szerbia nem tett meg mindent, hogy elkerülje a tragédiát. Denti szerint a miniszterelnök vékony jégen lépkedett: az áldozatok képviselőinek kevés és kései, a szerb nacionalistáknak pedig túl merész volt ez a gesztus. Bár segített túllépni a tagadás fázisán, a belügyi kockázatok csökkentése érdekében a miniszterelnök beszéde kínosan kerülte a népirtás kifejezés használatát, ehelyett csak utalt a hágai bíróság határozatára, amely világosan népirtásról beszél. Az apológia bírálói szerint a politikus az európai közvélemény nyomására cselekedve pont annyit mondott ki, amennyit még a szerb parlamenten épp át lehetett verni.

A horvát oldalon pedig, ugyancsak 2010-ben, a frissen megválasztott Ivo Josipović elnök fordult a nyilvános bocsánatkérés eszközéhez, a parlament előtt (is) elismerve, hogy Horvátország részese volt a kilencvenes évek háborúinak, ezzel sokaknak szenvedést okozva. Ezzel a gesztussal nagy politikai kockázatot vállalt és a horvát jobboldalról súlyos bírálatban részesült, melyre visszakozyva annyit felelt, hogy csak sajnálatát fejezte ki a történelemért. Denti szerint 2010 novemberében került sor a térség szimbolikus megbékélési kísérleteinek legfontosabb jelenetére, amikor Boris Tadic és Ivo Josipović szerb és horvát elnök, közösen tett látogatást Vukovarban, hogy együtt emlékezzenek a szerb és horvát áldozatokra. Ezzel „új lapot nyitottak a történelemben”, „abban a hitben, hogy a generációknak le kell tenniük a háború terhét a vállukról” és megígérik, hogy „semmilyen

---

<sup>69</sup> Uo.



bűn nem marad büntetlen, az elkövető nemzetiségétől függetlenül”. Ez a gesztus Thomson modelljének több követelményét is teljesíteni látszik, mint memorabilitás, részvétel, elköteleződés. Mindemellett az albán-szerb viszonyban még semmilyen bocsánatkérési kísérlet nem zajlott, mivel a konfliktus – Koszovo hovatartozása kapcsán – mindmáig lezáratlan.<sup>70</sup>

|                         | <b>Alacsony ár</b>              | <b>Magas ár</b>                      |
|-------------------------|---------------------------------|--------------------------------------|
| <b>Alacsony hozadék</b> | Csak szimbolikus kárpótlás      | Semmilyen kárpótlás                  |
| <b>Magas hozadék</b>    | Szimbolikus és anyagi kárpótlás | Ellentmondásos szimbolikus kárpótlás |

### 1.1 ábra. A nyilvános bocsánatkérések tipológiája Jones szerint<sup>71</sup>

A bocsánatkérés nemcsak a politikai diskurzus területén problematikus, hanem önmagában beszédaktusként is. Anna Trosborg szociolingvisztikai szempontú elemzéséből képet kapunk a bocsánatkérés nyelvi formájának összetettségéről, mely a mindennapi nyelvhasználat performatív aktsaiban is egyaránt releváns. „A bocsánatkérés a beszélő számára bizonyos fenyegetést jelent, de lehetséges, hogy az elkövető arcmentést hajtson végre, megmagyarázva illetve megindokolva, hogy mi okozta a kudarcot.”<sup>72</sup> Mielőtt saját taxonómiáját felvázolná, Trosborg összefoglalja az apológia beszédaktusának sikerességi feltételeit (*felicity conditions*) az Austin-Searle (1969) – Owen (1983) modellje alapján. Ahhoz, hogy sor kerülhessen a bocsánatkérésre, három előkészítő szabálynak kell megfelelni: (1) az adott cselekedet az áldozat számára sértő, (2) az áldozat nem kívánta az adott cselekedet megtételét, (3) az adott tett nem szolgálja az áldozat hasznát, és ezt az elkövető is tudja. Magának a bocsánatkérésnek két szabálynak kell megfelelnie: az őszinteségi szabálynak, miszerint az elkövető megbánta cselekedetét, és az esszenciális szabálynak, miszerint az áldozat elfogadja a bocsánatkérést az adott tett elkövetése iránti megbánás jeléül.<sup>73</sup>

A mindennapi nyelvhasználat alapján Trosborg tovább hangsúlyozza a bocsánatkérés beszédaktusának az egyén számára alapvetően traumatikus voltát, melynek következtében a beszélők sok esetben igyekeznek elkerülni a fenti feltételek valamelyikét,

<sup>70</sup> DENTI, i.m.

<sup>71</sup> Shannon JONES: *Apology Diplomacy: Justice for All? Clingendael Discussion Papers in Diplomacy*, 122, Netherlands Institute of International Relations, The Hague, 2011, 3, online: <https://www.clingendael.nl/publication/apology-diplomacy-justice-all>, elérés: 2017.04.04.

<sup>72</sup> Anna TROSBORG: *Interlanguage Pragmatics: Requests, Complaints, and Apologies*, Walter de Gruiter, 1995, 374.

<sup>73</sup> Uo. 375-376.

illetve relativizálni vagy teljesen kikerülni a bűnösség beismerését. A nyilvános apológia alább leírt szintjeihez képes a bocsánatkérés meg nem valósulásának is változatos kifogásai vannak, mint az explicit tagadás, implicit tagadás (téma elterelése), magyarázkodás (miért nem ő a hibás), a bűn másra kenése, visszatámadás.

- Az 1-es szintű stratégia szintén nem tekinthető igazi bocsánatkérésnek, mivel itt az elkövető az okozott kár jelentéktelenként való feltüntetésével próbálkozik;
- A 2-es stratégia már tartalmazza a bűn elismerését, de bocsánatkérést még nem. Ennek altípusai: implicit elismerés (*értem a problémát*), explicit elismerés (*beismerem, hogy elfelejtettem megtenni*), rossz szándék tagadása, saját gyengeség elismerése (*zavarodott voltam...*), szégyen kifejezése, a bűn explicit elismerése;
- A 3-as szint a magyarázat szintje, mely lehet: implicit magyarázat (*ilyen dolgok megtörténnek*) vagy explicit magyarázat (*elkéstem, de lerobbant a kocsim*);
- A 4-es stratégia már a közvetlen bocsánatkérés: megbánás kifejezése, bocsánatkérés, megbocsátás kérése;
- Az 5-ös a sértett iránti aggodalom kifejezésével egészül ki;
- A 6-os, magasabb szintű stratégia ígéretet is tartalmaz, hogy a tett nem fog megismétlődni;
- Végül a 7-es szint a reparáció és/vagy kompenzáció ígéretét is tartalmazza.<sup>74</sup>

Janna Thompson szerint a nyilvános, állami szervek által megvalósított apológia nem feleltethető meg minden szempontból a bocsánatkérés mindennapi formáinak. Nem teljesen egyértelmű, például, hogy milyen formában felelős egy későbbi generáció az apák vagy nagyapák által elkövetett bűnökért. „Egy ország polgárai vagy vezetői talán nem éreznek bűnbánatot olyan igazságtalanságokért, amikért ők személyesen nem felelősek”. De Thompson szerint „a bűnbánat érzésére nem feltétlenül van szükség, mindaddig, amíg a polgárokra motivációs erővel hatnak és értékkel bírnak a transzgenerációs kötelezettségeik. (...) Különösképpen fel kell ismerniük az államuk felelősségét, mint transzgenerációs államközösségnek, hogy kárpótlást nyújtsanak a történelem áldozatainak és megalázottjainak.”<sup>75</sup> Ugyanakkor az sem teljesen világos, hogyan tud egy állam ígéretet tenni arra, hogy a jövőben nem követnek majd el a korábbihoz hasonló kegyetlenségeket és ez a kötelezettségvállalás hogyan lehet betartható.

Kovács Mónika korábban idézett tanulmányában politikusok megemlékező beszédeinek elemzése kapcsán ad látteleletet a holokauszt magyar társadalmi

<sup>74</sup> Uo. 378.

<sup>75</sup> Janna THOMPSON: Apology, justice and respect: a critical defence of political apology, Australian Association for Professional and Applied Ethics 12th Annual Conference, Adelaide, 2005, [www.unisa.edu.au/Documents/EASS/HRI/GIG/thompson.pdf](http://www.unisa.edu.au/Documents/EASS/HRI/GIG/thompson.pdf), elérés: 2016.10.27.

feldolgozásának állapotáról. A társadalmi szintű bocsánatkérés és annak elfogadása Kovács szerint is elengedhetetlen feltétele a műtfeldolgozás folyamatának elindításában, és fontosnak tartja, akárcsak az előbbieken tárgyalt szociolingvisztikai modellek esetében, hogy a bocsánatkérés beszédaktusát annak teljességében, lokúciós, illokúciós és perlokúciós szempontokból is megvizsgáljuk.

A bocsánatkérés önmagában nem elegendő megbékéléshez, szükség van az áldozat csoport részéről a megbocsátásra ahhoz, hogy a két csoport újra bizalommal legyen egymás iránt. A bocsánatkérés motivációja éppen a büntudattól való megszabadulás, ami a bocsánatkérés elfogadása nélkül nem történik meg, nem lesz teljes a bocsánatkérés–megbocsátás ciklus, és nem is kerül sor megbékélésre.<sup>76</sup>

Nadler és Liviatan kutatását ismertetve kiemeli, hogy a hivatalos bocsánatkérés fő buktatója, hogy az áldozatok képviselői mennyire fogadják őszintének az apológia beszédaktusát. Csak azok az izraeli egyetemisták értékelték pozitívabban a fiktív palesztin politikusokat elolvasva bocsánatkérő beszédüket, akik már eleve jobban bíztak a palesztinokban. A bocsánatkérés perlokúciós hatásának bizonytalanságával, annak a lehetőségével, hogy a címzettek a bocsánatkérést manipulatív vagy kikényszerített cselekedetként értelmezik és így a beszéd ironikusan önmaga ellenében átfordul, minden hivatalos apológiának szembe kell néznie. Ez az összetevő, akár a mindennapi beszédaktusok, a megszólalás szövegéből nem bontható ki, arra csak a mindenkori nyelvi és nyelven kívüli kontextus elemzésével lehet következtetni.

Kovács Mónika Assmann négyes emlékezet-taxonómiáját felhasználva elemzi Medgyessy Péter és Mádl Ferenc beszédeit, melyek 2004. április 15-én hangzottak el, a magyar holokauszt hatvanadik évfordulója alkalmából rendezett Páva utcai megemlékezésen. A miniszterelnök beszédében összemosza a holokauszt traumáját a recski munkatáborok fájdalomával és – némileg meglepően – 1956. október 23-mal. „A beszédben az áldozatok és elkövetők (és a be nem avatkozók) egyetlen közös nemzeti csoportba olvadnak össze, amelyben az áldozatokra vár a megbékélés feladata, anélkül, hogy az elkövetők nevében bocsánatot kérne a szónok tőlük.” A beszédben csak rövid utalás van arra, hogy a rémtetteket magyar emberek követték el más magyar emberek ellen, a hangsúly inkább a jelenre, és egy közösen épített jövő megalapozására esik. Ezzel szemben a köztársasági elnök beszéde, Kovács szerint, teljesen más hangnemet ütött meg, fókuszában az emlékezés és a múlt állt, nem került sem a büntudat kifejezését, sem a

<sup>76</sup> KOVÁCS MÓNICA, i.m., 177-193.

bocsánatkérést, megköveti a túlélőket: „mindez itt történt. Ellenálló erőnk kevés volt. Segítő kezünk itt volt gyenge. Ettől vált a tragédia valamennyiünk személyes ügyévé, lelki terhévé.” Az elnöki beszéd, továbbá, igyekszik nem lezárni a múltat és a múltfeldolgozást, jelezve, hogy az áldozatok jóvátételének megoldásaira máig nincs meg a végleges válasz: „Az emlékezetközösség létrehozását az egyes emberekre bízva, amelynek feltétele a múlttal való szembesülés révén keletkező katarzis.” Kovács úgy látja, hogy Assmann modelljei közül itt egyik sem mutatható ki vegytiszta formában, sőt Medgyessy beszédében a múltfeldolgozás hártásának jeleit fedezhetjük fel: A múltfeltárásának és a bocsánatkérésnek a hiánya, valamint a jövő-fókusz mind arra utalnak, hogy bár amúltfeldolgozás szükségességének normájával tisztában van a szónok, erre többször utal is, valójában siettetné a múlt lezárását és a megbékélést anélkül, hogy sort kerítene a felelősségvállalásra és az áldozatok megkövetésére. Mádl Ferenc beszéde leginkább az “emlékezet a soha nem felejtésért” modellhez áll közel, mely az emlékezetközösség létrejötte esetén is közös jövő helyett csak a trauma által atomjaira szakadtközösség tagjainak egyéni jövője gondolható el.

### **1.8. Színház és dialógus**

A múltfeldolgozásra irányuló előadások kontextusában további fontos kérdés a dialogicitás színházi felhasználásának módozata. A különféle dialóguselméletek színházelméleti felhasználására számos út kínálkozik, melyek közül itt nem annyira a színpadi dialógus mint forma a hangsúlyos. Sőt, általánosabb jelenség ezekben az előadásokban a monológok, párhuzamos monológok használata, semmint a klasszikus, szituációkból építkező dialógusé. A dialogicitás princípiumának ugyanakkor egy elvontabb szinten mégis igen nagy jelentősége van. A történelmi, társadalmi traumák színrevitelekor ezek az előadások rendszerint fontosnak tartják, hogy több eltérő nézőpontot szólaltassanak meg, és ezeket ütköztessék a színpadon. Hadban álló felek, elnyomók és elnyomottak, különböző etnikumú, vallási hovatartozású népcsoportok saját, egymással gyakorta ütköző narratívái rendszerint egyazon színpadi térben kerülnek megszólaltatásra vagy eljátszásra. Mindemellett a teljesen kiegyensúlyozott dialogikus formákra kevés vegytiszta kísérletet találunk, az egyensúly valamely nézőpont irányában gyakran torzul. Különösen nehéz vagy kockázatos vállalkozás az elnyomók, az erőszaktevők, a szélsőségesek szempontjait meggyőzően színre vinni, míg az áldozatok, a történelmi igazságszolgáltatás által utólag felmentett csoportok történeteit könnyebb, és nem áll fenn annak a kockázata, hogy a

színpad bizonyos olvasatban az „ordas eszmék” szószólójává, semmint kritikusává válik. A holokausz színreviteleiben legtöbbször csak a haláltáborok foglyainak szemszögéből vagy a „bűnbánó” náci szempontjából látjuk a történeteket, és igen kevés dráma/előadás vállalkozik arra, hogy az antiszemitizmus ideológiáját és indulatait „belülről” ábrázolja. Márpedig ha elfogadjuk, hogy a nézők nagy része nem antiszemita, akkor az előadás csak abban az esetben szolgálna a valódi dialógus lehetőségét, ha a „negatív karakter” bőrébe bújva átélhetnénk motivációs rendszerét, esetleg szembesülnénk az akár látens módon bennünk élő hasonló indítékokkal. A mindenkori színházi előadás formai döntéseinek, a színrevitt diskurzus „keretezettségének” feladata, hogy biztosítsa, hogy a megjelenítés semmiképpen ne csaphasson át a kritizálni óhajtott nézőpontok propagandájává.

A dialogicitás színházi/képzőművészeti alkalmazása sem elméletként, sem gyakorlatként nem újkeletű jelenség. Grant Kester amerikai művészettörténész a *Conversation Pieces* című könyvében olyan művészeti alkotásokat elemez, amelyek a dialogicitás elvére épülnek, és mint ilyenek, a képzőművészet és teatralitás határán helyezkednek el. Kester szerint az alapvetően a modernizmus alapjain álló, és a művészi alkotás tisztaságát hangsúlyozó művészetkritika eszközeivel nem lehet ezeket a kísérleteket kellőképpen értelmezni, hanem a dialogikusság és interszubsztivitás lényegi jellemzőként való tételezésével új megközelítési módokat kell kidolgozni.<sup>77</sup>

A dialogicitást központi kategóriaként kezelő számos korábbi elmélet közül Kester első sorban Bahtyin, Habermas és Levinas kritikájából indul ki, de mindhárom gondolkodó dialógusmodelljét leszűkítő jellegűnek tartja. Bár Habermas társadalmi és diszkurzív interakciók során megszülető identitáskonceptiója, mivel a konszenzusról az interszubsztivításra helyezi a hangsúlyt, jelentős elméleti alapot nyújt a dialogikus művészeti projektek értelmezéséhez, elméletének hátránya, hogy mindig ontológiailag stabil identitásokat tételez, akik első sorban verbális képességeiknek köszönhetően képesek érvényesülni a nyilvánosság terében, míg a hallgatás vagy empátia szerepe Habermas dialógusmodelljében hangsúlytalan. Levinas elméletében az interszubsztív etika tartalmát a másik jelenléte és a vele „szemtől szembe” való találkozás adja. Kester olvasatában Bahtyin szerint is az etika alapja szoros kapcsolatban áll a másik testiségével. Mindkét gondolkodó elméletének problémája az viszont, hogy a másikat alapvetően az én épülésének eszközeként használja: Bahtyin szubsztivuma Odüsszeuszként utazva önmagát

---

<sup>77</sup> Könyvében Kester erre némileg kísérletet is tesz, de leginkább az elméleti háttér felvázolását, és bőséges példaanyag segítségével egy új kritikai kontextus lefektetését valósítja meg, de nem épít fel egy olyan koherens modellt, ami további elemzések alapjául szolgálhat.

mindig gazdagítva tér haza az interszubbjektivitás teréből és, bár látszólag Levinas a másik iránti „nyitottság” hangsúlyozásával elkerüli a másik instrumentalizációját, de valójában Levinas számára alapvetően testiségében és nem intellektuális partnerként tekint a másikra, aki nem beszélgetőpartner, hanem inkább egy intuíció, egy amorf esemény, metafizikus absztrakció. Kester összefoglalásában: „míg Levinas a másokkal való kapcsolatainkban az „egoizmus” erejére figyelmeztet, Bahtyin reményt ad arra, hogy ezt a tendenciát a néma behódoláson kívül más eszközökkel is megfékezhetjük”.<sup>78</sup>

A dialogikus művészi kezdeményezések alapvető kérdése, hogy a művészi alkotás terében párbeszédbe kerülő résztvevők mennyire stabil identitáspozícióval érkeznek, és miként távoznak ebből a térből, mennyire alakítja át identitáspozícióikat az adott esemény vagy készíti a résztvevőket korábbi nézeteik felülvizsgálatára. Kester a *politikailag koherens közösség* (*politically coherent community*) fogalmában látja a dialogikus projektek működésének alapfeltételét, melyek nem apriori esszenciák kapcsán jönnek létre, hanem dialógusok és konszenzusok alapján egy adott történelmi pillanatban, hasonló politikai és gazdasági körülmények közt élő szubbjektumok között. Ezek a közösségek nagyon sokfélék lehetnek: elítéltek jogaiért küzdő szervezetek, szakszervezetek, faji közösségek, akik valamilyen közös célért harcolnak, egy városrészben élő szegényebb sorú fiatalok stb. Kester szerint sok közösségi művészeti projekt eleve kudarcra van ítélve, ha nem épít annak a politikailag koherens közösségnek a tapasztalatára és aktív közreműködésére, amelynek delegáltjaként nyilvánosságra lép. Ezzel a nézetével vitába száll Miwon Kwon véleményével, aki szerint hiba ilyen monolitikus és esszencialista közösségi formációk alapjára helyezni a közösségi művészeti projekteket, hanem magának a művészeti eseménynek kell egy „kollektív gyakorlat” felhívásának lennie, a művész feladata pedig épp az lenne, hogy kérdéseket tegyen fel, felforgassa és elbizonytalanítsa a résztvevők politikai identitáspozícióit. Kester pedig ellenzi a közösségeknek művészi „alapanyagkénti” kezelését és fontosnak tartja különbséget tenni az olyan kollektív identitások között, amelyek egy közösség stigmatizációjára szolgálnak és külsőleg megfogalmazott sztereotípiákat tükröznek (például a színesbőrű fiatalok „szuperragadozókkénti” feltüntetése, mely politikai célokat szolgál) és az olyan identitások között, amelyek egy adott csoport saját maga alakított ki az évek során és önmeghatározásának fontos elemét képezik.

---

<sup>78</sup> Grant KESTER: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004, 123.

Vitatkoznék azzal az állítással, hogy csak azok a belátások „számítanak” politikai, esztétikai vagy kreatív szempontból, amelyek a kollektív identitás kontingenciájára mutatnak rá vagy a művészt episztemológiailag kiváltságos helyzetű provokatőrnek állítják be. A véleményem az, hogy az identitás dinamikája ennél sokkal bonyolultabb. A továbbiakban azt szeretném bemutatni, hogy lehetséges önmagamot másokkal való szolidaritásban definiálni, úgy, hogy ugyanakkor felismerem ennek az azonosulásnak a kontingenciáját.<sup>79</sup>

A társadalmi intervenció művészetek körében ugyancsak fontos kérdés, hogy ki és milyen aktus folytán hatalmazza fel a művészt vagy művészcsoportot arra, hogy egy adott közösség nézőpontját képviselje. Bourdieu alapján felhívja a figyelmet arra is, hogy a képviselő kijelölése sokszor nem is a közösség részéről származik, hanem a művész önként jelöli magát erre a feladatra. Hope Sandrow, egy hajléktalanokat megcélzó művészcsoport tagja így nyilatkozott: „A hajléktalanság egy olyan probléma, amivel nap, mint nap szembesülök. Mindig is meg akartam érteni őket, de sosem tudtam, hogy miként gondolkoznak. Úgy gondoltam, hogy a művészet, amit én tudok nyújtani, lehetőséget adna nekik, hogy önmagukról beszéljenek.”<sup>80</sup> Ennek az önkéntes képviselőnek a súlyosabb esete az, amikor a művész vagy projektvezető a *transzferencia* aktusán keresztül érzi jogosnak a képviselőt, mivel úgy gondolja, hogy az őt ért korábbi, sokszor egészen más jellegű traumák feljogosítják arra, hogy a célcsoport szenvedéseit avatott módon élje át és fellépjen a nevükben. A művész és közösség közti szándékütközés esetére Kester Alfredo Jaar 1992-es londoni kiállítását idézi fel, amelyen bangladesi munkásnők fotóportréit állították ki, az őket gyakran ért szexista és rasszista megnyilatkozások kíséretében, melyek a képek alatt feliratként szerepeltek. A *One or Two Things I Know About Them* (Egy-két dolog, amit tudok róluk) című kiállításból végül el kellett távolítani a bangladesi nők portréit, mivel a nők felháborodásuknak adtak hangot, ugyanis a művész velük nem egyezettett arról, hogy ilyen módon fogja kiállítani az őket ábrázoló reprezentációkat. Jaar művészi kezdeményezése alapvetően jó szándékúnak tekinthető, hiszen a művészi keret által „védett” közegben használta a rasszista megnyilvánulásokat, így használatuk természetesen ironikus, és azt a célt szolgálja, hogy erőteljes művészi hatással szembesítse a látogatót a faji diszkrimináció témájával. Ennek ellenére az akció értelmezése mégis félrecsúszik akkor, ha a képviselni kívánt közönség nem tudja, vagy nem akarja elfogadni ezt az esztétikai kódot, vagy ennek ellenére úgy érzi, hogy a kiállítás maga diszkriminatív fényben tünteti fel őket. Jaar egyébként chilei politikai emigráns művészként az ő korábbi

---

<sup>79</sup> Uo. 163.

<sup>80</sup> Uo. 148.

traumái alapján érezte feljogosítva magát arra, hogy a bangladesi nők érdekében fellépessen, ami a transzferencia iskolapéldáját képezheti.

Kester felhívja a figyelmet, hogy Bourdieu nem szentel kellő figyelmet a közönség delegálás előtti a priori identitásának, és saját, önálló fejlődésének. A francia szociológus szerint a delegált hozza létre a közösséget. Kester viszont úgy látja, hogy a közösség nem (csak) a delegált jelképző aktusai által, hanem a politikai önmeghatározás bonyolult rendszere által születik meg, melyek sokszor az elnyomás kollektív formái (rasszizmus, szexizmus, osztályelnyomás) és a közös diszkurzív és kulturális hagyományok háttérben bontakoznak ki. És a háttérben rendszerint egy olyan domináns kultúra is áll, amely rendszeresen újratermeli a diszkrimináció rendszerszintű formáit.

A kollaboratív projektek kapcsán Kester felhívja a figyelmet ennek a műfajnak a további veszélyeire és korlátaira. Egyik ilyen hiba a *dialogikus determinizmus*, mely szerint minden probléma megoldható a szabad és nyílt párbeszéd eszközének erejével. Mivel a hatalmi különbségek nem tüntethetők el a dialógusban, a politika sokszor más, nem demokratikus eszközöket is felhasznál. A szabad párbeszéddel nem lehet minden problémát megoldani, mert nem minden probléma oka az, hogy a beszélgető felek közötti „megértés” vagy együttérzés hiányzik. A művészi keret nem mindig garantálja, hogy a bemutatott tényanyag vagy maga az egész esemény nem lesz más, esetleg ártó céllal felhasználva, vagy nem születnek meg a szándékolttól teljesen eltérő jelentések.

Mivel a műtfeldolgozás színházi eseményei mindig a társadalmi beavatkozás szándékával jönnek létre, melyek a múlt jelenbeli szerepének végiggondolására tesznek kísérletet, ezek a dialogikus projektek mindenképpen fontos tanulsággal szolgálnak. Akár a különböző antagonisztikus emlékezetközösségek közötti moderáció, akár a művészet általi delegáció és közösségképzés a szándéka egy adott eseménynek a dialogicitásra és interszubsztivitásra folyamatosan építő alapfelállás az, ami a műtfeldolgozás projektjeit megkülönbözteti azoktól az előadásoktól, amelyek a múltat csak háttérként vagy *couleur locale*-ként viszik színre, de nem tesznek kísérletet a múlt jelenbeli relevanciájának megvizsgálására.

### **1.9. A túlazonosulás mint műtfeldolgozási stratégia**

A túlazonosulás (*overidentification*) a kortárs politikai színház által gyakorta alkalmazott művészi stratégia, mely a műtfeldolgozás folyamatában különösen hatásos eszköze lehet a színrevitelnek. Ez a stratégia lehetővé teszi a színházi esemény által megteremtett



emlékezetközösségnek, hogy időlegesen azonosuljon az elítélni kívánt történelmi magatartásokkal vagy ideológiákkal, és belülről értse meg motivációit, erejét, működését. A színházi keret ideális esetben kivédi a túlazonosulás legnagyobb csapdáját, azt a lehetőséget, hogy a néző kritikátlanul azonosulhasson a megjelenített ideológiával, propagandának és nem szatírának értelmezve az adott előadást.

A túlazonosulás terminusát leginkább Slavoj Žižek meghatározásában ismerjük, mely kiemelt helyet foglal el a szlovén filozófus munkásságában. Ian Parker megjegyzi, ugyanakkor, hogy Žižek rendszerében a fogalom csak részben utal az ellenálló szubverzív stratégia fogalmára.

A túlazonosulás szó szerinti értelemben veszi a világot és a hatóságok bizarr és ellentmondásos parancsait komolyabban gondolja, mint a rendszer maga, annyira komolyan, hogy az abban való tudatos részvétel számára már elviselhetetlen, de nem teheti meg, hogy visszautasítsa. Ez a stratégia nem szimplán a totalitarizmus paródiája, hanem az azzal való kényszeres azonosulásként működik, pontosan azt játszva ki, amit egy hatalmi rendszer explicit parancsaiban elvár a híveitől, de amitől, ugyanakkor, el kell határolódnia a hatalomnak, ahhoz, hogy megvédhesse magát a kritikától, illetve féken tudja azt tartani.<sup>81</sup>

Parker igencsak kritikusan viszonyul Žižek elemzéséhez, főként azt nehezményezve, hogy számára Lacan csupán mankóként szolgált a német idealisták olvasásához. A túlazonosulás stratégiájának par excellence művészeti megtestesítője a szlovén NSK (Neue Slovenische Kunst) művészcsoporthoz tartozó Laibach zenekar,<sup>82</sup> annyira, hogy a kritikai diskurzus számára sem teljesen nyilvánvaló, hogy ki kit inspirált inkább: vajon az NSK „néhány Žižek tézis színháziasítása” vagy a Laibach kezdte el előbb a „módszert” használni, és Žižek csak utána dolgozta ki ezt az elméletet.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Ian PARKER: The Truth About Over-Identification, in Paul Bowman – Richard Stamp (szerk): *The Truth of Žižek*, Continuum International Publishing Group, London-New York, 2007, 144.

<sup>82</sup> A Laibach egy szlovén avantgárd zenei előadóművészeti csoport, amely 1980-ban alapult. Ők voltak az egyik alapítója a Neue Slovenische Kunst (NSK) közösségnek, mely 1984-ben jött létre, olyan más csoportok mellett, mint az IRWIN (festészet) és a Scipion Nasice Sisters Theater (mely később nevét Noordungra változtatta).

<sup>83</sup> Minden esetre a Laibach nyilvános megnyilatkozásaiban sem titkolja a Žižekkel való teoretikus kötődést: „[K]italáltunk egy olyan metódust, ami hatásosabb a punknál. Ezt a metódust valójában kölcsön vettük egy filozófustól, Slavoj Žižektől és mi Overidentification Method-nak, azaz a túlazonosulás metódusának hívjuk. Ne kérdezzétek, hogy ez mit jelent. Tudom, de nem mondhatom el.” – nyilatkozza a zenekar egy interjújában. Ian Parker (Žižekkel való) polemikus írásából viszont az is kiderül, hogy Žižek maga elhatárolódott az NSK újabb művészi irányvonalától, mivel szerinte a művészcsoporthoz tartozó Laibach (jobboldali) államhatalommal, azért hogy saját történelmi szerepük nagyobb elismerést nyerjen. A Laibach-interjú forrása: B. SZABÓ Zsolt: Laibach, ipari túlazonosulás Kolozsváron, Usual Visual, 2012.06.17, <http://usualvisual.egologo.transindex.ro/?p=4023>, elérés: 2016.11.07.

A holland BAVO művészcsoport megfogalmazásában egy poszt-politikai világban élünk, ahol a művészek és politikai szereplők bármit mondhatnak, de amit mondanak, az igazából nem számít. Szerintük ma a művészek iránti közkeletű elvárás, sőt néha kötelességük, hogy betöltsenek valamilyen kritikai funkciót, de csak addig, amíg nem merészkedek el túl messzire. De ahogy a fennálló alapvető társadalmi-ideológiai meghatározottságokat kérdőre vonja valaki, rögtön megszűnik legitim tárgyalópartnernek lenni, és inkompetens, tudatlan elmebetegként lesz megbélyegezve, aki túllépte kompetenciájának határait. Sokszor ettől a diszkurzív-politikai kirekesztődéstől való félelmük miatt, illetve a fő kommunikációs szándék esetleges felszínes olvasata miatti félreértelmezés lehetőségétől tartva, a színházi alkotók nem merészkednek elég messzire a túlazonosulás mimikrijének színrevitelében. A BAVO szerint ebben a helyzetben az egyedüli működőképes (művészet)politikai stratégia a legrosszabb opció választása.

A legrosszabb opció választása más szóval azt jelenti, hogy már meg sem próbáljuk a legjobbat kihozni a fennálló rendszerből, hanem pont ellenkezőleg, megkíséreljük a lehető legrosszabbat megvalósítani, önmaga legrosszabb verzióját felszínre hozni. Ez a gesztus a jelenlegi zsarolás visszautasítása lenne, melynek lényege, hogy a művészek mindenféle lehetőségeket kapnak arra, hogy változtassák meg a világot, hogyha feladják a radikális változás iránti igényüket.<sup>84</sup>

A BAVO az alábbi módokon foglalja össze a túlazonosulás stratégiáinak tulajdonságait, megjegyezve, hogy minden stratégia már eleve különböző hatalmi hálók foglya, és emiatt könnyen kompromittálható. A túlazonosulás azért lehet hatékony eszköz, mert képes arra, hogy ezt az eleve elrendelt csapdaállapotot előnyére fordítsa azáltal, hogy az elfogás és erőfitogtatás energiáit saját maguk ellen fordítsa.

1. Hatékonyságát annak köszönheti, hogy szabotálja a megbizonyosodás és riasztás dialektikáját, a társadalmi rendszer extrém és obszcén szubtextusát hívva elő, ellehetetlenítve a szubjektum abbéli reflexeit, hogy kifogásokat találjon a fennálló rend milyenségére vagy új módokat találjon arra, hogy hatékonyabban működtesse azt.
2. Gyorsan képes váltani a különböző pozíciók között, eltúlozva, kigúnyolva a kritikát, belső ellentmondásokat és feszültségócokat mutatva ki, melyek szétvetik a koherens egészt.
3. Szabotálja az egyszerű értelmezést és a problémamentes azonosulást akár az intervenció mellett, akár ellene, megnehezítve, hogy a helyzet bármilyen irányból menthető legyen.
4. Kifejezetten a jó dolog cselekvésének reflexe ellen van hangolva.

<sup>84</sup> BAVO Research: <http://www.bavo.biz>, elérés: 2016.11.07.

5. A jelentések és viszonyok rendszerének fullasztó zárványát hozza létre, ellehetetlenítve a rendszer immanens törvényeitől és viszonyaitól való menekülést.<sup>85</sup>

Cristopher Balme a posztdramatikus túlazonosulást a színházi eszközök egyik fontos lehetőségének látja, mely a szimbolikus helyett a metonimikus reprezentáció stratégiáit helyezi előtérbe. Balme a túlazonosulás és az elosztott esztétika (*distributed aesthetics*) kontextusában elemzi Christoph Schlingensief *Bitte liebt Österreich!* című közösségi performanszát.<sup>86</sup> 2000 júliusában a Wiener Festwochen idején a bécsi operaház mellett elhelyezett konténerekben tizenkét menekültjogért folyamodó „külföldi” lakott egy héten keresztül a nap huszonnégy órájában. Az eseményt a legkülönbözőbb médiumok felhasználásával közvetítették és a nézők az interneten kiszavazhattak menekülteket, akiket utána „kitoloncoltak” az országból. Az eleinte első Európai Koncentrációs Hét nevű, majd Koalíciós Hétre átnevezett esemény tiltakozás volt az új osztrák kormány megalakulása ellen, mely egy konzervatív és egy jobboldali, xenofób párt koalíciójával alakult meg. Balme olvasatában Schlingensief a politikai üzenet megfogalmazására nem az ellenszegülés, hanem az afirmatív átvétel és hipertrófia kettőségével operáló túlazonosulás stratégiáját használta. A szubverzív mimézis eszközei voltak többek között a bécsi operaház mellett kiaggatott és lobogtatott idegengyűlölő transzparenszek is, „Ausländer raus!” (Idegenek haza!) feliratokkal. A túlazonosulás munkamódszere Balme szerint rokon a paródiával, pastiche-sal, szatírával, de különbözik is ezektől, mivel komolyabban veszi a rendszert, mint a rendszer saját magát. Balme szerint a túlazonosulás azért lehet igen lehengető stratégia, mert a támadás célpontja nem tud megfelelő ellenválasszal szolgálni anélkül, hogy megtagadná saját álláspontját, mivel a túlazonosító performansz a támadott ideológia önnön diszkurzív eszközeit sajátította ki. Az ironikus tekintet elmosza az ideológiai pozíciók közti világos válaszvonalakat, és szinte lehetetlenné válik a kritizált és a kritikus megkülönböztetése. Éppen ezért a túlazonosulás stratégiájának fő veszélye is az lehet, hogy az irónia performatív aktusa nem kerül felismerésre.

Mivel természeténél fogva kettős játékot játszik, a túlazonosulás konfúziót is okozhat, amikor jeleit és trópusait névértéken veszik. (...) Baloldali nézők egy csoportja ténylegesen megrohamozta a konténertábor, letépte a transzparenszeket és „felszabadította” a menekülteket. Később a színházi alkotók úgy döntöttek, hogy ezt a momentumot is beépítik a performansz struktúrájába (...) A színház könnyen elvesztheti uralmát a rendszer felett, amikor a játékszabályok tudatos elmosásával

<sup>85</sup> Uo.

<sup>86</sup> Christopher B. BALME: *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, 180.

játszik. Úgy tűnik, hogy a nyilvánvalóan rasszista szlogenek proposíciós tartalma ellenáll az iróniának és a paródiának. Metonimikus szószerintiségükben ezek a transzparenszek ténylegesen úgy tűnhettek, mintha az Ausztria Szabadságáért Párt választási programjának részei lettek volna.<sup>87</sup>

Schlingensief előadása és az általa kiprovokált intervenció a jobb- és baloldali képviselőit egyaránt kellemetlen helyzetbe hozta: a jobboldali politikusok nem teheték meg, hogy az akciót baloldali propagandaként mindenestül visszautasítsák, mivel az a jobboldali hatalmi diskurzus nyelvi elemeit használta, a baloldal pedig nem nézhette teljesen fasiszta akciónak, mivel az Ausztriai Szabadság Pártja ellenében igen sok negatív kritikát generált. A támadás felszínre juttatta, hogy annak ellenére, hogy mindenféle tüntetéseket és demonstrációkat szerveznek, mégsem hajlandóak a valódi menekülttáborokat ugyanolyan bátorsággal és romboló szándékkal megrohmozni, mint Schlingensief színpadi verzióját.

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy az ironikus módozat felismerése és beazonosítása csak az egyik mozzanata a túlazonosulás stratégiájának hatékonyságában, és legalább ennyire fontos, bár a performatív aktus sikerességére nézve igencsak veszélyes összetevője, a jelölőként szereplő, propozicionális tartalom eredeti jelentésének és hatásmechanizmusainak megélése. Ideális esetben ugyan a performatív keret védelme alatt, de a túlazonosulás sikerességéhez és a nézői beágyazottság megteremtéséhez igenis szükséges az azonosulás az elítélni kívánt nézetekkel, karakterekkel, cselekedetekkel. Az elutasított tartalmak és ideológiák működésének racionális megértése mellett a belülről való megélés és az adott ideológia felszabadító potenciáljának megtapasztalása is elengedhetetlen. Parker szerint a túlazonosulás ilyen formája Žižek retorikájának is közkedvelt stratégiája.

Amikor [Žižek] elemző célkeresztbe vesz szöveget vagy kulturális jelenséget, az elemzés idejére túlazonosul az adott nézőponttal. Ennek a stratégiának a szimbolikus hatása az, hogy az író vagy az olvasó is túlazonosul az adott jelenséggel, nagyon komolyan véve azt, hogy belülről dekonstruálhassa, hogy kimutassa, hogyan működnek az adott formát létrehozó művészi konvenciók, a mögöttes ideológiai motívumok, az implicit és explicit szemiotikai szerkezet, és azok a fantázialemekek, amelyek minket az adott jelenséghez hozzákötnek.<sup>88</sup>

Az ilyen azonosuló kifordításnak egyik példája lehet az, amit Žižek a fundamentalizmus működéséről mond. Valójában a fundamentalistát nem a rend és a szabályok iránti vágy fűti, ahogy azt a felszíni kommunikáció sugallaná, hanem pontosan ellenkezőleg,

<sup>87</sup> BALME, i.m. 181.

<sup>88</sup> PARKER, i.m. 154.

sikeressége annak köszönhető, hogy a modern élet túlszabályozottsága ellen irányul, és egy obszcén, radikális permisszivitás terepét kínálja a híveinek, amelynek keretében minden elfojtott vágy kiélhető.<sup>89</sup> Ebben az értelemben nincs különbség a különféle színezetű önkényuralmi rendszerek között, a náci Németországban és Milosevic Szerbiájában is ugyanezek a stratégiák működtek. A túlazonosulás Žižek olvasatában az ironikus élű kritikánál radikálisabb stratégia, mert

a távolság, ahelyett, hogy a rendszer számára bármiféle veszélyt okozna, a konformizmus egy kiemelt formáját képezi, mivel a rendszer normális működésének feltétele a cinikus távolságtartás. Ebben az értelemben a Laibach tevékenysége új színben tűnik fel: „frusztrálni” képes a rendszert (a fennálló ideológiát) pontosan azáltal, hogy amit végrehajt, az nem ironikus imitáció, hanem túlazonosulás – a rendszer rejtetten obszcén szuperegóját hozza napvilágra, felfüggesztve annak hatékony működését.<sup>90</sup>

Ebben az esetben a performatív esemény egészének – a formai elemektől a tapasztalat dramaturgiájának és a szituáció minden összetevőjének megkomponálásáig – feladata annak biztosítása, hogy a túlazonosulás ne csaphasson át affirmatív akcióba, bár ennek lehetőségét, vagy legalább részleges előfordulását az irónia trópusának performativitása miatt nem lehet sosem teljességgel kizárni, ahogy a szituáció teljessége sem uralható vagy irányítható. Bár az ilyen átcsapás kétségkívül súlyos kudarca a túlazonosulás stratégiáira építő performansznak, a Schlingensiefel bécsi installációjának megrohamozása viszonylag ritka esetét képviseli az ilyen stratégiák félrecsúszásának. Sokkal gyakoribb annak a lehetősége, hogy a túlazonosulás hiperbolikus éle csorbul, mivel az előadás nem képes vagy nem hajlandó a végletekig vinni az azonosulás mozzanatát. Ilyen értelemben tehát sokkal valószínűbb a performatív stratégia esztétikai kudarca. Az egyszerű iróniához képest ugyanis a túlazonosulás elengedhetetlen feltétele az idézőjelek (szinte) teljes törlése, és a néző totális immerziója az adott világba és ideológiai konstrukcióba. Formai szempontból ez akár egy negatív karakterrel való teljes azonosulás, akár egy ideológia működésének teljes, bár időleges magamévá tételét jelenti, mely során megélve megértem az adott ideológia működését és (a haszonélvezői számára) üdvös voltának miéértjét.

<sup>89</sup> Slavoj ŽIŽEK: Maybe we just need another chicken. Powell's City of Books, Portland, Oregon, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=u1Kb4JZGpA0>, elérés: 2017.04.03.

<sup>90</sup> Slavoj ŽIŽEK: Why are the NSK and Laibach Not Fascists?, *M'ARS*, Volume 3/4, Moderna Galerija, Ljubljana, 1993, idézi: Stevphen SUKAITIS: Overidentification and/or Bust?, *Variant*, Issue 37, online: [http://www.variant.org.uk/37\\_38texts/10Overident.html](http://www.variant.org.uk/37_38texts/10Overident.html), elérés: 2017.04.03.

A Jacques Sevin és Igor Vamos által alapított amerikai Yes Men csoport akciói, melyeket dokumentumfilmekben is megörökítettek (2003, 2009, 2014-ben) szintén nagyrészt a túlazonosulás eszközeit használják, hogy felhívják a figyelmet a globalizáció és a könyörtelen kapitalizmus veszélyeire. Performanszaik nézői számára sokszor nem válik világossá, hogy akciójuk ironikus célzatú, így eseményeik színházi hatása néha elsikkad. Sokszor pedig kifejezetten a valóságnak értelmezett cselekedeteikkel (melyeket mások nevében tesznek) érik el azt, hogy az adott céget bizonyos kellemetlen és veszteséges, de társadalmilag helyes tettekre rávegyék, hiszen a visszakozás még nagyobb presztízsveszteséget okozna. Míg a Yes Men akciói mindkét oldalról lehetővé teszik a rekuperáció lehetőségét, Schlingensief performansa ellenáll akár a jobb-, akár a baloldal általi kisajátítás lehetőségének.

A túlazonosulás stratégiái a megélt totalitarizmus korában is működőképes szubverzív stratégiaként (talán sokszor az egyetlen stratégiaként) működhetnek, ahogy azt a Laibach együttes tevékenysége is bizonyítja, és elszórtan magyar színházi előfordulására is találunk példákat.<sup>91</sup> Mégis megszívlelendő Sharon Zukin vélekedése, miszerint „csak akkor lehetséges egy rendszer vagy produkciós viszony teljes mértékű esztétizálása, amikor a rendszer már túl van a zenitjén, és már nem élvez kizárólagos hegemóniát a produkciós eszközök meghatározásában.”<sup>92</sup> A huszadik század különféle totalitárius rendszereinek elemzésére is elsősorban az 1989 utáni demokratikus átalakulás során nyílt meg a valódi lehetőség, és nemcsak azért, mert a vasfüggöny innenső oldalán a fasizmus feldolgozása erős ideológiai irányvonalak alapján történt, hanem részben amiatt is, mert a két önkényuralmi rendszer túlzottan is hasonló diszkurzív stratégiákat alkalmazott. Guy Debord szerint a nyugati kapitalizmus és a keleti kommunizmus között nem volt éles és totális cezúra, hanem a különbségeket inkább a spektakulumok diffúz és koncentrált

---

<sup>91</sup> Eörsi László idézi fel a némileg anekdotikus példát, mely a kaposvári színház 1976-os *Állami Áruház* előadásának vígszínházi vendégjátékán játszódott le. Az átértelmezett és finom politikai célzásokkal ellátott rendezés Kaposváron hideg fogadtatásban részesült, de a fővárosban frenetikus sikert aratott: félóráig mindenki a helyén maradt, szakadatlanul szólt a vastaps. A szocializmus par-excellence operettjének rendszerkritikus „átrendezése” eleve a túlazonosulás eszközeivel valósulhatott meg, de Eörsi Zsámbéki Gábor és Ascher Tamás visszaemlékezéseiből felidéz egy olyan meghiúsult mozzanatot is, amely a túlazonosulást túlvihte volna azon a ponton, amelyet a rendszer még viszonylag büntetlenül elfogadott. A rendező Ascher Tamás a szünni nem akaró tapsot látva ki akarta tenni a színpadra Rákosi szobrát: „tessék, annak tapsoljanak.” Zsámbéki Gábor viszont megmentette a helyzetet azzal, hogy kicsavarta a rendező kezéből a szobrot: „Tudtam, hogy abban a pillanatban vége a kaposvári színháznak. Azt gondoltam, hogy a kaposvári színház többet ér, mint egy ilyen akció.” Mindketten egyetértenek abban, hogy ha Pesten kitétték volna a szobrot, az a gesztus finomsága ellenére végzetes lett volna. Bár a színház megmenekült a botránytól, az *Állami Áruház*at többet nem játszhatták. EÖRSI László: *Az acéli kulturpolitika és a kaposvári Csiky Gergely Színház, Élet és Irodalom*, 2009.01.02

<sup>92</sup> Sharon ZUKIN: *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989, idézi Stephen SHUKAITIS, i.m.

alapjellege határozta meg. Nem teljesen különböző formákat találunk, hanem egy alapvetően hasonló bázisra épülő, más-más dinamikáját a hatalomgyakorlásnak és a kihasználásnak.<sup>93</sup> Ezért régiókban többnyire egy időben kellett megindulnia a fasizmus, kommunizmus és a szabad versenyes kapitalizmus társadalmi és performatív kritikájának.

A magyar színházi rendszer ilyen irányú törekvései, mint egy nem túlzottan kockázatkedvelő kulturális színtér performatív jelenségei, különösen óvatosnak mutatkoznak ebben a tekintetben. A PanoDráma *Szóról szóra* című előadásában<sup>94</sup> például a leghatékonyabb teátrális eszköznek a romák ellen irányuló rasszista dalok és megnyilvánulások túlzonosító megjelenítése bizonyult. A radikális dokumentarista munkamódszerre épülő előadás és a színészek folyamatosan „eltartó”, idéző játékmódja ezeket az erős ideológiai és érzelmi töltetű mozzanatokot az ironia nyilvánvaló idézőjelében tartották, mindvégig törekedve mindkét fél – az áldozatok (illetve családjaik) és a faji alapú gyilkosságsorozat elkövetői – vélekedéseinek egyensúlyban tartására. A helyzetről való komplex kép felmutatásának szándéka áldozatául esik az előadás túlzonosuláson alapuló szubverzív potenciáljának. Nézőként nem kerülünk ugyanis sokkal közelebb az elkövetők motivációinak megértéséhez, és főként az őket hajtó indulati és érzelmi motívumok átéléséhez – kivéve az előadás azon ritka pillanataiban, amikor az (elítélendő) ideológiai tartalom megtalálja az adekvát színpadi megfelelőjét, mely leginkább jól megkoreografált kórusdalok és ritmikus betétek során valósul meg. Nem, vagy csak igen korlátozottan válik ily módon kontrollált keretek között átélhetővé a Žižek által említett radikális felszabadító potenciál pusztító ereje, mely a fundamentalizmus azon mozgatórugóit tenné az időleges azonosulás által megélhetővé/megérthetővé, melyekkel az adott színház közönsége vélhetően a mindennapi életben nem szembesül. A túlzonosulás ilyen használata lenne az egyik módja annak, hogy a színház mint a nyilvánosság kiemelt terepe elkerülje a nyitott kapuk döngetésének látszatakativizmusát, mivel közkeletű megállapítás, hogy a közönség tetemes része egyáltalán nem a fundamentalisták vagy a kirekesztő nézeteket osztók közül kerül ki. A következetesen végigvitt (azaz „túlzásba”

<sup>93</sup> Debord szavait használva, a szocializmus „spektákulumként” létezett. Ez fontos megállapítás Debord munkásságának pontos olvasatához, hiszen nagyon sokan azok közül, akik legnépszerűbb művét, a *Spektákulum társadalmát* olvassák arra a téves következtetésre jutnak, hogy a spektákulum csak a nagyon technológizált kapitalista társadalmak jellemzője. Viszont Debord számára a kapitalizmus kritikája magában foglalja az úgynevezett kommunista rendszerek kritikáját is. Akárcsak Castoriadis, Debord az Egyesült Államok és a Szovjetunió ellentétét a szabadpiaci kapitalizmus (USA) és a bürokratikus, állami kapitalizmus (Szovjetunió) ellentétéként látta. Richard GILMAN-OPALSKI: *Spectacular Capitalism*. Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy, Minor Composition, 2011, 91.

online: [https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2010/02/gilman-opalsky\\_spectac\\_capitalism\\_debord.pdf](https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2010/02/gilman-opalsky_spectac_capitalism_debord.pdf), elérés: 2016. 11. 07.

<sup>94</sup> *Szóról szóra*, PanoDráma, Bem: 2011.03.10, Trafó, Budapest, Konceptió: Lengyel Anna

vitt) túlazonosulás egyszersemind nagyobb médiafigyelmet is adna egy ilyen színházi eseménynek, ezzel persze annak a kockázatát is vállalva, hogy a színház és/vagy a társulat politikai, fenntartói retorziókat szenvedjen el esetleg a fundamentalista nézeteket osztó közönséget vonzzon be az előadás ellenében (vagy mellette).<sup>95</sup>

A műtfeldolgozás funkciójának szemszögéből a túlazonosulás lehetővé teszi nemcsak az intellektuális-referenciális, hanem az affektív felidézés megvalósítását is, mely a stratégia mindenképpen túlzó formai követelménye miatt elkerülheti a nosztalgikus azonosulás csapdáját. Az egyes történelmi korszakok formai szimulákrumainak reprezentációja ugyanis könnyen a retróstratégia depolitizált állapotához vezethet. A sikeresen végrehajtott túlazonosulás az esetlegesen kívánatos formai elemek ellenére is jól megőrizheti a felidézés politikai-közéleti vonatkozásának lényegi elemeit, mivel a túlادagolt formák, beleértve az ideológiai tartalom formáit is, előbb-utóbb a csömörérzet megszületését eredményezik és önmagát elpusztító abszurd jeláradatot, túlhevülést, esztétikai rövidzárlatot okoznak.<sup>96</sup> Egy adott korszak ideológiai szerkezetének, nyilvánosság-kezelési és kommunikációs stratégiáinak, szimulákrumainak, önmegsemmisítő elemeinek megérző-megértéséhez fontos eszközül szolgálhat a túlazonosulás, melyre a színház inherens fokozó-felnagyító eszközkészletei nagyon sokféle formai megvalósítás lehetőségét biztosítják.

A magyar színházolvasat vonatkozásban Ivácson András Áron használta a túlazonosulás elméleti keretét a kolozsvári Vároterem Csoport *Advertego* előadásának elemzésére, és egyben felhívta a figyelmet a túlazonosulás fogalomrendszerének produktivására a kortárs magyar színház sok törekvésének megértésében is. Az előadás a brit Forced Entertainment stílusához közel álló laza dramaturgiai szerkezetet használ, melyben a színész és karakter összeforrása gyakran felfüggesztődik vagy relativizálódik.

<sup>95</sup> 2011-ben az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színház dokumentumdráma-pályázatot hirdetett a 2008-2009 között lezajlott romagyilkosságok dramatikus feldolgozására. A huszonkilenc beérkezett pályázatból két középiskolás és három felnőtt alkotó művei kaptak kitüntetést, a díjazottak műveiből a színház szeptemberben megrendezett nyílt napján olvastak fel részleteket a színház művészei Hevér Gábor rendezésében. Alföldi Róbert szóbeli közlése szerint az egyik darab színpadra állítása is tervben volt, mely igen erőteljes megfogalmazásban mondta volna ki, miért utáljuk a cigányokat. Az előadás végül sosem született meg és a nyertes művek közül egyik sem került színpadra, sem kiadásban nem jelent meg, tehát a magyar színházi konstellációban rendkívül ambiciózus és fontos pályázat eredményei semmilyen formában nem válhattak közösségi eseménnyé.

<sup>96</sup> Ezért a túlazonosulás nem is lehetne távolabb Gille Deleuze „alkoholista” etikájától, mely azt vallja, hogy mindig meg kell állni az utolsó pohár előtt, hogy az ember fenntarthassa az alkohol iránti vágyát. Ugyanezt a cselt használja fel a kapitalista mester, aki kínosan ügyel arra, hogy ne teperje le vagy fojtja bele alattvalóit a saját ideológiájába, hanem inkább kis adagokban mérje ki a kapitalizmust. Ezzel szemben a túlazonosulás, ahogy ezt a Yes Men performansza is illusztrálja, inkább Søren Kierkegaard „hányinger” fogalmával rokon, mely a szeretett méregből való szándékos habzsolást takarja, feltétlenül túlzásba víve, hogy aztán örökre megutálhassuk, minden szinten megszabadulhassunk az ambivalens szeretett tárgytól. BAVO, uo.



Amellett, hogy a fiatal színészek által kollektív alkotómunka során létrejött színházi esemény egy fiatal generáció identitáselemeire és életvezetési lehetőségeire kérdez rá, az előadás fontos eleme a fogyasztói társadalom ideológiai alapjának kisajátítás általi kritikája.

Olyan ideológiák kritikáját találjuk az előadásban, mint a kapitalista sikersztori, a „szakma”, a márka és ennek a piaci vonatkozásai különösen akkor, amikor az ember személye, identitása válik a márkatermékké, a bürokrácia és így tovább. Ami viszont ennél sajtóságosabb, hogy az előadás nem a megszokott álszent sémát követi, miszerint kívülről próbál tekinteni ezekre az ideológiai tartalmakra és akképpen kritizálni őket, hanem ezek kritikáját teljes mértékben integrálja ezen ideológiai elemek színházbéli megjelenésébe. Ez által egy olyan módszert alkalmaz, amelyet jómagam térségünkben még színházban nem láttam alkalmazni, ez pedig a „túlzonosulás”, amely azt jelenti, hogy egy művészeti csoport (...) olyan szinten azonosul adott ideológiák elemeivel, hogy első látásra úgy tűnhet, hogy identitása részévé teszi, azonban jobban odafigyelve egyértelművé válik, hogy az azonosulás annyira erős és komolynak tűnő, hogy önmaga kínos paródiájába fordul át, vagyis a kritika nem agresszív és bornírt támadásban nyilvánul meg, hanem kifinomult főhajtás, de kaján vigyorral történő kritikus főhajtás a kritika tárgyával szemben. Ennek következtében pedig maga a kritika válik az ideológia alapvető formájává...<sup>97</sup>

Igen hasonló dramaturgiai szerkezetet színházi formanyelvet használ Bogdan Georgescu *ForTheWin* című bukaresti független színházi projektje, mely ugyancsak a régióinkban viszonylag új keletű kapitalista munkamániá ideológiai konstrukciójának túlzonosulás eszközével történő színházi elemzésére vállalkozik.<sup>98</sup> Az előadást többnyire valódi irodai terekben játsszák, ahol a kisszámú közönség intim közelségből követheti végig a kortárs irodai valóság talán eddig leginkább csak amerikai filmekből ismert világát. Az iroda, akárcsak Schlingensief konténere, egy kapitalista ideológia metonimikus topográfiai jelölője lesz. A társadalmi színházi projekt nyíltan vállalt célja, hogy párbeszédet kezdeményezzen olyan kortárs jelenségekről, mint vállalatiság vagy közösség, függetlenség vagy infrastruktúra, köztér illetve magán tér, illetve egyben a független színházi pozíció tartalmáról és tarthatóságáról. A túlzonosulás esztétikája már az előadás beharangozójában is megjelenik, megelőlegezve a teljes előadás színházi nyelvét, mely a túlzás révén állít torz tükröt a magánszektor sokak által áhított munkalehetőségeinek.

<sup>97</sup> IVÁCSON András: Amire várni érdemes!, Váróterem Projekt, 2013.12.11, online: <https://varoteremprojekt.wordpress.com/2013/12/11/amire-varni-erdemes/>, elérés: 2016-11-07

<sup>98</sup> A Bogdan Georgescu rendezésében megvalósult *For the Win* című „aktív művészeti projektet” 2012. decemberében láttam a bukaresti Galeria 26 művészeti központban.

JOB OPPORTUNITY!!! Követelmények: Felsőfokú tanulmányok// legalább 2 év szakmai tapasztalat// mély szakmai ismeretek (ellenőrizve lesznek) // csapatmunkára való alkalmasság // jó kapcsolattartási és kommunikációs készségek // proaktív személyiség és jó kezdeményező-készség. AMIT AJÁNLUNK: szakmai és személyes fejlődés lehetősége // tisztességes fizetés, járulékok, közép-bér // balesetbiztosítás // életbiztosítás // szorongáshoz vezető implikáció // annak a lehetősége, hogy minden nap elmondhasd magadnak, hogy kompetens vagy ezzel motiválva és stimulálva önmagad // a magánélet teljes hiánya // a büszkeség minden formájának szisztematikus leépítése // az eredményektől független megalázás // saját lényed lényegtelenségének minden szempontból történő tudatosítása // álmatlanság // stressz // frusztráció // és nagyon sok pénz<sup>99</sup>.

Cătălin Bogdan kritikus szerint az előadás a nagy cégek emberi elidegenülésének leleplezése lehetett volna, „fenyegetően lóbálva (tetszés szerint balos) öklét a kapitalizmus perverz effektusai ellenében, mint a dehumanizáció, a modernkori rabszolgaság, a hatékonyság bálványozása, a konkurencia szellemiség agresszivitása”. Ezzel szemben a kritikus úgy látja, hogy a színházi feldolgozás kevésbé politikus élűre sikeredett, hanem inkább egy új, munkamániás generáció önértelmezési kísérletévé vált.<sup>100</sup>

A túlazonosulás legfőbb ereje abban rejlik, hogy a kritizálni vágyott ideológiát kommunikációs kompromisszumok nélkül, végtelen őszinteségében képviseli. Mivel megszünteti a status quo megőrzéséhez elengedhetetlen eufémizmusokat, tulajdonképpen teljesen lefegyverzi az adott ideológia és az adott gyakorlat „mellékhatásait” skizofrén módon figyelmen kívül hagyó követők képviselőit. A kritika célpontjai nem szívhatják vissza a kimondott kellemetlen igazságokat, és meg sem tagadhatják ezeket, mivel ez teljes álláspontjuk és ideológiájuk megtagadása lenne. A túlazonosulás politikai potenciálja is abban rejlik, hogy a legkisebb ellenállás irányát választva, a megtámadott ideológiák képviselői inkább álláspontjuk revideálását és akár részleges megtagadását választják, így őrizve meg, legalább részlegesen, a fennálló rendet vagy ideológiát.

<sup>99</sup> Forrás: az előadás ajánlója, <http://veiozaarte.ro/evenimente/for-the-win-ftw-un-spectacol-de-bogdan-georgescu.html>, elérés: 2017.04.03.

<sup>100</sup> Cătălin BOGDAN: Mai este oare acesta un om? FTW (For the Win), Temps d'Images, Art Act Magazine, online: <http://artactmagazine.ro/mai-este-oare-acesta-un-om-ftw-for-the-win-temps-dimages/>, [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_100\\_Maiores\\_M%C3%BAasicas\\_Brasileiras\\_pela\\_Rolling\\_Stone\\_Brasil2012.11.14](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_100_Maiores_M%C3%BAasicas_Brasileiras_pela_Rolling_Stone_Brasil2012.11.14), elérés: 2016-11-07.

## 2. SZÍNHÁZI MÚLTFELDOLGOZÁS NEMZETKÖZI KONTEXTUSBAN

Az ezredfordulót követően egyre több színházelméleti írás számol be olyan előadásokról, amelyek színházi eszközökkel kívánnak hozzájárulni a műltfeldolgozás társadalmi feladatához. Mindig az adott ország kulturális és történelmi kontextusa határozza meg, hogy melyek az adott közösséget meghatározó kiemelten fontos élmények, történelmi tapasztalatok, amelyeknek a közösségi, performatív feldolgozása szükségessé válik. Tehát nem minden és bármelyik tetszőlegesen kijelölt múltbeli tapasztalat, hanem leginkább a választott traumák vagy olyan érzékeny események kerülnek terítékre, amelyek feldolgozatlanok, a róluk való beszéd és megemlékezés személyesen és kollektív szempontból is kellemetlen, és az eltelt időtől függetlenül még mindig traumatikus élményeket jelentenek az adott közösség számára. Ebben a fejezetben igen eltérő világrészek performatív műltfeldolgozási kísérleteit vázolom, arra keresve a választ, hogy milyen közös elemei illetve helyi sajátosságai vannak a történelmi trauma színrevitelének. Mindegyik esetben feltűnő, hogy a színház illetve a drámaírás jelentős szerepet tölt be a feldolgozás folyamatában, de a létrejövő kulturális eseményeket erőteljesen meghatározza az adott ország kulturális hagyományrendszere és színházi struktúrája.

A dél-afrikai apartheid performatív feldolgozása a kilencvenes években a nyilvánosság számos területét átszötte, és igen fontos alapjává vált egy új multi-etnikus modern állam felépülésének. Ezért a nagy nyilvánosságot elért dél-afrikai tapasztalat számos műltfeldolgozással kapcsolatos elemzés referenciapéldája, összegezve sok olyan tanulságot és ellentmondást, mely más, hasonló társadalmi projektek szempontjából megfontolandó, így mindenképpen fontos részletesebben foglalkozni vele. Az utóbbi néhány évtizedben felépülő dél-amerikai demokratikus társadalmak nagy kihívása, hogy nemcsak a gyarmati történelemmel, a huszadik század második felének diktatúráival, hanem az Egyesült Államok gazdasági és ideológiai dominanciájával is szembe kell nézniük. Az itt megidézett, posztkoloniális és gender szempontokat is kreatív módon érvényesítő performanszok, drámák és előadások a műltfeldolgozás olyan lehetőségeit aknázzák ki, melyek közép-európai szempontból is igencsak megfontolandó tanulságokat szolgálhatnak a nálunk még többnyire ismeretlen, de a világ színházi palettáján is egyre fontosabb helyet betöltő dél-amerikai országokból. A közelmúlt egyik globális szinten is legtraumatikusabb eseménye volt a 2001. szeptemberi, az Egyesült Államokat ért

terrortámadás, az egész világot megrázó esemény, amely már lezajlása pillanatában is emberek milliárdjai számára spektakulárnak volt jelen. Sokan úgy vélik, hogy a támadás célja sem annyira a konkrét fizikai rombolás és károkozás volt, hanem inkább szimbolikus jelentőségű aktusként értelmezhető, mely a pusztítás hatását így a lokális kereteken túlra is kiterjesztette. Sok jelentős amerikai színházi szakember és elméletíró foglalkozott 9/11 színházi értelmezéseinek megfogalmazásával, de New York város lakóinak, akik személyesen élték meg az eseményeket vagy családi veszteség érte őket, egészen más viszonyuk van a történetekhez. Számukra a trauma nemcsak szimbolikus, hanem személyes, zsigeri tapasztalat is: életüket az eseményt követően hosszú időre átírta a várost ért rombolás, valamint a retorzióként viselt háborúk valósága. Amennyire ellentmondásos mindmáig az események értelmezése, annyira összetett és problematikus 9/11 emlékezeti és művészi feldolgozása is.<sup>101</sup>

## 2.1 Dél-Afrika és a feloldozás színrevitele

Bár a Dél-Afrikai Köztársaságban 1990-ben hatályon kívül helyezték a legutolsó apartheid törvényeket is, az apartheid társadalmi és személyes feldolgozása hosszú folyamatnak bizonyult. A Truth and Reconciliation Committee (Igazság és Megbékélés Bizottság, továbbiakban TRC) az apartheid rezsím széthullásakor egy sajátos kompromisszumként jött létre a (fehér) Nemzeti Párt és a korai kilencvenes évek (színesbőrű) ellenállási mozgalmi között. A két fél leginkább az apartheid rendszer atrocitásaival kapcsolatos amnesztia kérdésében nem tudott egyezsége jutni, majd egy olyan döntés született, mely feltételes és személyenkénti amnesztiában részesíti azokat az elkövetőket, akik teljes és részletes vallomást tesznek az általuk a politikai kényszer hatására elkövetett bűnökről. A TRC amnesztia-programjának sikeressége máig erősen vitatott kérdés, sokan gondolják úgy, hogy ez a lehetőség az igazságszolgáltatás komoly gátja volt. Másrészt az is kétségtelen, hogy a TRC által begyűjtött nyilvános tanúvallomások sok raktárnyi dokumentumot hoztak a felszínre, amely a legtöbb diktatórikus rezsím utóéletében rejtve maradt és különféle későbbi találgatások és politikai érdekérvényesítés muníciójául szolgált.

---

<sup>101</sup> Mivel 2013-2014 során lehetőségem nyílt hosszabb ideig New Yorkban tartózkodni, részben személyes tapasztalataimat is összegzem az alábbiakban bemutatott néhány, 9/11-et feldolgozó dramatikus mű elemzésekor, míg a dél-afrikai és dél-amerikai példák ismertetésében, személyes tapasztalatok híján, csak a szakirodalomra tudok támaszkodni.

A TRC Dél-Afrikában a társadalmi performansz igen sajátos esetét valósította meg, amikor a média intenzív használatával a társadalmi apológia performatív aktusát kívánta végrehajtani. Bár a TRC ülések és tanúvallomások formailag nagyon hasonlítottak a bírósági tárgyalásokra, ítélethozatal nem születhetett, hiszen a testületnek nem volt erre felhatalmazása. A bizottság egyik vezéregyénisége, és „lelke”, a Nobel béke-díjas Desmond Tutu érsek szerint egyrészt maga az igazság megismerése felszabadító erejű és közvetlenül hozzájárul a nemzet gyógyulásához, másrészt az erőszaktevők részéről az általuk elkövetett bűnök nyilvános megvallása, a vállalt arcvesztés miatt, komoly pszichológiai kihívást jelent.

Sokan voltak, akik a nürnbergihez hasonló pereket követeltek. De országunk egy katonai patthelyzetben volt, egyik fél sem tudott egyértelműen a másik fölé kerekedni. (...) Kormányzatunk összeroppant volna a rengeteg bírósági per súlya alatt és nem tudtuk volna fedezni a perek költségeit. A tárgyalások nagyon sokáig elhúzódhattak volna, és sokan minden bizonnyal mindent megtettek volna, hogy eltüntessék a terhelő bizonyítékokat. (...) A teljes amnesztia másodszorra is megalázta volna az áldozatokat, hiszen azt üzenté volna, hogy az ő tapasztalataik nem számítanak, vagy szinte meg sem történtek. Ezért országunk azt az utat választotta, hogy amnesztiát ad, cserébe a teljes igazságért. (...) A bocsánat minden nyelvben az egyik legnehezebb szó. Én magam is nagyon nehéznek tartom kimondani, még a hálósobám magányában is. Gondolhatjuk, hogy milyen nehéz lehetett az elkövetők számára bocsánatot kérni a televízió kameráinak nyilvánossága előtt. (...) A nyilvános megszégyenülés és megaláztatás stigmája nehéz teher és komoly ár. A retributív igazságszolgáltatás mellett van az igazságszolgáltatásnak egy másik formája is: a restoratív igazságszolgáltatás. Ennek legfőbb célja nem a büntetés, hanem a gyógyítás, a helyreállítás.<sup>102</sup>

Ideológiaiilag a TRC restoratív igazságszolgáltatása egyaránt áll a keresztény megváltásetika illetve az afrikai *ubuntu* talapzatán, mely utóbbi az emberi lény alapvetően közösségi voltát, az emberek egymásra utaltságát hangsúlyozza. Boraïne szerint a TRC oksági és lineáris viszonyt tételez a megértés és a megbocsátás aktusai között, azt sugallva, hogy az egyikből automatikusan következik a másik: „az igazság megtapasztalásának aktusában az elme megértésre tesz szert, a megértés pedig a megbékélés folyamatának eszköze, mivel a szétszórt információdarabokat egy konceptuális egészbe egyesíti. Az igazság a megértéshez vezet, a megértés pedig a megbékéléshez.” Így a TRC igazságszolgáltatási funkciója meglehetősen korlátozott, és mivel az „igazság” fogalmát az áldozatokkal való „törődés”, „gyógyulás” fogalmával helyettesíti, feladata inkább

<sup>102</sup> Desmond TUTU: Reconciling Love, A Millennium Mandate, University of California Television, November 4, 2005, Arlington Theatre, Santa Barbara, <https://www.youtube.com/watch?v=iV2LURTu3eQ>, elérés: 2016-10-28.

pszichológiai, semmint törvényi jellegű.<sup>103</sup> Klopper szerint „a TRC inkább terápiás közösségként működik, mely a katartikus felszínre hozás eszközeit használja az igazság felderítésére és a fájdalom elűzésére. Az igazság ebben az értelemben belső és érzelmi jellegű, inkább szubjektív tapasztalat, semmint objektív tény.”<sup>104</sup> Ahogy a büntetés, úgy az áldozatok kárpótlása is csak a szimbolikus síkon, a helyreállított teljesség retorikájának keretein belül valósulhatott meg: akik sokévnnyi bizonytalanság után végre megtudták hozzátartozójuk halálának pontos körülményeit, esetleg meglelték földi maradványainak helyét, hogy a rendes végtisztesség megadásával helyreálljon a rend, le tudják zárni pszichológiailag ezt a korszakot.

De nemcsak a bűnösök megbüntetésének, valamint az áldozatok kárpótlásának elmaradása, hanem a nyilvános apológia beszédaktusának kritériumrendszere szempontjából is hiányos a TRC megbékélési rendszere: a megvallás aktusából ugyanis közvetlenül a megbocsátás fázisára ugrik át, anélkül, hogy a megbánás és bocsánatkérés beszédaktusait explicit módon végrehajtaná. Így a TRC „ülései”, a többi mediatizált nyilvános apológiához hasonlóan, sokszor maguk is teret engednek a vallomás és beismerés relativizálására és megtagadására, illetve a saját politikai célokra történő eltérítésére. Klopper, például, részletesen elemzi Winnie Madikizela-Mandela tanúvallomását. Mandela elnök egykori felesége az elnök börtönévei alatt, bár az apartheid rezsim mindent megtett, hogy elhallgattassa, az elnyomottak szimbolikus anyafigurájának szerepét öltötte fel, fontos támaszt jelentett a fekete lakosságnak. Viszont a United Football Club nevű erőszakszervezet vezetőjeként a nyolcvanas években számos atrocitás elkövetésének vagy megrendelésének vádjával kellett szembenéznie, egyebek közt egy fiatal fiú elrablásával és meggyilkolásában való részvétellel gyanúsították. Nyilvános beszédeiben többször is az erőszak szükségessége mellett emelt szót. A TRC meghallgatásokon sokan ellene vallottak és bizonyították, hogy végig tudomása volt a történeletről. Ennek ellenére a bizottság előtt tett vallomásában nem ismerte el bűnösségét, hanem mindössze az általa nem befolyásolható külső körülmények iránti sajnálatát fejezte ki. Záró monológjában pedig, bár mindenki arra várt, hogy beismeri bűnösségét, valójában elkövetkezendő politikai karrierjének ágyazott meg. Tutu érsek, a kihallgatás vezetője nagy

---

<sup>103</sup> Alex BORAINÉ: *A country unmasked; inside South Africa's Truth and Reconciliation Commission*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>104</sup> Dirk KLOPPER: Narrative Time and the Space of the Image: The Truth of the Lie in Winnie Madikizela-Mandela's Testimony before the Truth and Reconciliation Commission, *Poetics Today*, vol. 22, no. 2, 2001, 461.

felindulással igyekezett csitítani a tapsoló tömeget: „ne tapsoljanak, ez nem showműsor, nem a parlament...”.

Stéphanie Marlin-Curiel *The Long Road to Healing: From the TRC to Tfd* című tanulmányában<sup>105</sup> a kilencvenes évek végén létrejött három olyan színházi előadást elemez, amelyek sajátos performatív stratégiákkal kívántak hozzájárulni az apartheid társadalmi sebeinek begyógyításához. Ezeket az előadásokat a szerző a *Theatre for Development (TfD)* műfajának képviselőjeként kezeli. A TfD a közösségi színház olyan sajátos formájaként határozható meg, amely leginkább intellektuális vitákat visz színre olyan társadalmi és politikai problémákról, melyek egy bizonyos, leginkább földrajzilag meghatározott közösség életére befolyással vannak. A TfD előadásainak sajátossága egyfajta közvetlenség és az erős személyes relevancia igénye: „a nézők nem „egy másikat” néznek, hanem saját magukat. Egy közösségként kelnek útra a gyógyulás ösvényén.”<sup>106</sup> A TfD legfőbb célkitűzése, tehát, a társadalmi traumák mély érzelmi nyomainak feltárása, melyet leginkább az áldozatok és az elkövetők rehumanizációja eszközével kíván elérni.

Marlin-Curiel arra is felhívja a figyelmet, hogy különbséget kell tenni egyéni emocionális gyógyulás és a népközösség (*body politic*) gyógyulása között, mely utóbbinak feltétele a bizonyítékok gyűjtése és igazkenti elfogadása valamely társadalmi igazságszolgáltatási folyamat révén. Judit Herman és más pszichológusok szerint, másfelől, a politikai és törvényes elismerés segíti a politikai erőszak és üldöztetés áldozatait a gyógyulásban, hogyha ezt személyes terápia is kiegészíti. Továbbá, a TRC fontos célkitűzése az volt, hogy az áldozatok „szégyen és megalázottság” narratíváit a „büszkeség és erény” narratíváira cserélje.

Bár a TfD színházi irányzatának megszületését Augusto Boal és Paolo Freire eszméinek afrikai elterjedése hívta életre, több színházi előzmény is megalapozta a színjátszás „tanító” jellegű formáit: többek között a tradicionális afrikai rítusok és népi színjáték, a keresztény misszionárius színház és az angol gyarmatosítók oktatási célú színházi eszközei. A TfD 90-es években kialakult változata, viszont, egy alulról építkező közösségi művészi forma, nem pedig a domináns osztály ideológiájának elterjesztésére szolgál. A három bemutatott színházi esemény jelentős eltérést mutat abban, hogy maguk a közösség résztvevői lépnek fel játszóként, vagy pedig pszichológiai és/vagy színházi értelemben képzett „szakértők” viszik színre a közösség által megélt tapasztalatokat. A

<sup>105</sup> Stéphanie MARLIN-CURIEL: *The Long Road to Healing: From the TRC to Tfd*, *Theatre Research International*, vol. 27, no. 3, 275-288.

<sup>106</sup> Uo. 276.

*That Spirit* [Az a szellem] című előadást a Mina Nave csoport hozta létre, mely 1995-ben felkérést kapott részben a TRC részéről, hogy egy olyan produkciót vigyen színre, amely megszólítja és támogatásban részesíti az emberi méltóság elleni büntettek áldozatait. A *That Spirit* sajátossága, hogy nem intellektuális, hanem érzelmi és spirituális szinten kívánja feldolgozni a megélt borzalmakat és egyben reflektálni a TRC társadalmi gyógyító útjának hasznosságára. Ennek az előadásnak a nézői egy körben foglalnak helyet (utalva Boal fórumszínházára), míg a színészek húszperces vignettákban játszanak el történeteket: kevés szöveggel, inkább énekkel és szimbolikus gesztusok felhasználásával. A *That Spirit* az elkövetők és áldozatok emberiségét mutatja be, az elkövetőkkel szembeni megszégyenítés hangneme nélkül, mely a TRC üléseit jellemezte. Ezt erősítette az is, hogy az elkövetőket és az áldozatokat is ugyanaz a színész testesítette meg. Az erőszaktevő rendőrség és a fekete áldozat szerepkörei mellett olyan „zavaros” identitások is megjelenítésre kerülnek, mint az áttértett és kényszer hatására rendőrségi kémné (askari) vált korábbi lázadó. Színre lépt egy fehér anyát játszó fehérbőrű színésznő is, akinek a fia a „határon” harcolt. Az előadás végén a színészek egy *Szeretlek Afrika* című dalt énekelve körbejártak és minden nézővel kezet fogtak. Az előadás nem igényelte a nézők aktív megnyilvánulását, hanem arra kérte a résztvevőket, hogy érzelmeikkel válaszoljanak a látottakra. Az előadás maga, mégis, a majdani nézők saját, valós történeteire alapozva született meg, és közönségtalálkozó is követte.

Az 1997-ben megvalósult *The Story I Am About to Tell* [A történet, amit elmesélni készülök] közvetlenebbül kérdőjelezi meg a TRC sikerét és hatékonyságát. Mai szemmel ezt az előadást tekintenénk leginkább dokumentarista műnek, hiszen itt a TRC előtt már vallomást tett áldozatok mesélték el újra az őket ért atrocitásokat. A TRC módszerével ellentétben itt nem televíziós kamerák, hanem élő, fizető közönség előtt elevenítik fel a velük megesett borzalmakat. Kerettörténetként, a vallomások közé ékelve, egy szintén valós eseten alapuló vitát játszanak el, mely a TRC elé tartó fehér katona és fekete szabadságharcos között zajlott, és az ilyen szerepek viszonylagosságát vitatta. Marlin-Curiel kiemeli, hogy ami igazán megható az elmesélt történetekben, az a testek ösztönös ellenállása az elbeszélés naturalizmusa ellen, amely váratlan érzelmi összeomlásban, a szövegmondás szaggatottságában, vagy a nők esetében arcuk szégyen miatti eltakarásában nyilvánult meg. A fia életét elvevő walkmanba rejtett bombáról mesélő anya pedig végig hintázott a székén a történetmondás közben. Ahogy a verbatim színházi módszer európai változataiban is köztudott, a dokumentarista színház különös figyelmet fordít a dokumentum saját retorikai szerkezetére, a történet elmondásának mikéntjére. Az is fontos



jelentéssel bírt, hogy a résztvevők mikor használták az angolt, és mikor saját anyanyelvüket (zulu, seshoto stb.). Az élő közönség előtti vallomás annyiban mindenképpen előnyösebb helyzetet teremtett az áldozatok számára, hogy a közvetlen megszólítás beszédhelyzetében elkerülhető, hogy pusztán kuriózumként jelenjenek meg, mint tárgyiasult képviselői az őket ért borzasztó kegyetlenségeknek: „a *The Story...* eljárásakor eldobják áldozat-identitásukat és túlélésüket viszik színre.”<sup>107</sup>

A *Thetha Ngikhulume* [Beszélj, hogy beszélhessek] a legborúlátóbb a TRC és a nemzeti megbékélésprogram tekintetében. 1998-ban Johannesburg Alexandria negyedében mutatta be a Victory Sonquoba Theatre Company (VSTC), Bongani Linda vezetésével. Linda maga is katona volt az Afrikai Nemzeti Kongresszus (ANC) hadseregében, majd egy 1960-ban alakult gerillacsapat tagja lett, akik Angolában gyakorlatoztak, ahol egyik barátját kémnek titulálva minden bizonnyal kivégezték. Bár színházi tevékenységével ő is a megbékélést kívánja előmozdítani, ő ezt elsősorban az apartheid által egymásnak uszított fekete közösségekre vonatkoztatva tudja elképzelni, és nem ért egyet az apartheid kitervelőnek és megvalósítóinak a TRC által felkínált teljes amnesztiával. A Linda által írt darab első részében az életre kelt holtak mesélnek haláluk körülményeiről, majd gyászoló anyák mondanak el történeteket arról, amikor családokat kívántak egymás ellen fordítani az erőszaktevők. A második felvonásban egy tradicionálisabb párbeszédű színházi formában egy anya és fia arról vitatkoznak, hogy érdemes-e a TRC-hez fordulniuk és beszámolniuk az őket ért igazságtalanságokról. A fiú attól tart, hogy az anyát inkább az állam által kilátásba helyezett kárpótlás motiválja (melynek kifizetésére valószínűleg sohasem kerül sor), semmint a család szenvedéseinek nyilvánosságra hozása. Ugyanakkor az is hamar világossá válik, hogy a TRC jelenti az egyedüli alternatívát a megbékélésre, vagy legalább arra, hogy az igazság kiderüljön. Az utolsó felvonás az erőszaktevők három típusát vonultatja fel, akik fiktív vallomásokat mondanak el: a dehumanizált apartheid hivatalnokok brechti kórusban dicsőítik fehér privilégiumaikat, egy fehér tábornok börtönben könyörög bocsánatért. Az előadás nem is kíván megoldást felkínálni a múltfeldolgozás bonyolult kihívásaira és még a színház rituális terét sem ajánlja fel, mely a szimbolikus megbékélés és egy új alapokra helyezett közösségépítés terepe lehetne.

A három előadás közül tehát Lindáé tekinthető a leginkább politikusnak, abban az értelemben, hogy konkrét rendszerkritikát fogalmaz meg, míg a másik kettő inkább a közösségi traumaterápia eszközeként kíván működni. Tanulmánya végén Marlin-Curiel

---

<sup>107</sup> Uo. 282.

arra utal, hogy míg a TRC helyreállító igazságszolgáltatása a bűnösöknek bűnösökkénti, az áldozatoknak áldozatokkénti pozicionálását tekinti fő feladatának, addig a Tfd közönségfejlesztő színházi törekvések a megbocsátásra helyezik a hangsúlyt, és mind az áldozatokat, mind az erőszaktevőket leginkább a körülményeik által meghatározottnak, semmint teljes mértékben felelősnek tekintik. Ezért a Tfd színházi kísérletek sokszor csak időleges illúzióját adják egy nagyobb társadalmi egyenlőség ideájának, a valódi gyógyulás felé történő lényeges előrelépéshez viszont elengedhetetlen az áldozatok kárpótlása is.

Shane Graham mintegy tíz évvel későbbi helyzetjelentést ad az apartheid színházi és társadalmi feldolgozottságáról. Graham szerint, bár az ezredforduló után született legtöbb dél-afrikai színházi mű az apartheid következményeiként megjelenő kortárs problémákat veszi górcső alá, semmint a múlt feldolgozását firtatná, az apartheid problematikájának színházi megfogalmazását sokan továbbra is rendkívül fontos feladatnak tekintik. Zakes Mda drámaírónt idézi, aki szerint:

szükség van a megbékélés igazi színházára, amely nem riad vissza a múlttal való szembesüléstől. De ez a színház a múltat nem a saját okán vizsgálná, sem az áldozat-szindróma ápolása miatt... A múltat csak abból a célból szólítja meg, hogy azáltal a jelent megértsük, hogy megértsük azt is, miért van feltétlenül szükség a megbékélésre... Fontos, hogy a múltat ne csak megszólítsuk (*address*), de át is öltöztessük (*redress*).<sup>108</sup>

Saját felhívásának engedelmessé magá Mda is írt apartheid témájú darabot, a *The Bells of Ammersfoort* [Az ammersfoorti harangok] címűt, melyben egy nő a rendőri erőszak felidézésére vállalkozik, melyek annyira traumatikus emlékeként élnek tudatában, hogy még Nelson Mandela szabadon engedése után sem mer visszatérni Dél-Afrikába. Vagy ide tartozik John Kani *Nothing But the Truth* [Csak is az igazat] című 2002-es darabja, mely egyfajta mimetikus realizmus eszközével fordul a gyászmunka bemutatásához és egyszersemind arra is kitér, hogy milyen terekben élnek életüket a dél-afrikai fekete közép- és munkásosztály képviselői. Ez a darab is közvetlenül vizsgálja a TRC tevékenységének jelentőségét, egy családon belüli konfliktusba sűrítve a társadalom egészét foglalkoztató dilemmákat. A Jane Taylor által írt *Ubu and the Truth Commission* [Übü és az Igazság Bizottság], mely 2015-ben Magyarországon is vendégszerepelt, bábokat, zenét, animációs filmet és soknyelvű (angol és afrikai) szöveg technikáit egyesíti, melyeket élőben, szóban tolmácsolnak az előadásban. A cselekmény szerint Ubu felesége gyanakszik férjére, mert

<sup>108</sup> Shane GRAHAM: 'I was Those Thousands!': Memory, Identity and Space in John Kani's *Nothing But the Truth*, *Theatre Research International*, vol 32, no.1, 68-84.

az sokat jár el otthonról és idegen nő parfümjét érzi rajta. Mint kiderül, a férj nem kalandokat kergetett, hanem az apartheid rezsim erőszakos fenntartásában segédkezett, embereket gyilkolt, és amit a feleség érzett, az csak a vér és robbanószer szaga volt. Az előadás során Ubu dilemmája, hogy alávesse-e magát a TRC vallatásának, vagy igyekezzon inkább csendben meglapulni? Graham megemlíti, hogy az *Ubu* és *Az ammersfoorti harang* fontos közös vonása, hogy mindkét színpadi mű a széttördelés (displacement) szürrealista stratégiáit alkalmazza a traumatikus emlékezet inherens szaggatottságának illusztrációjára. Míg az *Ubu* ezt a már említett médiumkeverés eszközével valósítja meg, addig Mda drámája különböző játéktereket, azaz „világokat” jelöl ki, melyek a főszereplő történetének szakaszait reprezentálják.

Ezzel szemben John Kani *Csak az igazat* című darabja a realizmus színházi eszközeinek felhasználásával az emlékezet sűrítését valósítja meg, központi szimbólumai a tér és a hatalom problematikája köré szerveződnek. Dél-Afrika kontextusában az apartheid térhasználati sémái nemcsak az elnyomott többség életkörülményeinek milyenségét határozták meg, hanem azt is szigorúan szabályozták, hogy a tér hogyan épülhet, szerveződhet és kerülhet felhasználásra. Az apartheid utáni időszak fontos kihívása, hogy felülvizsgálja a térhasználat korábbi bevett szabályait, és ne engedje, hogy a leszűkítő gyakorlatok áthagyományozódhassanak az új államberendezkedésbe. A TRC létrejötte már önmagában is fontos lépést jelentett egy olyan (részben szimbolikus) nyilvános tér megteremtésében, amelyben az egyéni tapasztalatok a közös emlékezet részévé válhattak.<sup>109</sup> A teljes színdarab Sipho Makhaya nappalijában játszódik, egy egyszerű, négyszobás házban a Porth Elisabeth-i New Brighton településen. Ezzel a mimetikus térhasználattal Kani azt az intim, személyes teret mutatja fel, amely a nyilvános és személyes határán foglal helyet, és amelyet sokszor figyelmen kívül hagyott, vagy elhomályosított az apartheid korszak színházi gyakorlata. A főszereplő, Sipho, a darab során végig az emlékezet és feledés kihívásaival küzd. A férfi az apartheid többszörös kárvallottjának tekinthető; részben próbálja magát túltenni az emlékezésen – „hagyjuk a holtakat nyugodni” jeligével, – másrészt egy élet feltorlódott emlékei nyomasztják, és szeretné megosztani a sötét emlékeket lányával és unokájával. A férfi életének első vesztesége egy játékbusz volt, melyet apja kérésére a hisztiző kistestvérének kellett adnia, aki két napon belül tönkretette. A második veszteség a bátyja, Themba halála, akinek hamvait lánya, Mandisa, hozza haza Angliából, hogy a szülőföldben temessék el. Sipho

<sup>109</sup> Belinda BOZZOLI: Public Ritual and Private Transition: The Truth Commission in the Alexandra Township, South Africa, 1996, *African Studies*, 57, 2, 1998, 185.

számára a (holt)test hiánya a tradicionális temetési rítusok megzavarását jelenti, ahogy a TRC kihallgatások egyik fontos mozgatórugója az áldozatok hozzátartozói számára is a szeretteik holttestének esetleges megtalálásának reménye volt. Sipho életének harmadik vesztesége, hogy ügyvéd helyett könyvtáros lett, mivel a céghez két fehér ügyvédjelöltet vettek fel. Elképzelése szerint ügyvédként, akár Nelson Mandela, hatékonyan szállhatott volna harcba az apartheid ellen, míg könyvtárosként a történelemben csak egy sokkal passzívabb szerepet tölthet be. Ennek ellenére, komoly tervei vannak élete alkonyára: örökös könyvtári igazgatóhelyettesként feladata mindig az afrikai könyvek kezelése volt, melyek szerény három polcot töltöttek be a szórakoztató irodalom szomszédságában, a könyvtár egy kis, félreeső termében. De mikor végre előléptetik, Sipho az elnök támogatásával meg akarja alapítani az ország első afrikai közkönyvtárat New Brightonban, a népe számára. „A három kis polcnyi afrikai irodalmat a könyvtár fő termébe viszem át. Én leszek a főnök, Mr. Sipho Makhaya, a Dél-Afrikai Port Elisabeth New Brighton-i Afrikai Közkönyvtárának főkönyvtárosa.”<sup>110</sup> A darab végkicsengése arra utal, hogy a valódi megbékélés nemcsak a „valóság” feljegyzését vagy pusztá dokumentációját jelenti, hanem egyfajta helyreállítást vagy átváltozást is feltételez. Végül Sipho monológja kétségbe vonja azt az implicit feltételezést, hogy a TRC tevékenysége – az emberi jogok otromba sárba tiprásának pusztá jegyzőkönyvbe vétele, melyet az apartheid rendszer követett el, elegendő alapot szolgáltat egy társadalmi megbékéléshez.

Nem tudod felfogni, ugye? Az egész rohadt ország képtelen felfogni. Ez nem rólam szól. Nem arról, hogy én boldog leszek-e vagy sem, hogy én megbocsátok-e vagy sem. Ez az igazságról szól. Arról szól, az igazságról. Hogy a lelkem megnyugodhasson. Hogy azt tudjam mondani önmagamnak, hogy „igen, meg lett cselekedve az igaz”<sup>111</sup>

Dél-Afrikában a TRC a társadalmi múltfeldolgozás olyan sajátos performatív megoldása volt, amely egy saját rítus megteremtésével próbálta nemcsak a múltat lezárni, hanem a különböző nagycsoportok megbékélését is elősegíteni. Ugyanakkor a különböző identitások és érdekek, a nagyon eltérő történelmi tapasztalatok és szerepek között sokszor elmosta a különbségeket, túllendült az alapvető dilemmákon. Bár a meghallgatások igazi „színházi” ereje a spontán megrendülés és elérzékenyülés pillanataiban volt leginkább tetten érhető, ahol maguk a bírák is nem ritkán sírva fakadtak, a TRC üléseinek volt egy alaposan kigondolt, megrendezett forgatókönyve is. A több mint húszezer jelentkező közül

<sup>110</sup> John KANI: *Nothing but the truth*, Johannesburg, Withwatersrand, UP, 2002, 59-60.

<sup>111</sup> KANI, i.m. 54.

úgy válogatták ki a körülbelül kétezer tanúvallomást tevőt, hogy az faji, nemi, nyelvi hovatartozás, valamint az apartheid rezsimben betöltött szerep tekintetében a legszélesebb merítését adja az ország lakosságának: „a meghallgatások során TRC arra is ügyelt, hogy még a szemtanúkat, sőt nem kevés erőszaktevőt is belefoglaljon egy nagy átfogó ölelésbe.”<sup>112</sup> Az univerzális megbékélésre törekvő emlékezetpolitika nem számolt azzal, hogy az emlékezés a felejtésért stratégia lehet, hogy a „szivárványnemzet” gyors létrejöttének hatékony alapjává válhat, de nem képes felszámolni a mélyben rejlő összes feszültséget. A színház nemcsak kiterjeszti, kiegészíti a TRC tevékenységét, hanem kritikáját is elvégzi, felhívva a figyelmet a hiányosságokra, a mélyben lappangó problémák komplexitására, a különböző kultúrák és történelmi tapasztalatok összeegyeztetésének kihívásaira. Míg a TRC meghallgatások a televízió csatornáján keresztül az egész ország virtuális közönségéhez szóltak, addig a színház joggal gondolhatta úgy, hogy az épp jelen levőkre figyel, az ő igényeiket helyezi a középpontba.

## 2.2 Dél-Amerika és a hemiszférikus műtfeldolgozás

Coco Fusco, a jól ismert kubai-amerikai performanszművész 1997-es Havannában bemutatott *El Ultimo Deseo* [Az utolsó kívánság] címet viselő akciójában saját testét holttestként teatralizálta „virrasztásul azoknak a nevében, akik nem halhattak meg saját országukban”. Egy „utolsó kívánság” feliratú táblát helyezett ki a terem küszöbén, mely nagymamája be nem teljesült kívánságát írta le, aki szülőföldjén szeretett volna meghalni, de a forradalmi rezsim nem engedélyezte a hatvanas évek során emigrált kubaiak hazatérését. Fusco fehér lepelbe burkolva feküdt a földön, míg a háttérben a Radio Reloj hírműsora szólt miközben a sötét szobában a test köré négyszögformába elhelyezett teamécsesek világítottak. Candice Amich Rancière disszenzus-fogalma alapján értelmezi Fusco performanszát: „azáltal, hogy képzeletben belakja nagymamája deterritorizált testét, Fusco a Rancière-i „helytelen” viselkedését szimbolizálja, melyet a francia filozófus minden politikai tevékenység univerzális gesztusának tekint.”<sup>113</sup> A freudi *unheimlich* megtestesüléseként Fusco „élő holtteste” olyan sokkhatásként éri a nézői tekintetet, mely ellenáll nemcsak a jelentésképződés szokásos rendjének és szimbolizációjának, de egyben

<sup>112</sup> Tanya GOODMAN: Performing a „new” nation: the role of the TRC in South Africa, in *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, ALEXANDER-GIESEN-MAST (szerk.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006, 179.

<sup>113</sup> Candice AMIH: Playing Dead in Cuba: Coco Fusco’s Stagings of Dissensus, *Theatre Research International*, vol. 34, no. 3, 269.

az idő múlását – a feltartóztathatatlan forradalmi fejlődés ritmusát – megszólaltató hírrádió monoton szövegének is.<sup>114</sup>

Fusco másik kubai performansa, a 2000-ben megvalósuló *El Evento Suspendido* [A felfüggesztett esemény] című a havanai Espacio Aglutinador magángaléria előtti téren jött létre, ahol Fusco naplementekor derékig földbe ásta magát és több órán keresztül egyhuzamban kézzel írta újra és újra ugyanazt a levelet, melyet elkészülte után a szerencsésebb nézők magukkal vihettek. Maga a művész így értelmezte saját akcióját:

Mint megannyi emigráns gyermekét engem is sokszor megkísért az a gondolat, hogy nem vagyok része a saját földemnek. De legfőképpen annak a lehetőségét kerestem, hogy kifejezhessem törekvésünket, hogy lényünk egy másik részével kommunikálni akarjuk, melyről tudjuk, hogy van, de sosem látjuk.<sup>115</sup>

Az eseményhez szervesen hozzátartozik, hogy a galériában épp egy „fétiseket és emlékeket” bemutató kiállítás volt látható, a Permancer Collectivo művészcsoporthoz magánanyagaiból, akik egy alternatív kubai művészettörténet ironikus megalapozásának szándékával hozták létre ezt a tárlatot: „tárgyak, projektek, vázlatok, meghívók, kártyák, ajándékok, installációs elemek. Szerény és szokatlan munkák, melyek minden tervezés és magas minőségi igények nélkül keletkeztek. Misztikus alkotások, melyeket a művészek egy csoportja informális módon hozott létre, élők és holtak, idősek, fiatalok, kubaiak (ítthoniak és külföldiek).”<sup>116</sup> – áll a kiállítás katalógusában. Amich olvasatában Fusco földbe ásott kísérteties alakja ennek a tágn értelmezett és geográfiai határokat áthágó pszichikai közösségnek a részévé kíván válni, amely, a hivatalos kubai retorikával szemben, mindig a töredezettségre, a rendkívül alacsony költségvetésre és a titokban végzett tevékenységre van ítélve.

A halál és élet közti állapot, melynek megfelelője a félig földbe ásottság vagy a saját testének felravatalozása, Fusco emigráns identitásának központi elemévé vált. A performansz során papírra írt levél szövege Fusco *The Incredible Disappearing Woman* [A csodálatos eltűnő nő] című angol nyelvű egyfelvonásosából származik, melyben a halott/élő test oda-vissza oszcilláló állapotváltozásai bonyolult szimbolikus rendszert

<sup>114</sup> „A háttérben hallható rádióműsor a hivatalos zajt képviseli, mely mindenféle alternatív hang és vélemény kiszűrésére hivatott, (...) Fusco illegális performansa ellenáll az idő fegyvelmező rendjének, mely a kubai határvédelem kulcsfontosságú szimbolikus elemeként értelmezhető”, uo.

<sup>115</sup> Coco FUSCO: *El evento suspendido*, A performance for Cuba in uő. *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*, New York & London, Routledge and Institute of Visual Arts, 2002. 166.

<sup>116</sup> Idézi AMIH, i.m. 270.

alkotnak.<sup>117</sup> Az egyfelvonásos forrása egy Los Angeles-i férfi „testművész” valós története, aki a hetvenes években Mexikóba utazott, hogy egy halott nő testét bérbe vegye, közösjön vele, majd erről hangfelvételt készítsen, melyet művészi alkotásként kívánt kiállítani. A férfit művésztársai a nekrofilia tabuját átlépő performanszáért kiközösítették, Ázsiába menekült. Művét húsz évig be sem mutatták a közönségnek, míg egy Los Angeles-i múzeum a body art történetét bemutató kiállítás részévé nem tette. Fusco rejtett hangfelvevővel felszerelve ellátogatott a kiállításra és nyomozni kezdett az esemény részletei után. Szerinte a drámaíró/performer szándéka nem az volt, hogy démonizálja vagy heroizálja a művészt, hanem arra akart rákérdezni, hogy ki is volt a nő, aki a történetben szerepelt, mi lehetett az ő sorsa:

„újramesélem a történetet a másik oldalról, a déli oldalról. Ugyanis rendkívül fontosnak tartom, hogy a férfi úgy döntött, hogy a határ másik oldalára megy, Mexikóba, hogy ezt az aktust megtegye. (...) Nem annyira a férfi története érdekelt, hanem inkább a műalkotásé és annak azonnali betiltása, mint egy sajátos határviszony metaforája, a teljes elfojtás. (...) Leginkább az, hogy minek kellett az elmúlt húsz évben megváltozni ahhoz, hogy ez a felvétel bemutathatóvá válhasson.”<sup>118</sup>

Fusco egyfelvonásos darabja, a *The Incredible Disappearing Woman*, három női karaktert léptet színre, akik egy kortárs múzeum mexikói származású teremőrei és takarítói, akik épp az említett performanszművész kiállítás megnyitójára készülnek elő a tárlatot: egy bonctermi asztalra helyezett női bábút, és a kiállításról valamint saját sorsukról beszélgetnek. Közben elpanaszolják egymásnak magánéleti problémáikat, eszükbe jut, hogy milyen is lenne, ha heccből valamelyikük a bábu helyére fekvé eljátszaná a halott nőt a megnyitón. Kettejükéről kiderül, hogy korábban valamilyen különös szexuális bántalmazás áldozatai voltak. Ezek közül a harmadik lány, Magali, története a legkülönösebb. Ő az, aki végül magára vállalja a halott lány eljátszásának szerepét, „hisz hét évig már úgys halott volt”. Az egyfelvonásos tetőpontján megtudjuk, hogy ő az a lány, akit a művész Mexikóban „megvásárolt”. A lányt Chilei szülővárosából a hetvenes években rabolták el, megerőszakolták, de halottnak tetteve magát valahogy sikerült kiszabadulnia. A chilei diktatúra (Direction National de Intelligencia) rendszerellenes szórólapok terjesztésével gyanúsította a korábban tanárnőként dolgozó Magalit. Elrablói kínzással próbálták vallomásra bírni, majd arra kényszerítették, hogy megegye

<sup>117</sup> Coco FUSCO: *The Incredible Disappearing Woman*, Macalester International, Volume 10, Article 8, <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol10/iss1/8>, elérés: 2017. 11. 15.

<sup>118</sup> FUSCO, i.m.

jegyzetfüzetének lapjait. „Halottnak képzeltem magam. Hagynom kellett, hogy a hideg levegő átjárja a bőrömet és beáramoljon a vérembe. Merevnek kellett maradnom, anélkül, hogy megerőltetném magam. Úgy kellett tünnie, hogy nem lélegzem.”<sup>119</sup> A lány ezután találkozott a titokzatos férfival, akit nem látott, csak a szagára emlékszik. Ez a különös találkozás a későbbiekben még kétszer megismétlődik, végül a múzeumi térben, a dráma jelen idejében, de minden esetben csak a férfi látja Magalit, míg a nő csak a szagok alapján történő érzékelésre van kényszerítve: „Az illatát nem felejtette el: áporodott izzadság, poshadt dohány és olcsó férfikölni fanyar vegyítése”.<sup>120</sup>

A kiszabadult Magalinak hét évig titkolnia kellett, hogy életben van és nem térhetett vissza Chilébe, mert attól tartott, ezzel családtagjait veszélybe sodorná. A rezsim ugyanis azt terjesztette el a lányról, hogy egy autóbalesetben felismerhetetlenségig összeroncsolódott. A Fusco havannai performanszában felhasznált írás Magali levele szüleihez, melyben hét év után tudatja, hogy mégis életben van. Dramaturgiai szerkezetét tekintve az egyfelvonásos főként az analitikus szerkezetet követi: a három nő egyre meghökkentőbb vallomásai tárják fel körkörösén a múltbéli eseményeket, ahogy egyre közelebb kerülünk a múlt konkrét megtestesüléséhez, a kiállításmegnyitón előadott happeninghez, ahol a titokzatos amerikai férfi újra felbukkan.

Coco Fusco performanszait és egyfelvonásosát kétségtelenül igen produktív lenne mind feminista, mind posztkoloniális nézőpontból elemezni,<sup>121</sup> de dolgozatomnak ez nem célkitűzése, ezért itt az olvasatnak csak az az aspektusa válik fontossá, hogy miként járul hozzá egy közösségi performatív tapasztalat bizonyos társadalmi traumák feldolgozásához. Bár Fusco egyfelvonásosában motívumként megjelenik a chilei diktatúra emlékezete, és erre a felvonás kiemelt, aranymetszéses pontján kerül sor, itt nem a chilei történelem specifikuma a hangsúlyos, hanem – ahogy Magali élő/holt testének a vándorlása is leírja – egy közös dél-amerikai, azaz „déli” tapasztalat, mely az Egyesült Államokba került emigráns latino nők közös sorsát jeleníti meg. Bár mindhárman a testi-lelki megalázottság és kiszolgáltatottság extrém eseteiről mesélnek egymásnak, Magali sorsa a legkomplexebb és egyben legabszurdabb is. Ennek a szövevényes történetnek a legmegkapóbb fázisa, hogy a lány kétszer, két elméletben ellentétes ideológiai kontextusban és társadalmi

<sup>119</sup> Uo.

<sup>120</sup> Uo.

<sup>121</sup> Pl. Kimberly LAMM: *The Dialectics of Disposability and Visibility: Coco Fusco's The Incredible Disappearing Woman*. Paper presented at the annual meeting of the American Studies Association Annual Meeting, Grand Hyatt, San Antonio, TX, 2014.11.26.  
[http://citation.allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/4/1/8/2/3/p418233\\_index.html](http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/4/1/8/2/3/p418233_index.html), elérés: 2017.04.03.



rendszerben kerül ugyanabba a megalázó helyzetbe, az élő holttestként történő szexuális kihasználás pozíciójába. Előbb a chilei önkényuralmi rendszerben külső kényszer hatására, majd az Egyesült Államok kortárs múzeumában, ahol egyfajta belső kényszer hajtja arra, hogy ismét felvegye a félhalott és kihasznált nő szerepét. Bár otthon tanárnőként dolgozott, dél-amerikai emigráns nőként legfeljebb csak takarítóként vagy más kisegítő munkakörében dolgozhat az Egyesült Államokban, így a kiállításnak is legfeljebb csak része, néma kelléke lehet, csak objektuma, nem pedig szubjektuma. A néma, hangtalan, passzív félhalott test, mely fajilag és nőiségében kettős meghatározottságban jelenik meg, a fehér férfi (művészi) tekintet számára egyszerre a legidegenebb és a legerősebb vágy tárgya is, egy általánosabb társadalmi és egyben a társadalmi struktúrákon átívelő szimbólumává válik. Az egyfelvonásos csak instrukciókban kibomló utolsó jelenetében a fehér amerikai férfi művész és a letakart élőhalott Magali „találkozása” megint csak nem ad hangot a lány felkavaró történetének, és a férfi és nő sem vált szót egymással. A darabban ábrázolt közönség, mélyen felháborodva a nekrofília tabujának nyilvános boncolgatásán, megrökönyödve távozik. A drámai fikció terében tehát a három latino nő tapasztalatai és szenvedései továbbra is rejtettek maradnak, de Coco Fusco szövegében hangot ad nekik, és kizárólag nekik ad hangot.

Jill Lane a „hemiszfrikus”, azaz az amerikai kontinens egészét, Észak- és Dél-Amerikát egymás tükrében vizsgáló megközelítést olyan „pluralizáló” gyakorlatként fogja fel, mely „kérdőre vonja és újraírja azokat a gyakorlatokat és diszciplináris határokat, melyek az Egyesült Államok és déli szomszédjai közti viszony formatív és gyakran elnyomó jellegét láthatatlanná kívánták tenni, és azokat a gyakorlatokat is, amelyek a kontinens őslakosainak még mindig folyamatban lévő gyarmatosítását láthatatlanként és el nem ismertként kívánták feltüntetni.”<sup>122</sup> A hidegháborús Egyesült Államok számára kézenfekvőnek látszott a határaitól délre első minden országot egyetlen geopolitikai egységnek elgondolni, mely a globális kommunizmussal folytatott harcban az ellenség oldalán állt. Az újabban kulturális és piaci pluralitásban felfogott kontinens diskurzusában a határátlépés és identitásváltás tapasztalata lételemmé vált, a kihívást most az jelenti, hogy ki lesz az, aki ennek a transznacionalizmusnak a feltételeit megszabja.

*A hemiszfrikus* fókusz feltérképezi Észak-, Dél-, és Közép-Amerika közös történelmi tapasztalatait – hódítás, népiirtás, kolonializmus, rabszolgatartás, függetlenségi harcok, nemzetalapítás,

<sup>122</sup> Jill LANE: Hemispheric America in Deep Time, *Theatre Research International*, vol. 35, no. 2, 2010, 114.

népvándorlás és deterritorizáció – és kihangsúlyozza a performatív gyakorlatok szerepét ezeknek a történelmi kontextusoknak az alakulásában.<sup>123</sup>

Akárcsak Fusco akciói, a Jill Lane által vizsgált performanszok is a test médiumán szűrik át egy társadalmi tapasztalat megfogalmazását. Itt a térbeliség és a térbeli koordináták ellentétpárjai mellett az időbeli dimenzió is hangsúlyossá válik. Bár Lane képzőművészeti, fotóművészeti alkotásokat elemez, ezek részben performatív alkotásoknak is tekinthetők, mivel minden esetben a teatralizált test képezi a reprezentáció alapját, mely mindig megkettőzött: egyszerre látjuk egy valós és egy fiktív test képét, és e két képréteg kreatív feszültsége adja a mű olvasatának kulcsát.

A mélyidő fogalma lehetővé teszi, hogy egy olyan kiterjedés mentén gondolkozzunk, amely nem térbeli, hanem időbeli; az „elfoglalásról” való gondolkodás olyan lehetősége (a szó minden értelmében), mely nem annyira a területről, hanem inkább a performanszról szól. A megtestesítés kritikai vizsgálata igencsak produktívnek bizonyul ebben a kontextusban. A megtestesítés a leigázás aktusát valósítja meg – egy olyan aktus, amely során valaki ténylegesen vagy képletesen birtokba veszi valakinek a területét.<sup>124</sup>

De a női test, mint az emlékezet megtestesült territóriumja nem kizárólag a női írók és performanszművészek esztétikai eszköze lehet. Guillermo Calderón chilei drámaíró és színházrendező *Villa* című egyfelvonásosában kérdez rá a Pinochet-diktatúra terhes emlékezeti hagyatéka feldolgozásának társadalmi opcióira. A diktatúra borzalmi hosszú ideig tabutémának számítottak Chilében, és különösen a művészeti feldolgozás maradt mindmáig igen ritka. Az egyfelvonásos három nő igen informális hangnemű párbeszédével kezdődik, mely sok ponton rokon Fusco múzeumbeli dialógusával: Macarena, Carla és Francisca arról próbálnak titkos szavazattal dönteni, hogy mi legyen a sorsa a diktatúra rettegett épületének, a villának, melyben válogatott borzalmakat hajtott végre a Pinochet-rezsim a hetvenes évek során. Hármuk beszélgetésében az emlékezeti hely kialakításának négy különböző lehetősége merül fel, melyek a múltbéli társadalmi traumához való viszonyulás különböző attitűdjeit vetítik ki. Az első változat szerint a rezsim bukásakor porig rombolt villát az eredeti állapotában kell visszaállítani és horror-vidámparkként lehetővé tenni, hogy a látogatók részben átélhessék a fogvatartottak tapasztalatait. A második lehetőség egy elegáns kortárs művészeti múzeum létrehozása, amelyben fényképekkel, drága Apple számítógépeken megmutatott személyes emlékeken keresztül

<sup>123</sup> Uo. 115.

<sup>124</sup> Uo. 117.

állítanának emléket a villában megkínzott vagy megölt mindennapi embereknek. A múzeum harmadik emeletén egy német juhászcutyát is elhelyeznének egy karámban, ezzel utalva arra, hogy a fogvatarottakat kutyákkal kínozták és erőszakolták meg. A harmadik opció szerint a Villát abban az állapotában kell meghagyni, amiben most van:

MACARENA: Nem volt ott egy térdelő elnök, aki azt mondta volna: esküszöm, nem engedem, hogy ez az egész úgy kerüljön be a történelembe, mint egy egyéjszakás kaland. Ide egy fehér múzeumot fogunk építeni. Nem, inkább egy horrorházat. Nem. Senki sem állt elő ilyen ötlettel. Ehelyett azt mondták: törekszünk arra, hogy igazságot tegyünk, de a mindenségig, lehet, hogy ez nem fog sikerülni. Szóval üresen hagyták az elhagyatott villát. Amíg vissza nem jöttek a traumatizált emberek, a megverték, a korábbi rabok, a túlélők, a megrúgottak, a megvilágosultak, az érinthetetlenek, a kiválasztottak, a felháborodottak. Visszajöttek és azt mondták, csináljunk valamit ezzel a villával. Rendben. De nincs pénzünk. Nincs. És még a terület sem a mienk. És elkezdtek ide-oda rózsákat és ibolyákat ültetni. És söprögetni kezdtek. És más túlélőket is odavittek és azt kérdezték tőlük. Tudtok-e beszélni? Nem. Nem akarok beszélni erről, kissé traumatizálva vagyok. Rendben, akkor. Nem. Kérlek. Ne. Rendben, akkor talán. Majd meglátjuk. Nem tudom. Hát, arra emlékszem, hogy itt voltak a kínzótermek. Igen. Itt állt a torony, itt meg a vasszűz. Itt volt az összes növény meg állat. Igazából csak nyírfák és fecskék. Voltak esték és éjszakák, de hajnalok nem. És így láttak neki apránként újjáépíteni a parkot, az emlékekből. Lépésről lépésre. Mesterterv nélkül. Hibákat hibára halmozva. Mintha szerelmesen. És ez lett az eredménye. Furcsa századvégi stíluskavalkád. Pastiche, kollázs, potpourri, keverék. (...) Ezért hiszem azt, hogy a legjobb, ha minden olyan marad, amilyen most. És a villa ezt a történetet meséli majd el. Annak a történetét, hogy nem vagyunk nagyon fontosak.<sup>125</sup>

Ugyancsak Macarena monológjából tudjuk meg, hogy a holttestek eltüntetését egykor úgy oldották meg, hogy sándarabokhoz kötötték a testeket és lesüllyesztették a tengerbe. De évekkel később az egyik holttest kioldódott és felbukkant a víz színén. A víz alól felhozott sándarabokból kocka alakú kortárs szobrot formálnának a villa udvarán, hogy, egyfajta torinói lepelként, a borzalmak emlékezeti helyeként funkcionáljon. A három nő a kortárs múzeum és a horror házának különféle lehetséges kombinációját is megvitatja, de egyik változatban sem tudnak mindhárman megegyezni. A különböző lehetőségek mérlegelése fokozatosan egyre feszültebbé teszi a három nő közti párbeszéd terét. Utolsó monológjaikban a terhes múlttal szembeni radikális álláspontokat vázolnak fel: Macarena szeretné meg nem történtté tenni a Villa borzalmait és a területen valamilyen formában a diktatúra előtti boldog állapotot helyreállítani, Carla a horror háza helyett egy boldog kis

<sup>125</sup> Guillermo CALDERÓN: *Villa*, kézirat, angol ford. William Gregory, AO International, 2010, 32. A darabból vett idézeteket az angol változatot felhasználva idézem, saját fordításomban.

épület felépítését pártolja, hogy elkerülje az áldozatok másodszeri viktimizációját, míg Francisca arról ábrándozik, hogy bárcsak fegyvereket adhatna az egykori áldozatok kezébe, hogy ezáltal tegyék semmissé a megtörtént kínzásokat. Végül ő is a múlt elfelejtése, és a piknikmező kialakítása mellett teszi le a voksát, mivel nem szeretné fájdalmát és gyászát másokra erőltetni:

És én csak azt kérem, hogy ültessünk a mező közepére egy fát. Egy fahéjfát. Miért éppen fahéjfát? Mert ez a mapucsek szent fája. Ne feledjük, hogy nincs isten. És amiben én még hiszek, az csak a fotoszintézis. Én marichiweut szavazok.<sup>126</sup>

A darab fikciója szerint a három nő nem ismeri egymást, de a szöveg legvégén megtudjuk, hogy nem véletlenül éppen őket jelölték ki arra a feladatra, hogy a rettegett Villa emlékezeti helyé alakításának módjáról döntsenek. A szereplistából derül ki, hogy mindhárman 33 évesek, de ez egy helyütt a beszélgetésben is felmerül. A 33-as szám férfiak esetében egyértelműen a krisztusi kort idézi fel, de női kontextusban is vízváltónak tekinthető: a gyerekvállalás ideális korának felső határához tart, ebben a korban kell meghozni a családvállalásról és annak mikéntjéről való döntéseket. A szöveg a három karakter egyikéről sem árulja el pontosan, hogy van-e már gyermeke, de sorsukat megismerve azt feltételezhetjük, hogy nincs. A felvonás végére a múlt elleplezése/eltörlése felett létrejött látszólagos megegyezés mégis megtörik, illetve a konkrét akció elbizonytalanodásához vezet a szöveg utolsó epizódjában, amikor kiderül, hogy mindhárom nő a villában született, anyjukat pedig a fogva tartók erőszakolták meg. Az utolsó jelenetben megosztják egymással közös fájdalmas tapasztalatukat, hogy a születésük körülményei miatt anyjukkal természetellenes viszonyban nőttek fel. Pusztá létük, illetve apjukra való hasonlóságuk miatt az anyák a három lányt mindig a sötét múlt jeleiként látták, melyre tudatosan/tudattalanul szeretetmegvonással reagáltak.

Az is érthetővé válik, hogy miért a családalapítás küszöbén álló fiatal nők kapják azt a társadalmi feladatot, hogy döntsenek az ország emlékezetpolitikájának jövőjéről. A borzalmakat elkövető katonai diktatúra maskulin és romboló princípiumát egy feminin és teremtő „testület” ítéli meg és hivatott meghatározni, hogy milyen módon biztosítható az emlékezet megőrzése és a társadalom egészének továbblépése is. A diktatúra célelvű és monologikus diskurzusával szemben az emlékhely kialakításának egy demokratikus és dialogikus formáját választják. Az emlékezet, mint emléknymokkal terhelt topológiai

---

<sup>126</sup> Uo. 50.

entitás és a női test palimpszesztjének metszésvektorai Calderón egyfelvonásosában sajátos jelentésviszonyok feltárását teszik lehetővé. A topológiai és pszichológiai értelemben is eltemetni kívánt múlt holttestek formájában bukkan fel a mélyből (itt a tengerfenékről), megtörve a háborítatlannak tűnő, füves felszínt, a vízszintes látóhatárt, a jelen idő, a feledés horizontját. Maguk a holttestek és az őket elrejtő nehéz síndarabok is a sötét emlékek metonimikus jelei<sup>127</sup>. De a darab három karaktereként megjelenő három fiatal nő is egészen konkrét metonimikus viszonyban áll a múltbéli traumával, hisz életüket épp az erőszakos események megtörténtének köszönhetik. Annak ellenére, hogy személyesen csak utóemlékezeti (*postmemory*)<sup>128</sup> kapcsolatuk van a diktatúrával, ez az emlékezet, a saját magukon megélt trauma, több és sokkal testibb, mint az utóemlékezet tipikus eseteiben láthatjuk. Amit ők gyermekként anyai elutasításként, szeretetmegvonásként, pszichológiai traumaként megélték, az talán csak igen későn kapcsolódott össze tényleges jelöltjével – az anyák által elszenvedett erőszak emlékképével. A darab csattanójában megjelenő felismerés és egymásra ismerés számukra rendkívüli fontossággal bírhat, hiszen itt tudatosul bennük, hogy amit egyéni tapasztalatnak vagy billognak gondoltak, az nem pusztán személyes, hanem egy társadalmi, vagy legalább is közösségi jelenség. A dialógusukban létrejövő *communitas* tapasztalata olyan csoportterápiás lehetőségnek is tűnhet, amely új szintre emelheti saját életük traumájának személyes feldolgozását is.

Ez a felismerés ugyanakkor határt szab a múltfeldolgozás továbblépési, konstruktív szakaszának. Ezért van az, hogy a legvégén mégiscsak az origóhoz való visszatérést, a nullhorizont jelöletlenségét választják, a teljes nyomtalanságot, a passzív elfogadást. A szöveg nyitva hagyja azt a kérdést, hogy vajon a három nő az újjáépítés lehetőségének tekintetében, az új generációk megszületésének kérdésében milyen döntésre jut. A zárlat rezignált hangneme inkább Kertész Imre *Kaddisának* választására rímel.

MACARENA    Én nem sűrűn látom anyámat.

FRANCISCA    Miért nem?

MACARENA    Mert emlékszik a titkosügynöknek az arcára, aki megerősakolta. Én pont úgy nézek ki, mint ő.

CARLA        Ez velem is előfordul. Most adni fogok neked egy csókot. Közeledem. Nézd (FRANCISCA felé). Fordítsd el tőlem az arcod. Szia, anya.

<sup>127</sup> A holttestek esetében tiszta metonímiáról beszélhetünk, míg a vasdarabok a szimbolikus és a metonimikus viszony közti határmezsgyén képzelhetők el, alkalmassá téve őket arra, hogy egy művészeti gesztussal metonimikus-szimbolikus emlékhellyé válhassanak.

<sup>128</sup> Marianne HIRSCH – Leo SPITZER: *Ghosts of Home, The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, University of California Press, 2010, 9.

- FRANCISCA *elfordítja az arcát*
- CARLA Látod?
- FRANCISCA Én minden nap megcsókolom anyámat.
- MACARENA Mert mindannyian máshogy reagálunk.
- FRANCISCA Igen, ezért kell nekünk egy egyszerű füves mező.
- CARLA Igen.
- MACARENA Talán.
- FRANCISCA Igen, mert minden megkínzott nő máshogy reagál.
- MACARENA Igen. Vannak nők, akik sosem jönnek helyre.
- CARLA Igen. És vannak nők, akik szervezkednek és múzeumokat építenek.
- FRANCISCA Igen. És vannak nők, akik köztársasági elnökök lesznek.

VÉGE<sup>129</sup>

Az emlékműállítás Carla, Macarena és Franciska által megvitatott lehetőségeiben könnyű példát találni Aleida Assmann tipológiájának szinte mindegyik változatára: a horror háza valamint a kortárs múzeum az *emlékezés a soha nem felejtésért* két különböző megvalósítását takarhatja, az obeliszkkal ellátott mező, valamint a piknikezésre, sportolásra alkalmassá tett rét az *emlékezés a felejtésért* típusába sorolható. A villa helyreállítása a diktatúra előtti formájába, vagy a minden traumára utaló jelet nélkülöző üres mező, amiben a végén megállapodnak, pedig a „dialogikus felejtés” példája lehet. Ezzel szemben sokkal nehezebb kategorizálni azokat az emlékezeti stratégiákat, amelyek az áldozatoknak úgy kívánnak emléket állítani, hogy nem idézik fel magát a traumatikus eseményt, az egykori események résztvevőinek emlékét pedig nem áldozat-mivoltukban, hanem saját, személyes identitásukban kívánják megőrizni. Ezek a kísérletek a helyek és az áldozatok szimbolikus rehabilitációjára tett törekvésekként értelmezhetők. Itt az adott hely nem a trauma ténye általi kijelöltségben válik emlékhellyé, hanem az áldozatok spontán közösségé válásának nyomait hordozzák, melyhez a trauma pusztán az (esetleges) kontingenciát adta. A hely (emlékmű) architektúrája és az esemény közti szemiotikai viszony is rendszerint sokkal összetettebb. A *Villa* szövegében több ilyenre is találunk javaslatokat. Egyik változatban a trauma legalább fikatív/időleges eltörlésének lehetőségeit láthatjuk: a tervezett múzeum azon terme, ami az áldozatok életét „dokumentálja”, amivé akkor válhattak volna, hogyha nem esnek áldozatul a villában történekmeknek. Vagy ide tartoznak azok a javaslatok is, amelyek a villába hurcoltaknak szimbolikus eszközökkel

---

<sup>129</sup> *Villa*, 52.

kívánnak emléket állítani: a túlélők által apránként újjáépített kert és faépületek, vagy Francisca javaslata a fahéjfa ültetésére az egyébként pusztá mező közepére.

Az emlékezés módozatait elemezve célszerű megvizsgálni Calderon darabjának stilisztikai, dramaturgiai sajátosságait is. Főként arra érdemes kitérni, hogy a párbeszédes forma sajátosságai hogyan befolyásolják a műfeldolgozás felvázolt csapásvonalait. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az Aleida Assmann által használt dialogikus emlékezet fogalma a *Villa* esetére voltaképpen csak fenntartásokkal alkalmazható, mert itt három (közvetett) áldozat párbeszédét halljuk; nem pedig az elkövetők és áldozatok vagy a két antagonisztikus nagycsoport képviselői állnak dialógusban, vagy az ő leszármazottjaik.<sup>130</sup> A párbeszédesesség tétje itt az emlékezetstratégiák fragmentáltságának bemutatásában rejlik, illetve a felmerült opciók közti viszony karakterek közti viszonyként történő bemutatásában. A szöveg felütésében egy nagyon informális, trécselő mindennapi társalgás mimézisét találjuk, ennek a társalgási nyelvnek a szokásos jelölőivel: rövid beszédváltások, egymás megszólalásainak újrahasznosítása, ismétlések, informális kifejezések. Ezzel szemben a különböző ötleteket felvázoló szövegek rendkívül hosszú, félbeszakítatlan monológokként igen teljes és költői képeként törik meg ezt a társalgási rendet. Az informális és baráti hangvétel ellenére a három lány végig igencsak gyanakvóan tekint egymásra, végig azt hiszik, hogy valamelyikük szabotálni kívánja a szavazást vagy épp manipulálni igyekszik a többieket. Bizonyos időközönként a három karakter egyike vécére megy, a másik két lány pedig a háta mögött kibeszéli, talán Beckett *Jövés-menés* című ismert szövegének intertextusát idézve. Mindegyik monológ egy részletesen megrajzolt képbe sűríti a megszólaló által képviselt lehetséges emlékezetstratégiát. Ahogy a monológ a beszédter kisajátításával a társalgás alapvető szövegszervező szabályának megsértéseként manipulatív aktusának tekinthető, úgy a monológokban kibomló képek is az emlékezet egyfajta rögzítési kísérleteként működnek: hiszen a bármelyik emlékmű-opció megvalósulása kizárja az összes többit. A párbeszédes forma tehát képes nagyon sok lehetőséget felvillantani, és egymás tükrében relativizálni, anélkül, hogy bármelyikük mellett le kellene tennie a voksát.

Calderón szövegén végigvonul egy olyan motívum is, amely a chilei közelmúlt feldolgozását összekapcsolja a hemiszférikus „mélyidő” tapasztalatával. Az első titkos szavazáson az egyik nő az A vagy B opció helyett a „marichiweu” szót írta fel, a mapuce

---

<sup>130</sup> „Két ország akkor bocsátkozik dialogikus emlékezetgyakorlatokba, ha kölcsönös erőszak tapasztalatával terhes közös történelmen osztoznak, és ha kölcsönösen elismerik saját bűneiket, és empatikusan viszonyulnak a másoknak okozott szenvedéshez.” Aleida ASSMANN, i.m. 18.

indiánok, Chile egyik fontos őslakos törzsének jelszavát, melynek jelentése „tízszeresen győzni fogunk.” A nők felháborodnak, mert egyikük tartózkodása a szavazás és a vita újratelezését vonja maga után, és egyébként sem értik, hogy miért akar valamelyikük a témához nem illő kulturális referenciával előhozakodni. Végül kiderül, hogy Franciska volt az, aki a mapucse jelszóval szavazott kétszer is, és az volt a terve, hogy manipulálja a többieket, hagyva, hogy lebeszéljék magukat eredeti ötleteikről, és ehelyett a pusztai mező verziót fogadják el, mintha az a saját ötletük lett volna. Felháborodva tör ki, amikor már ketten majdnem elfogadták a múlt teljes eltörlését, a teljes feledést jelentő opciót:

FRANCISKA: Hát, én nem. Én marichiweut szavazok. És nem érdekel, ha másodszor is megbüntetnek emiatt; akkor is megteszem. Már büntetnek is. Mert a vérükben van, hogy Antikrisztus legyenek. De én nem akarom, hogy a villába látogatva ellágyuljak. Én dühös akarok lenni. És ez egyfajta kegyelet azokért, akik már nem élnek. Azokért, akik, amikor rabok voltak, azt gondolták: a mindenit, bárcsak lenne most egy puskám. (...) Megvan rá a jogom, hogy én legyek a kegyelet.<sup>131</sup>

A mapucse indiánok megidézése az emlékezés gyakorlatának fontosságát hangsúlyozza a felejtés folyamatainak ellenében. A kiszolgáltatottak és megalázottak emléke többszázados láncolatba rendeződik, és összefut a lány és általánosan a chilei nép jelenében: Francesca anyja mapucse indián, míg apja német származású tiszt volt, a Pinochet-rezsim egyik erőszaktevője. Calderón szövege tehát egymástól elválaszthatatlan társadalmi feladatként látatja a dél-amerikai történelem eltérő időszakjaiban helyet foglaló traumákat: bár történelmi vagy politikai síkon nem kíván egyenlőséget tenni az egykori gyarmati erőszak és a közelmúlt önkényuralmi erőszaka között, a Francesca alakjában megrajzolt női sors megtestesíti a sokgenerációs traumák egymásra rétegződő tapasztalatát. A traumák egymásra vetítésével részben felhívja a figyelmet a műfeldolgozás lezárhatatlan voltára, kimondva annak lehetetlenségét is, hogy a jelen időben egy akármilyen emlékmű-emlékház felépítésével pontot tehesünk a Pinochet-diktatúra feldolgozási folyamatára.

A *Villa* szövegében az is elhangzik egyébként, hogy a diktatúra társadalmi feldolgozása Chilében nem rég kezdődött, a történeteket sokáig hallgatás övezte. Chilében is működtek TRC bizottságok, 1990-1991 között Patricio Aylwin elnök, majd 2003-ban Ricardo Lagos elnök kezdeményezésére. Az első bizottság 3 428 eltűnt, megkínzott, elrabolt személyt dokumentált, mely eltűnések leginkább 1974-1977 között történtek. Aylwin elnök a jelentés nyilvánosságra hozásával egy időben bocsánatot is kért az állam

---

<sup>131</sup> Uo. 49.



nevében az áldozatoktól és családjaiktól.<sup>132</sup> Bár több hazai és nemzetközi kísérlet is történt Pinochet felelősségre vonására, de végül 2004-ben csak adócsalás és pénzmosás vádjával került házi őrizetbe, melynek 2006-os halála vetett véget. Kárpótlást is eredetileg csak azok a családok kaptak, akiknek a hozzátartozói eltűntek, meghaltak a diktatúra idején, a kínzások túlélői 2009-ig semmilyen kárpótlásban nem részesültek. 2011-ben egy kortárs múzeum is felépült a fővárosban, Santiagóban, *Museum de la Memoria y los Derechos Humanos* (Az emlékezet és az emberi jogok múzeuma) néven. Létrejöttének folyamatában Michelle Bachelet államelnök(nő)nek nagy szerepe volt. 2011-ben a múzeum a chilei őslakosokról szóló kiállítással is kibővült. A *Villa* szövegében végig elszórt utalásokat találunk ezekre a lépésekre, de a szereplők nem teljesen értenek egyet abban, hogy a múltfeldolgozás társadalmi szakaszai megfelelő módon valósultak-e meg:

FRANCISCA: Nem, Alejandra. Az a múzeum csak a történelem politikailag korrekt új-baloldali víziója. Már az utca túloldaláról is érzed az igazságtalanság bűzét. Azt akarja elhitetni, hogy mindennek vége, hogy a sebek gyógyulhatnak és mi egy annyira egységes ország vagyunk, hogy nyugodtan szórhatjuk a pénzt egy olyan emlékmúzeumra, ami úgy néz ki, mint egy kortárs művészeti múzeum.

MACARENA: Lehet, hogy így van, de ez egy nagyon, nagyon, nagyon, nagyon tisztességteljes vízió. És egy komolyan vehető kísérlet arra, hogy az egész ország láthassa, hogy ez egy nagyon fontos kérdés.<sup>133</sup>

Arra is ismerünk példát, hogy az amerikai őslakosok nemcsak objektum-szerepben, karakterként vagy referenciaként, hanem szubjektumként, alkotóként élnek a színház, a történelem színrevitelének eszközeivel saját jelenbeli – kétségtelenül komplex és ellentmondásos – identitásuk meghatározásához. Luisa Calcumil argentin mapuce származású előadónő, törzse népdalainak gyakori eléneklése mellett egyszemélyes színházi előadásokkal is bejárta a világot. Az *Es bueno mirarse en la propia sombra* [Jó a saját árnyékunkba nézni] című előadása a mapucsék világképének fontos elemére világít rá, miszerint az árnyak és az álmok fontos szerepet játszanak abban, hogy az egyén miként igazodik el a világban. Marcela Fuentes beszámolójából tudjuk, hogy az árnyék Calcumil értelmezésében az ősi tudás és a kulturális hagyomány szimbólumaként jelenik meg.<sup>134</sup> Az előadónő viszont nem a saját „ősi tisztaságában” kívánja bemutatni a mapucsék évezredes

<sup>132</sup> *The Truth Commission: Chile 90*, United States Institute of Peace, 1990, <http://www.usip.org/publications/truth-commission-chile-90>, elérés: 2017. 04. 02.

<sup>133</sup> Uo. 29.

<sup>134</sup> Marcela FUENTES: Casting Shadows in a Global Land: Luisa Calcumil's *Es bueno mirarse en la propia sombra*, *Theatre Research International*, July 2010, 183-187.

tapasztalatait, hanem naturalista, parodisztikus és rituális reprezentációs eszközök vegyítésével egy sajátos interkulturális tapasztalatot önt színházi formába, mely mapuce nők három generációjának sorsát vázolja fel. Az előadás premierje 1987-ben volt a művésznő patagóniai szülővárosában, de húsz év során számos színházterembe és nemzetközi konferenciára, fesztiválra meghívást kapott. A spanyol gyarmatosításnak háromszáz évig ellenálló mapuce őslakosok identitás-felélesztő kulturális kampánya az utóbbi néhány évtizedben bontott szárnyat és egy alkotmánymódosítást követően bizonyos kollektív jogokhoz is jutottak Argentínában. Az őslakosként (*pueblos originarios*) történő értelmezés ugyanakkor erősen behatárolja és a kizárólag az őshagyomány felelevenítésére és annak közvetítésére korlátozza a népcsoport által elérhető kulturális gyakorlatokat.

### 2.3 9/11 és a traumatikus kép színházi ellenpontja

Ha New Yorkban valaki meglát két függőlegesen álló párhuzamos csíkot rögtön ugyanarra gondol: egy 2001-ben lezajlott traumára, amely máig meghatározza nemcsak a városképet, hanem sokak szerint egy új időszámítás kezdetét is jelenti. A 9/11 egy olyan architektúrais-történeti emlékezethellyé vált, mely megtörténtének pillanatától kezdve spektákulumként állt rendelkezésre, és kényszerítette a teljes világot a megtekintésére, miközben egy olyan komplex társadalmi, történelmi, politikai, médiaelméleti, vallástörténeti, ideológia-kritikai problematika gócpontját is jelentette, mely máig érezteti hatását. A terrortámadás a nemzetközi téridő olyan origóját képezi, mely szinte mindenki személyes emlékezetébe is felejthetetlenül beleivódott, hisz pontosan emlékszünk, hogy az esemény pillanatában mit csináltunk éppen, milyen életszakaszunkat éltük.<sup>135</sup> Ugyanakkor globális médiaspektákulumként történő értelmezése és kisajátítása legalább annyira problematikus, mint szigorú értelemben csak egyetlen város, városrész vagy egy foglalkozási szektor személyes tragédiájának tekinteni az eseményeket. A globális és lokális, a kint és a bent, az objektum és szubjektum, az élő és épített, a nézés és cselekvés ellentétes pozícióinak játékba hozásával szeretném röviden felvázolni 9/11 feldolgozásának performatív lehetőségeit.

9/11 felszíni szinten először is egy olyan médiaspektákulumként jelentkezett, mely egy váratlan és korábban elképzelhetetlen esemény közvetítésével égetett bele azonnal ikonikussá váló képeket a világ tévénezőinek szemébe. A becsapódó repülőkről, az égő

<sup>135</sup> Számomra ez az első éves egyetemi évnyitó napja volt, egyben tehát személyes életemben is vízvonalzó jelentőségű.

tornyokról, majd a leomló épületekről közvetített felvételek az eseményeknek azt a felszíni, szenzoriális rétegét jelentik, mely kép csupán, pusztán jelölő: egyszerre követeli meg a jelentéstársítást és áll ellen minden jelentés rögzítésének. Nem mellékes módon az angol terminológia a feldolgozás helyett inkább a válasz (*response*) kifejezést preferálja. A válasz egy közvetlen és dialogikus reakció, egy olyan aktus, amely részben azonnal fel is ment a traumatikus tapasztalattal való további foglalatosságtól, míg a feldolgozás mindenképpen egy bonyolultabb és időigényesebb folyamat, amely során igyekszünk az adott tapasztalatot oly módon önértelmezésünk részévé tenni, hogy az bár meghatározó marad, tovább ártani ne tudjon.

Slavoj Žižek szerint, bár kézenfekvő lenne a tornyok leomlását a Valós betöréseként értelmezni, ez a megállapítás nem teljesen helytálló. Karl-Heinz Stockhausen provokatív kijelentésében a tornyokba becsapódó repülők a műalkotás legfelső fokát valósították meg: a tornyok leomlását a huszadik század Valós iránti szenvedélyének tetőzéseként olvashatjuk.

A terroristák első sorban nem azért cselekedtek, hogy anyagi kárt okozzanak, hanem a tett spektakuláris hatása miatt. Amikor napokkal 2001. szeptember 11. után tekintettünk az egyik toronyba csapódó repülőre meredt, mindnyájan arra kényszerültünk, hogy megtapasztaljuk, mit jelent az „ismétlési kényszer” és az örömmel túli *jouissance*: újra és újra látni akartuk, ugyanazokat a felvételeket *ad nauseam* játszották, és az az ördögi élvezet, amit ebből merítettünk, maga volt a tiszta *jouissance*.<sup>136</sup>

Bár a fogyasztóként nagy mennyiségben megélt virtualizált valóság eltávolította a nyugati nézőt az erőszak valóságának megtapasztalásától (amit az amerikaiak néha a „történelemből való vakáció” formájában értelmeznek), a helyes kérdés Žižek szerint mégsem az, hogy mennyire összeegyeztethetetlen ez az esemény a megszokott illuzórikus világunkkal, hanem az, hogy „hol láttuk már ugyanezt a dolgot újra és újra?” A váratlan csapásként megélt támadást Hollywood a fantazmatikus szintjén ugyanis alaposan előkészítette, és nemcsak az olyan katasztrófafilmek által, mint például a *Függetlenség napja*, hanem Hitchcock *Madarak* című filmjének bizonyos jelenetei, vagy a *Mátrix* gondolatfelvetése is kísérti a terrortámadás ikonikus képeit. Általánosabb szinten pedig nemcsak Hollywood átideologizált képei, hanem a későkapitalista fogyasztói társadalom

<sup>136</sup> Slavoj ŽIŽEK: *Welcome to the desert of the real. Five essays on 9/11*. Verso, London-New York, 2002, 12. (a tanulmányból vett részleteket saját fordításomban közlöm).

valódi társadalmi élete is valamiképp a színpadi illúzió jegyeit veszi magára.<sup>137</sup> Žižek szerint az, hogy bizonyos katasztrófafilmek vetítésének időleges betiltása a WTC leomlásáért felelős, az a fantazmatikus háttér „repressziójaként” értelmezhető. Mindezek mellett a pszichoanalízis javaslata szerint nem egészséges ennek a háttérnek az elfojtása, hanem „át kell kelni (*traverse*) ezeken a fantáziákon”. A valódi szolidaritás megteremtéséhez elkerülhetetlen például az obszcén rasszista fantáziákkal való közvetlen konfrontáció, a velük való játékos azonosulás, és kevésbé célra vezető az a stratégia, amely teljes egészében elveti ezeket a fantáziákat, arra hivatkozva, hogy ezek nem valóságosan ábrázolják az embereket.<sup>138</sup>

Carol Martin hasonlóan összetetten látja a valóság és fikció viszonyát, aki manhattani otthonából élőben láthatta a füstölgő tornyokat, mégis érezte annak a kényszerét is, hogy a televíziós közvetítést is nyomon kövesse

Egész nap a tévészoba és az égő tornyok élő spektakuluma között ingáztam, mely az erkélyünkről volt látható. Szükségem volt a tévére ahhoz, hogy tudjam, mi történik, és a tornyok mediatizáció nélküli látványára is, hogy megerősítsék, valami valódi dolog van folyamatban. A televízió egyszerre megerősítette, hogy ami történik, az valódi, de ugyanakkor féken is tartotta az eseményt a kis dobozban.

Martin a Valós színházáról szóló könyvében meglepő módon az eseménynek első sorban nem amerikai feldolgozásait elemzi, hanem a német Hotel Modern társulat *History of the World – Part Eleven* című tárgyanimációs filmjét.<sup>139</sup> A Herman Helle által jegyzett rövidfilm játékreplőkkel és üres italosdobozokkal modellezi 9/11 traumatikus gócpontjait.

Senki, kivéve azokat, akik odavesztek, nem láthatta, mi is történt valójában a repülőgépek belsejében vagy a halálra ítélt irodákban, amikor becsapódtak a repülők. Amit Helle megragadott, az egy olyan scenográfiai imaginárius, amely a Valósra úgy utal, hogy közben a valóságnak egy modelljét mutatja. A mű elkészítésekor Helle a következő kérdéseket tette fel: Milyen érzés lehet egy épületben lenni és látni, hogy egy repülőgép közeledik feléd? Milyen érzés lehet abban a repülőgépben ülni? Milyen érzés lehet a gépeltérítő bőrén lenni, aki sikeresen végrehajtja, amit eltervezett?<sup>140</sup>

<sup>137</sup> „A Valós, amely visszatér újabb látomás státuszát veszi magára: pontosan azért, mert valós, azaz mert jellege alapján traumatikus/excesszív, nem vagyunk képesek beépíteni saját valóságunkba, így arra kényszerülünk, hogy rémálom-szerű látomás alakjában tapasztaljuk meg. Ezért van olyan erős kényszerítő hatásuk a WTC leomlását dokumentáló képi ábrázolásoknak: egy kép, egy látvány, egy „effektus”, amely, ugyanakkor, „magát a dolgot” hozza elénk.” Uo. 22.

<sup>138</sup> Uo. 19.

<sup>139</sup> A Hotel Modern animációs rövidfilmje megtekinthető a Youtube-on is: <https://www.youtube.com/watch?v=g41BBLryUsk>, elérés: 2016.05. 28.

<sup>140</sup> Carol MARTIN: *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, 2013.

Ezek a kérdések szinte szóról szóra a Žižek által elemzett *jouissance* végzetes fantáziájának problematikáját vetik fel, melynek végiggondolása/vagy átélése egyszerre lehetetlen és elkerülhetetlen feladat. Martin szerint Helle az egyes szám első személyű (fiktív) nézőpont alkalmazásával nem hollywoodi képeket kívánt létrehozni, hanem kihasználta egy Hollywood-típusú optikai illúziót a saját képi terének megalkotásához, a keretezés mindannyiunk által jól ismert konvenciót alkalmazva. A fogyasztói társadalom egyik legfontosabb médiumaiból, a termékcsomagolásokból felépülő warholi városi tájban a Hotel Modern metonimikus logikával részben parodizálja a tömegmédiá reprezentációit, azt hangsúlyozva, hogy függetlenül a felhasznált vizuális médiumtól, a „valós és újrájátszott ontológiája, akárcsak a történetírás, az imagináció aktusaiból táplálkozik, melynek formái a reiteráció, reprezentáció és narráció.”<sup>141</sup>

A média szerepe paradox módon tehát egyszerre az, hogy virtualizálja az eseményt és egyszerre megadja egy esemény referenciális horgonyát a valóságban. Kortárs ismertelméleti paradigmánk alapján már természetszerűen tartjuk, sőt szinte meg is követeljük, hogy a valós életünk eseményeit egyszerre tapasztaljuk meg testi valójunkban és valamilyen médiumon keresztül. A személyes és testen viselt média eszközeinek teljes körű elterjedésével napjainkban mi magunk hajtjuk végre saját életünk mediatizációját, szinte megélésükkel egy időben. Másrészt a médiától azt is elvárjuk, hogy ne pusztán *ad nauseam* megismételje a képeket, folyamatossá téve a retraumatizációt, hanem értelmet, magyarázatot is adjon a látványnak.

Jeffrey C. Alexander egy sajátos társadalmi performanszként értelmezi a terrortámadást, felvázolva azt a tág történeti és vallástörténeti ívet, mely a kereszties háborúkat és dzsihádot időközönként „színre vivő” kulturális csoportokat egymás ellen szegezte. Alexander szerint a terrorizmus *posztpolitikai* cselekvésnek számít, mivel első sorban az erőszak fenntartására, semmint szervezeti és kommunikációs stratégiákra alapozza tevékenységét, a politikával szemben inkább izolálva, mint egyesítve résztvevőit. Szeptember 11. az arab nacionalizmus keserűségét fejezi ki, amely végleg elvesztette reményét az államalapítás, gazdasági fejlődés és teljes jogú polgári lét lehetőségeinek megvalósítására. Az öngyilkos merénylők által elért fizikai pusztításon felül legalább annyira fontos egy terrorista cselekvés szimbolikus hatása, mely Alexander szerint, mint minden társadalmi dráma, a színház eszközkészletével fejthető fel.

---

<sup>141</sup> Uo. 74.

A terrorista-mártír-színészeknek sikerült lerombolniuk a modern amerikai kapitalizmus szennyes ikonjait, az Ikertornyokat, amelyek számukra az ateista ellenség hatékony szimbólumainak számítottak. A terrorista-performanszok nemcsak sosem látott fizikai rombolást és halált hoztak, de egyben erkölcsi megszegyenülést és érzelmi kétségbeesést is szültek, több napig teljesen lekötve a világ médiafigyelmét.<sup>142</sup>

Alexander szerint egy performansz akkor tekinthető sikeresnek, ha a játszó és nézők között létre tud jönni egy ideiglenes összeolvadás (fúzió), mely a komplex társadalmakban egyre nehezebben elérhető, hisz sok lehetőség adódik arra, hogy a társadalmi drámák nem szándékolt értelmezések áldozatává váljanak, és gellert kapva a színre vivők szándékától radikálisan eltérő eredményt hozzanak. A tornyok lerombolása bár látszólagos sikereket érhetett el a radikális muszlim közösségek szimbolikus fúziójának megteremtésére, sokkal erőteljesebb hatást ért el a szembenálló, másik közönség számára színre vitt performanszban. Számukra az eseménysorozat egy erős traumatizált közösséget hívott életre, megerősítve a kritikamentes amerikai hősi narratívákat, és az áldozatként felfogott országgal mint a zsidó-keresztény nagycsoport ostromlott védőbástyájával való nemzetközi szolidaritást.

A terrortámadások előtt Amerikát súlyos társadalmi törésvonalak tagolták (...), míg 9/11 után a nemzeti közösség érzelmi síkon egyesült (...) erős társadalmi szolidaritást mutatva korábban idegennek látott emberek iránt is. A társadalmi figyelemnek egy intenzív általánosítását láthattuk, mely a specifikustól, konkrétumoktól az absztrakció, idealizáció és univerzalizáció felé tolódott el.<sup>143</sup>

Míg például korábban az ikertornyok dolgozói a társadalom nagy része számára a Wall Street farkasainak, irigyelt és falánkságuk és könyörtelenségük miatt sokszor megvetett osztályának számítottak, a terrortámadások következtében kizárólag a szerető apák, kitartó, becsületes polgárok szerepében őrződhetek meg az emlékezetben. Marvin Carlson szerint, ha valamilyen színházi műfaj dramaturgiáját keressük a terrortámadás forgatókönyvében, akkor inkább a melodráma, semmint a tragédia formáit érhetjük tetten. Így bár Osama bin Laden terrorista performansza időszakos társadalmi instabilitást és fizikai rombolást okozott, a cselekedet legfőbb célkitűzését, az uralkodó rezsím morális delegitimációját,

<sup>142</sup> Jeffrey C. ALEXANDER: From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and „September 11”. *Sociological Theory* 22 (1):88-105 (2004), online: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/360982/mod\\_resource/content/1/alexander\\_depths\\_despair\\_2006.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/360982/mod_resource/content/1/alexander_depths_despair_2006.pdf), elérés: 2016.05.23.

<sup>143</sup> Uo. 100.

nem érte el. Jól tudjuk, hogy a *War on Terror* címet viselő amerikai ellenperformansz milyen pusztításhoz vezetett az Al Kaida hadállásaiban.

Oszama bin Laden terrorizmusa egy fragmentált és polarizált közönség előtt került színre, és egy olyan olvasatot eredményezett, mely ellentétes volt a terror kitervelőinek szándékával.<sup>144</sup>

Vamik Volkan szociálpszichológus a nagycsoport regresszió fogalmával magyarázza a terrortámadás mint jelölő azonnali illokúciós lekötését. Volkan szerint az öngyilkos merénylők kiválasztása és „nevelése” során is erős regresszív taktikákat alkalmaznak a radikális vezetők. A másik oldalon, az Egyesült Államokban, bár az események csak „enyhe” társadalmi regressziót váltottak ki, aggasztónak tartja, hogy a politikai vezetés rögtön regresszív stratégiákhoz nyúl: az ők és mi szembenállásának hangsúlyozásával, Bin Laden démonizálásával.

Bush elnök a „gonosz tengelyéről” beszél ahelyett, hogy a nemzetközi folyamatok összetettségét hangsúlyozná, mely nemcsak az „Amerikaiak” és „terroristák” közti határvonalak elmélyítéséhez vezetett, de az „amerikaiak” és „mindenki más”, aki esetlegesen a terroristákhoz köthető között (sokszor tévesen). Ez megnöveli a veszélyt és ahhoz a fantazmatikus és túlzó tévképzethez vezet, amit sokszor a civilizációk harcaként aposztrofálnak.<sup>145</sup>

Bár 9/11 színházi jelenléte nem annyira kiterjedt, mint a filmes feldolgozás, mégis igen jelentős, mert a kezdeti sokkhatás elbeszélésekbe, versekbe és mesékbe forgatása segít beégetni az eseményt a kollektív képzeletbe. Bár „100.000 elmondatlan történet” kapcsolódik a terrortámadások különböző helyszíneire, ezek közül alig néhány „kiválasztott történet kerül be egy nemzet kollektív emlékezetébe”.<sup>146</sup> A színházi előadások kisebb, lokális közösségeket tudnak megszólítani és esztétikailag esetenként szabadabb formanyelvet használhatnak, ha irodalmi szöveggént, drámaként nem kerülnek kiadásra, és így egy színházi disztribúciós rendszerből kimaradnak, hosszú távú hatásuk nagyon szűk körű marad. Ezzel szemben a szöveggént kiadott drámák, bár több helyen, akár országosan színre kerülhetnek vagy film készülhet belőlük, erősen a fennálló dramaturgiai és színházi formakánon hatása alatt állnak, mely viszonylag szűkös keretek

<sup>144</sup> Uo. 103.

<sup>145</sup> Vamik D. VOLKAN: *September 11 and societal regression*. <http://www.vamikvolkan.com/September-11-and-Societal-Regression.php>, elérés: 2016.04.11.

<sup>146</sup> Ilka SAAL: „It’s About Us” Violence and Narrative Memory in Post 9/11 American Theater” *Arcadia: International Journal for Literary Studies*, Vol. 45, Issue 2, 2011.

közé szorítja azt, hogy mit, mennyit és milyen nyelven lehet megfogalmazni az amerikai színházban. Marvin Carlson megállapítása szerint

a Broadway kulináris, kommersz színházától aligha várhattuk el, hogy közönségét „kritikai gondolkodásra” bíztassa, különösen egy érzelmileg ennyire zaklatott helyzetben, de New York leginkább kísérletező és alternatív színházaiban is ugyanazt a visszahúzódat láthattuk a terrortámadással való számvetés teljes elutasításában.<sup>147</sup>

Bár a szeptemberi események a Broadway színházait is megrengették, ezek a színházak mégsem az emlékezést látták feladatuknak, hanem hogy mielőbb visszaterelhessék a nézőket „az eszképpista szórakoztatás és turisztikai ipar” büvkörébe. Hogy a Broadway színházai elsősorban a gazdasági rendszer semmint a művészi mező részei, jól mutatja, hogy olyan programról is tudunk a városban, mely során ingyen színházjegyeket osztottak mindenkinek, aki 2002 januárjának első heteiben legalább 500 dollárt költött Manhattan üzleteiben és éttermeiben. Sokkal kevésbé láthatóan, bizonyos egészen kis off-off Broadway színházak „elégikus előadásokkal”, a támadások áldozatainak személyes emlékét megidéző nekrológ-estek szervezésével támogatták a családok gyász munkáját. Ilka Saal szerint azok az előadások/színarabok, amelyek legalább érintőlegesen vállalkoztak az események direkt feldolgozására, leginkább az agresszív tanácsstalanság (*agressive Ratlosigkeit*) kifejezésével jellemezhetőek, ami a politikainak a humánusba oldódásában érhető tetten.<sup>148</sup> Az ugyan nem meglepő, hogy az események közvetlen közelében a hangsúly a gyáson és a személyes számvetésen volt, de az azóta eltelt idő során sem született meg egy olyan paradigmikus színpadi mű, amely 9/11 lokális és globális traumáját a maga komplexitásában dolgozná fel.

Mindemellett Carlson részletesen beszámol olyan performatív eseményekről, melyeket a New York-i színházak összefogásban szerveztek, az afganisztáni, majd az iraki háború ellen tiltakozva. Ezek a művészileg határterületnek számító, nagyon heterogén megnyilvánulási formákat mutató rendezvények arról tanúskodtak, hogy a színházművészek és drámaírók nem riadnak vissza a nyílt közéleti véleménynyilvánítástól. A számos kisebb-nagyobb mozgalom közül kiemelkedik a Not in Our Name, melynek egyik rendezvényén Harold Pinter drámaíró is felszólalt, kategorikusan elítélve a háborút és az Egyesült Államokon úrrá lett „hisztériát, tudatlanságot, arroganciát, butaságot és

<sup>147</sup> Marvin CARLSON: 9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre. *Theatre Survey*, May 2004, 3.

<sup>148</sup> SAAL, i.m. 355.



háborúéhséget.” A legjelentősebb ilyen szerveződés a Theatre Against War (THAW) volt, melynek 2003 februárjában már több mint száz színház tagjává vált. 2003. február 16-án egy nagyszabású háborúellenes felvonulást szerveztek, többezres tömeggel vonulva az ENSZ-székház elé. Március 2-án több száz színházban, beleértve a Broadway és off-Broadway színházakat is, egyidejűleg hirdettek meg olyan esteket, ahol neves művészek és szerzők olvastak fel beszédeket, köztük például Caryl Churchill és Tony Kushner, és rengeteg különböző színházi performanszra került sor. A THAW másik látványos kezdeményezéseként kétszáz színházban olvasták fel világszerte Arisztophanész *Lüszisztrátéját*. Ugyanakkor ebben az időszakban több olyan darab is színre került, melyek, bár nem közvetlenül 9/11 feldolgozásával foglalkoztak (vagy 2001 előtt keletkeztek), a háború, valamint Amerika és a Közel-Kelet viszonyára elemző módon reflektáltak: ilyen Tony Kushner *Homebody/Kabul*, A.R. Gurney *O, Jerusalem* vagy Deborah Breevoort *The Woman of Lockerby* című darabjai. A színházi recepció politizálódásának másik jeleként az amerikai színházra nem igazán jellemző gyakorlat is megjelent, hogy a klasszikus darabok aktualizált színrevitelében a jelenre való politikai utalásokat kommunikáljon. Molière *Don Juanjának* a Theatre For a New Audience színház 2003-as bemutatóján Don Juan darab végi vallásos képmutatásba fordulását a közönség egészen egyértelműen a terror ellenes háború álszent ideológiai érvelésével azonosították. Carlson összegzésében

Ebben az időszakban, miután lecsengett a terrortámadások első bémult reakciója, a színházi közösség összefogott és az államvezetés „terror elleni háború” stratégiájára adott reakcióként elkezdte színre vinni Amerika 1960 utáni legjelentősebb politikai színházi korszakát. Annak ellenére, hogy hasonló hullámokat érezhettünk más nagyvárosokban is, különösen San Franciscóban és Chicagóban, ez a jelenség elsősorban New York off és off-off Broadway színházaira összpontosult. (...) Itt, ha másutt nem is, „a nem a mi nevünkben” ellenállási jelszava erőteljes visszhangra talált, és egyben ez az a szcena, ahol az amerikai színházművészek továbbra is arra törekcsenek, hogy művészetük által élő támogatásukról biztosítsák ezt az ellenállást.<sup>149</sup>

Bármennyire erős is volt a színháziak háborúellenes reakciója, európai szemmel mégis inkább azt gondolhatjuk, hogy a drámaírók és színházművészek elsősorban közéleti személyekként vagy magánemberekként, állampolgárként fogalmazták meg tiltakozásukat a két háború ellen, nem pedig a színház fikcióján keresztül művészi eszközöket felhasználva. Míg a Broadway által uralt, vagy annak „árnyékában” születő dráma műfaját erős műfaji és esztétikai korlátok kötik, addig a kortárs New York-i színház másik fontos

<sup>149</sup> CARLSON, i.m. 17.

hagyománya, a (neo-avantgárd) performanszművészet, bár jelentős formai szabadságnak örvend, egyrészt rendkívül alulfinanszírozott, másrészt csak nagyon szűk nyilvánosságot tud elérni. Emiatt nemcsak (színházi) emlékezete, de kutathatósága is rendkívül nehézkes, vagy csak másodlagos forrásokra támaszkodhat. A teljesen intézményes és konzervatív, valamint a teljesen *ad hoc* színházi formák közti köztes réteg hiánya teszi strukturálisan lehetetlenné az „európai értelemben vett” dramatikus politikai színház kibontakozását. Ezt Carlson is világosan megfogalmazza:

Arra számíthattunk, hogy amikor újra kinyitnak a színházak, többen is olyan előadásokat visznek színre, melyek közvetve vagy közvetlenül foglalkoznak az épp lezajlott eseményekkel, de az amerikai színházi világ dinamikája nem támogatta ezeket a megnyilvánulásokat. A legtöbb európai színházi kultúrával ellentétben az amerikai színház nem rendelkezik a társadalmi kommentár erős hagyományával, kivéve néhány olyan időszakot, melyek különösen heves társadalmi változásokkal jártak, mint az 1940-es és 1960-as évek. Ezt leszámítva ennek az országnak a színházi kultúrája sokáig egy társadalmilag marginális formának számított, az általánosan elfogadott és nem teljesen alaptalan vélekedés szerint elsősorban a felső középosztály szórakozását szolgáló gazdasági vállalkozás szerepét töltötte be.<sup>150</sup>

Jellemzően a két legnagyobb nyilvánosságot kapott dráma, mely 9/11 eseményeit dolgozta fel, elsősorban az eseményeknek a személyes, semmint politikai vagy társadalmi vetületére összpontosított. Bár más-más dramaturgiát használnak, mindkettő elkerüli azoknak a kínos kérdéseknek a feltevését, melyek 9/11 amerikai felelősségére kérdeznak rá. Némileg meglepő módon a személyes felelősség kérdése könnyebben feltehető, minkét szöveg közvetve meg is teszi, mint a nagycsoport vagy a társadalmi struktúra felelőssége. Anne Nelson *The Guys* [A fiúk] és Neil LaBute *The Mercy Seat* [Az irgalom pótszékén] két drámáját mind Carlson, mind Saal párhuzamosan elemzi, és nemcsak azért, mert az ősbemutató női főszerepét mindkét esetben Sigourney Weaver játszotta, és mindkét színpadi szöveg kétszereplős. Mindkét darab igen kevés figyelmet szentel az esemény politikai vagy társadalmi dimenziójának – szemben azzal, amit például egy európai drámaírótól várnánk hasonló helyzetben –, hanem inkább a terrortámadás két New Yorkban élő emberre tett hatásának pszichológiai vetületeit elemzi, mindkét szövegben egy nő és egy férfi próbálja meg közösen feldolgozni a történeteket.”<sup>151</sup>

A *fiúk* bemutatója a kis Flea Theatre színházban volt 2001 decemberében, mely a leomlott toronyházak közvetlen közelében van. A darab kifejezetten a színház

<sup>150</sup> CARLSON, i.m. 3.

<sup>151</sup> Uo.

megrendelésére született, akik a támadásban elhunyt tűzoltóknak kívántak „szavakból szőtt emléket” állítani, „azok számára, akik meghaltak és azoknak, akik szeretnének továbbélni.”<sup>152</sup> A darab szituációja szerint egy tűzoltóparancsnok, akinek nyolc kollégája odaveszett, egy újságírónt kér fel, hogy segítsen megírni „a fiúk” nekrológiáit. A darab jelenetei az ő találkozásait jelenítik meg, küzdelmüket, hogy az emlékfoszlányokból, képekből egy emberi élet koherens szövegét állítsák össze. Joan, az újságíró és értelmiségi számára ez egyben egy szokatlan találkozás tapasztalatát is kínálja egy másik társadalmi réteggel, miközben kielégíti abbéli igényét, hogy valahogy ő is segíthessen a tragédia áldozatain.<sup>153</sup> Az előadás nagy közönségsikernek örvendett, 13 hónapig játszották a Flea színházban, majd 2002-ben Jim Simpson rendezésében film is készült belőle. Nelson darabjának szerkezetében visszaköszön a korszak egyik jellegzetes gyászműfaja, mely a *New York Times* hasábjain jelent meg *Portraits of Grief* [A gyász arcképei] címmel, a terrortámadást követő két hónap során. A napilap nem kevesebb, mint 2 400 nekrológot közölt, melyek körülbelül 200 szavas terjedelemben igyekezett összefoglalni az adott embernek az életét, egy olyan kollektív narratívát, egy emberi léptékű lábnyomot kívánva megteremteni, mely ellenáll a támadás dehumanizáló tárgyszerűségének.

Nick és Joan között bár erős osztálykülönbségek feszülnek, ezek csak érintőlegesen kerülnek kibontásra a darabban. Fennáll annak a veszélye, hogy a gyász egyéni szintje teljesen eltakarja a politikait. Bár az individuális karakterek kinagyítása elviekben a nagycsoport regresszió hatékony ellenszereként működhetne, a személyes portrék erdeje, melyből Nelson szövege egy kis szeletet jelenít meg, mégsem a diverzifikáció, inkább az uniformizálás irányába mutat. Joan szövegszerkesztési segítsége, nyilván a gyászbeszéd műfaji kötöttségei miatt is, alapvetően eufemisztikus jellegű. Így a sokrétű és nyilván sok esetben ellenmondásos emberi sors nemcsak a klasszikus amerikai kispolgári társadalmi szerepkategóriák foglyaivá teszi a tűzoltókat, de egyben és első sorban áldozatokként tematizálja őket. Nick, a tűzoltókapitány, aki saját töredékes emlékeit idézi fel egykori munkatársairól, sokszor világosabban látja az emberi sorsok összetettségét, annak a problémás voltát, hogy a tűzoltók emlékezetét a „mindennapi hősök” reduktív ünneplőjébe öltöztesse.

---

<sup>152</sup> NELSON, i.m. xxii.

<sup>153</sup> A személyes szolidaritás ilyen égető belső igényének egyik talán kissé ironikus mozzanatáról Carol Martin is beszámol, aki lányával a boltokat járta, hogy kutyaeledelt, gumicsizmát vásároljon a keresők segítségére, de minden üzlet készlete kifogyott és végül vastag pamutzoknikat adományoztak a WTC helyszínein dolgozó mentőcsapatoknak. LaBute drámájában Abby, a hideg és cinikus üzletasszony csak a segítség szándékának megfogalmazásáig jut, de valami visszatartja attól, hogy a keresőplakátok kiragasztásában segítsen egy asszonynak.

NICK (...) Hát nem sok mondanivalóm van róla. Van ez a hős dolog, mint valami filmszereplő. De Bill, ő nem ilyen volt. Ő csak egy egyszerű ember volt. Egy ürge. Ha Bill bement egy szobába, senkinek fel sem tűnt. De hát ilyen nem lehet egy gyászbeszédben mondani.

JOAN Nyugi, minden oké. Ne aggódjon. Akkor mondjuk azt: Szóval vannak az olyan emberek, akik egyszerűek... tudnak maradni egy bonyolult szituációban – erről van itt szó.<sup>154</sup>

A darab egyetlen, de sokat idézett politikai kikacsintásához is arra volt szükség, hogy a szöveg – és egyben a főszereplő – fizikailag és kulturálisan eltávolodjon a szűk gyászközösség magánszférájából. Egyik monológjában Joan némi felháborodással említi, hogy Argentínában sokan más nézőpontból látják a terrortámadást.

Volt ott egy argentin nő – a fia egyike volt az eltűnteknek. Azt mondta az újságíróknak, hogy amikor a repülők becsapódtak a tornyokba... ő boldogságot érzett. Tudjuk, kik voltak azokban a tornyokban, mondta. Amerikai imperialisták... ők hozták ezt magukra.

Alig vártam, hogy visszatérhessek New Yorkba. Itt mindenki értette. Rájöttem, hogy mindaz, amiről az argentinok beszéltek, az az ő húsz évvel ezelőtti háborújukra vonatkozott. Ők azt hitték, hogy ez róluk szólt. Mindenki a világon erről beszélt. És ők mind – mind – azt hitték, ez róluk szólt!

De nem. Ez mirőlunk szól! (Szünet)

Vagy mégsem?<sup>155</sup>

Saal szerint, bár Nelson itt igen érvényes problémát vet fel, tulajdonképpen saját darabjának további része utasítja vissza ennek a megközelítésnek a továbbgondolását. Nem foglalkozik a szituációban látenszen benne rejlő osztálykülönbségek és etnikai különbségek kibontásával, a tragédia élő (Nelson) és mediatisált (Joan) megélésének eltérő tapasztalatával, vagy azzal, hogy a New York-i lakosok fájdalma hogyan viszonyul más népek és kultúrák fájdalmához és saját traumáihoz. A pusztán személyes szintre összpontosító emlékezés nem tehető mentessé bizonyos nagypolitikai következményektől. A narratív én kritikátlan középpontba helyezése ugyanis könnyen vezethet katonai megtorláshoz.

Neal LaBute darabja, *Az irgalom pótszékén*, 2002 novemberében került először színre az Off-Broadway Manhattan Class Company színpadán. Míg *A fiúk* dialogikus terében a női és férfi figura a kölcsönös megértés és segítségnyújtás nyelvét beszélte, és 9/11 drámai magjához való közel kerülés lehetőségét kereste, addig LaBute darabja „a terrorizmus sajátos formáját vizsgálja: azt a fájdalmas, banális háborút, melyet két olyan

<sup>154</sup> Anne NELSON: *The Guys*, New York: Random House, 2002, 12.

<sup>155</sup> NELSON, i.m. 30.

ember vív egymás szívéért, akik szerelmesek.”<sup>156</sup> Ben, főnökével, Abbyvel már régóta házasságtörő szerelmi viszonyt folytat, és csak azért éli túl a tornyok leomlását, mert épp szeretőjénél tartózkodott a becsapódás idején. A szituáció alapvető csavarja az, hogy a két üzletemberre az elemi erejű trauma nem az etikai dimenzió „megjobbító” erejével hat, hanem épp ellenkezőleg, Ben a saját „véletlen” túlélésben nem a családapa szerepének visszaállítási imperatívuszát látja, hanem annak a lehetőségét, hogy Abbyvel közösen örökre eltűnjenek, anélkül, hogy feleségének és két lányának színt kellene vallania. Bár a jelzések finomak, lassan megértjük, hogy a két karakter az ikertornyok hideg, könyörtelen pénzügyi világának üzleti dolgozó-sztereotípiáját kívánja felrajzolni. Ben számára a következmények nélküli elmenekülés a magánélet nyelvére lefordított remek üzleti lehetőségként tűnik fel, míg Abby, akinek ahhoz, hogy nőként vezető beosztásba verekedje fel magát, fel kellett adnia családalapítási terveit, és most is hezitál, hogy Ben kedvéért lemondjon minden eddig elért anyagi eredményéről.

A téma és problematika erősen érintőleges megközelítésével számomra LaBute darabja szimptomatikusan kimutatja a Broadway küzdelmeit egy 9/11 kaliberű katasztrófa feldolgozásával: egyszerre érzi úgy, hogy kell is beszélnie róla, de a saját keretei között mégsem képes rá.<sup>157</sup> A közvetetten Ibsenből, Strindbergből és Csehovból, közvetlenül Tennessee Williams, Eugene O’Neill és Edward Albee lélektani realista élveboncolás-dramaturgiájából táplálkozó színpadi kódrendszere, mely máig a Broadway kizárólagos „*drama*” nyelve, nem véletlenül küszködik egy olyan színreviteli feladattal, melyhez legalább Brecht dramaturgiai tanulságaira lenne szükség. Meglátásom szerint nemcsak arról van szó, amire Saal utal, hogy LaBute a 9/11 problémacsomagot használja ki egy kapcsolati dráma megírásának ürügyeként: a téma közvetlen dramatikus feldolgozásának képtelensége egyben az amerikai mainstream dráma látenciáját jeleníti meg a társadalmi színház, a Valós színházának Amerikában is egyre elterjedtebb formáinak körében.

Innen nézve az sem véletlen, hogy a két szereplő nem közvetlen elszenvedője, de nem is csak pusztán nézője a terrorista spektakulumnak. A dolgok rendje szerint, ha tisztességgel játsszák el amerikai kispolgári szerepüket, mindkettőjüknek halottnak kellene lenniük. Alapvetően kívülálló, cinikus, valójában csaló szerepüknek köszönhetik, hogy életben maradtak. A darabban erre a tényre egyikük sem reflektál, de az egész felvonáson

<sup>156</sup> Neil LABUTE: *The Mercy Seat*, London: Faber and Faber, 2003, ix.

<sup>157</sup> LaBute egyszerre ad hangot annak a kényszernek, hogy drámaíróként, a maga módján reagáljon az eseményekre, de azt is kifejezi, hogy a rendelkezésére álló dramaturgiai eszköztárral és alkotói nézőponttal milyen tapasztalatok formába öntésére képes: „mindenekfelett ez egy „kapcsolati” dráma, jól megcsinált, a francia értelemben”. Uo.

uralkodó folyamatos hezitáció, cinizmus, egymás kegyetlen marcangolása és a cselekvési bizonytalanság ezeknek a lelki folyamatoknak az elkendőzésére is szolgálhat. Míg Nelson karaktere attól tart, hogy mások kisajátítják New York tragédiáját, addig LaBute figurái mindvégig úgy érzik, hogy ami történt, az rajtuk kívül és tőlük teljesen függetlenül történt, hogy nincs közük az eseményekhez. Vallomásaikból megtudjuk, hogy korábbi „szerepeiket” is bizonyos eltartással játszották. Saal olvasatában a darab szatirikus közjáték 9/11 teljesen személyes és teljesen politikai megközelítései között. Javaslat az, hogy a darabot a *ground zero* pillanatának narratívaalkotási folyamatainak allegóriájaként olvassuk. Minkét karakter alapvetően szarkasztikus és önző, és egy morális vákuumban élnek. Saal elemzése szerint Abby alakjában Ben nárcizmusának ellenpéldáját látjuk, de véleményem szerint, ahogy a realista szövegekben általában, a színésznek itt is nagy szabadsága van a játékmód által meglehetősen eltérő tartalmú karakterek megformálására, ami tág határok között pozícionálhatja Abby figurájának „lágyságát” vagy „keménységét”.

BEN Próbáltam boldogulni. Mindig az egyszerű utat választottam, a könnyebb megoldást, hogy összejöjjön, hogy megcsináljam, amit kell. Ez vagyok én. Csaltam az iskolában, átvertem a barátaimat, elvettem, amit lehetett, attól, akitől lehetett.<sup>158</sup>

Ennek ellenére, mikor összegeznie kell eddigi életét, Ben úgy gondol magára, mint aki „rendben van”, ami szerinte „nem is olyan nagyon rossz dolog. Tulajdonképpen rohadtul alulértékelt, valójában.”<sup>159</sup> Saal úgy látja, hogy az emberi viselkedés ilyen kendőzetlen ábrázolásával LaBute megkérdőjelezi a heroikus nemzeti narratívákat, ismételten leleplezve a közönséges amerikai ellenhős mindennapos kegyetlenségét. Az *irgalom pótszékén* ugyanakkor kísérletet tesz arra is, hogy a CNN „tragikus”, „világégés” és „morális mélyrepülés” retorikáján túllendüljön, kimutatva, hogy ez a morális szakadék már régóta része az amerikai pszichének.

A 9/11 diskurzust átszövő visszavágás és nemzeti felemelkedés reménye itt is megjelenik, de kicsavart, rendkívül ironikus formában, ami a nemzeti tragédiává emelt esemény szinte szentségtörő lekicsinyléseként hangzik Ben szájából.

BEN Te tényleg azt gondolod, hogy nem fogunk ebből felépülni? (...) És nem csak arra gondolok, hogy te meg én, azt mondom, hogy az ország egésze. Hát persze, hogy fel fogunk. Megteszünk mindent, amit kell, felkutatunk mindenkit, akit kell, kivezényeljük a tankokat meg

<sup>158</sup> LABUTE, i.m. 32.

<sup>159</sup> Uo. 47.

minden szart, de nem marad el a baseball bajnokság, meg karácsony, és minden szar, amire mérget vehetsz az életedben<sup>160</sup>.

A hallgatólagosan elfogadott mainstream diskurzussal szembemenő jelentéstulajdonítás összecseng Žižek provokatív kérdésfeltevésével is: mi van, ha 9/11 mégsem mérföldkő semmilyen értelemben sem?

És mit kezdünk azzal a sokszor hangoztatott megállapítással, hogy: „Semmi sem lesz ugyanaz szeptember 11. után?” Fontos, hogy ezt a frázist sosem fejtette ki részletesen senki – ez csak egy olyan gesztus, amely nem jelent semmit, de valami igazán mélyet akar mondani. Az első reakciónk az kellene, hogy legyen: Tényleg? És mi van akkor, ha semmi világrengető nem változott szeptember 11. után? Mi van, ha szeptember 11. megrázó tapasztalata olyan eszközként szolgált, amely lehetővé tette a hegemon amerikai ideológiának, hogy visszataláljon a gyökereihez, hogy újrarájzolja alapvető ideológiai koordinátáit a világ antiglobalista és egyéb kísértéseivel szemben? (...) Szeptember 11-én az USA megkapta a lehetőséget arra, hogy felismerje, milyen világnak a része. Megragadhatta volna ezt a lehetőséget – de nem tette; ezzel szemben a mellett döntött, hogy megerősítse tradicionális ideológiai elköteleződését: elég volt a leszegényedett Harmadik Világért érzett büntudatból és felelősségérzetből, most *mi* vagyunk az áldozatok.<sup>161</sup>

A személyes narratívától a közösségi vagy politikai relevanciájú feldolgozás felé való elmozdulást csak igen korlátozottan mutathatjuk ki a New York-i színház 9/11-re adott válaszában két olyan műben, amelyek még a fent elemzett drámáknál is kevesebb közönséget értek el. Mindkettő első látásra egy stand-up est, és így könnyen illeszkedik a szórakoztató színház intim formáinak hagyományába, de a közelebbi vizsgálat számos eltérést mutat a bevett sémáktól. A Reno művésznevet viselő női performer a The Club kis terében saját személyes élményeit fogalmazza meg a támadás napjáról. A *Rebel Without a Pause* [A szüntelen lázadó] látszólag betartja a stand-up konvencióit, de a morbiditásba is áthajló humor egy olyan felforgató tapasztalatot fogalmaz meg, amely súlyos politikai kérdéseket is felvet, és ellenáll az események egysíkú, regressziós értelmezésének. Az esemény hevében összedobott előadást később *Unrestrained Reflections on September 11* [Szabad reflexiók szeptember 11-re] címmel a Zipper Theatre-ben kibővített formában játszotta tovább 2002 áprilisától kezdve, de Carlson beszámolója szerint így is kevesek látták.

Hasonlóan működik Karen Finley 2003-as performansa, a *Make Love*, [Szeretkezz,...] mely a The Cutting Room, majd a Fez Café kis tereiben került színre. Az

<sup>160</sup> Uo. 16.

<sup>161</sup> ŽIŽEK, i.m. 47-48.

előadásban a performer Liza Minellit, mint minden díva archetípusát testesíti meg. A sokféle esztétikai minőséget, szereplehetőséget és nézőpontot vegyítő polifonikus alkotást Saal a bahtyini heterológosszia és dialogicitás kontextusában értelmezi, mely megkérdőjelezi a nacionalista értelmezések tarthatóságát, melyek az autoriter és abszolút nyelvhasználatot favorizálják.<sup>162</sup> A számos ellentmondó hangot a színésznő egy allegorikus megsokszorozott figurában egyesíti, aki a Finley és Minelly fúziójából létrejött Finelli nevet viseli, és a „3000 ember hamuját érzem magamon” öndefiníciós aktusával születik meg. Finley mellett az előadás több más résztvevője is Lisa Minelli dragbe öltözik: a zenészek, színészek és Finley saját lánya is. Ezek a figurák az alkotó szerint New York „önteltségi neurózisát” mutatják fel, mely a színházi megoldás hatékony eszközévé válik „Manhattan sebét cikázva körbefonó sokféle hang és történet összegyűjtésére, felmutatására és hatástalanítására.”<sup>163</sup>

9/11 színházi feldolgozásai képesek túlmutatni a végtelenségig újrarájtszott képek retraumatizációján, és szavak által igyekeznek rendet tenni az emberi ésszel felfoghatatlan pusztításban. A különböző előadások a feldolgozás különféle szakaszaiban nyújtanak segítséget, de általános jellemzőjük, hogy szinte kizárólag a személyes és kisközösségi tapasztalatok megragadására vállalkoznak, és eszközökkel sem nagyon rendelkeznek arra, hogy az esemény világpolitikai komplexitását feltárják. Bár a New York-i színházi emberek, mint állampolgárok, tudnak nagyon politikusán viselkedni, és ezt 2003-ban demonstrálták is, a New York-i színház fővonulata teljesen apolitikus. A terrortámadás mélyebb politikai és kulturális vonatkozásaival csak a nagyon kis színházak foglalkoztak, és itt is leginkább egy tradicionálisan szórakoztató műfaj, a stand-up comedy transzmutációjával. Ugyanakkor azt is látni kell, hogy az eltelt több mint tizenöt év ellenére a város lakói számára ez még mindig túl közeli és személyes trauma ahhoz, hogy azt ne családjuk, kisközösségük fájdalomként éljék meg, hanem szimbolikus jelentőségű makropolitikai performanszként.

## 2.4 Összegzés

A fejezetben bemutatott példákban láthatjuk, hogy a színházi műtfeldolgozás feladatait és lehetőségeit meghatározza egyrészt a színházi struktúra szerkezete, másrészt az adott történelmi trauma nyilvános feldolgozottságának állapota. Dél-Afrikában az apartheid traumájának társadalmi feldolgozása eleve színházszerű keretek között jött létre az Igazság

<sup>162</sup> SAAL, i.m. 368.

<sup>163</sup> Uo. 369.



és Megbékélés Bizottság tevékenysége révén. A színházi feldolgozás részben ennek a társadalmi performansznak a kiterjesztéseként és elmélyítéseként értelmezhető. A boali fórumszínház formáit felhasználó előadások a TRC bírósági tárgyalást imitáló alapvetően monologikus-vallomásos formáit igyekeznek dialogikus kommunikatív helyzetekké alakítani. Az előadások némelyike ugyanakkor arra is vállalkozik, hogy megkérdőjelezze a TRC meghallgatásainak hatékonyságát ennek a komplex társadalmi konfliktusnak a lezárásában, színházi formában dialógusba hozva a megvallás és bocsánatkérés problematikusságát és nehézségeit. A különböző őslakos közösségek saját hiedelemvilágának és rituális performanszainak aktivizálásával az előadások a feldolgozás kizárólagosan intellektuális szintjéről a rituális és érzelmi dimenzióba tudják emelni a kölcsönösen elkövetett erőszak tapasztalatának feldolgozását.

A dél-amerikai műltfeldolgozás itt elemzett példái sem a közsínházi struktúrában valósulnak meg. Coco Fusco happeningjei a képzőművészeti és színházi rendszer egyre vékonyodó határmezsgyéjén, míg Guillermo Calderón saját, minimális költségvetésű háromszereplős társulatának előadásában valósulnak meg. A traumatikus múlt feldolgozása itt a női test médiumán keresztül szűrődik le, mely egyaránt ellenáll a gyarmati, kapitalista és totalitárius ideológiák kisajátításának. Calderón színre viszi az emlékezet társadalmi vitájának komplex dialógusát, hogy végül az emlékhely-állítás mindegyik lehetőségét elvetve a túlélő (női) test továbbélése legyen az emlékezet egyedüli hordozója, az erőszak leszármazottjainak szakmai sikere pedig a történelmi igazságtétel záloga. Fusco, Calderón és Ann Coburn színházának vizsgálata arról tanúskodik, hogy a női test a történelem logocentrikus felfogásának hatékony ellenállási terepeként működhet. A női hangok felerősödése nemcsak a történelemtudomány paradigmaváltát tükrözi, hogy a történelem a politika történetéből a „minden dolgok történetévé” vált, hanem az emlékeztetést és emlékéllítást is alapvetően női feladatnak mutatják be. A *Villa* szövegében ez konkrétan a három fiatal nőre bízott országos jelentőségű műltfeldolgozási feladat, de *A fiúk* drámai szituációjában is azt látjuk, hogy a túlélő nők konkrét és szimbolikus feladata az emlékeztetés szavakba öntése, az emlékeztetés adekvát nyelvének megtalálása. Az emlékeztetést, test és (szülő) föld szoros összefonódása pedig Fusco performanszaiban és egyfelvonásosában ölt emlékeztetes formát.

Az amerikai és angol szórakoztató, üzleti alapú színházi struktúra sem a politikai színháznak, sem a műltfeldolgozásnak nem ad sok lehetőséget. A New York-i terrortámadások, valamint az azt követő közel-keleti háborúk olyan erejű társadalmi traumát jelentettek, hogy ennek ellenére felmerült az igény a színházak szerepvállalására.

9/11 amerikai színházi feldolgozása remek példa a feldolgozás igénye és a rendelkezésre álló színházesztétikai eszközök és nézői elváráshorizont közti feszültségre. New Yorkban nemcsak a trauma bénító közelsége volt az oka annak, hogy a színházi feldolgozás inkább a személyes, mint a politikai síkra tolódott. A kataklizma képeinek média általi retraumatizáló ismétlésével szemben a 9/11 emlékezetét megragadó drámaszövegek legalább a személyes-elégikus szinten újtára bocsátják a feldolgozást, vagy a kisközösségek szintjén lehetőséget adnak az emlékezésre. 9/11 komplex társadalmi-politikai és interkulturális jelentésrétegeivel csak a színházi alkotók és más művészek politikai tüntetéssorozataiban és az egészen kis közönségnek szóló egyszemélyes előadások vetnek számot.

### 3. SZÍNHÁZI MÚLTFELDOLGOZÁS KÖZÉP- EURÓPÁBAN. A KOMMUNIZMUS ROMÁNIAI SZÍNHÁZI FELDOLGOZÁSA

#### 3.1. Régiós párhuzamok, a műtfeldolgozás útjai és akadályai Közép-Európában

A tág nemzetközi kitekintés után ebben a fejezetben szűkebb régióink, illetve Románia és Magyarország viszonylatában szeretnék foglalkozni a színházi műtfeldolgozás kortárs gyakorlataival. Bár a történelemmel való színházi foglalatosság igen komoly hagyományokra tekinthet vissza, a legtöbb esetben a színre vitt korszakok nem a jelen számára legégetőbb és legtraumatikusabb történelmi mozzanatokkal foglalkoznak, vagy a jelennel való kapcsolat szimbolikus és áttételes. Sütő András 1987-es *Álomkommandó* című színműve korában egyedülálló módon arra tett kísérletet, hogy párhuzamosan dolgozza fel a holokauszt borzalmait és a világháborút követően kiépült kommunista diktatúra kegyetlenségeit. A darab szituációja szerint egy színház Auschwitz színrevitelére készül, ennek próbái vegyülnek a színészek magánéletének, jelenbeli meghurcoltatásának megjelenítésével. A múlt borzalmait folyton a jelenre vetülnek, makacsul sugallva a párhuzamosságot a kétféle színezetű totalitárius rendszer közti alapvető egylényegűsége között. A Tábormok fogadásának tiszteletére rendezett előadás végül nem valósul meg, ami olvasható a tényleges műtfeldolgozás elmaradásának metaforájaként is. Egyik totalitárius rendszerből ugyanis nem lehetséges egy korábbi diktatórikus rendszer tapasztalatának valódi feldolgozása, még akkor sem, ha ideológiailag az a korábit mélyen elítélendőnek tartja.

Sütő színművében csak az egyik elnyomó rendszer kerül közvetlenül megnevezésre, Auschwitz, míg a Rákosi rendszer, de akár a Kádári vagy Ceaușecu-féle diktatúra működését egyértelműen beazonosíthatóan ábrázoló drámai jelen idő 1987-ben nem nevezhető nevén, akkor sem, ha a nézői jelennel való párhuzam mindennél világosabb. „Emlékbe vonult népi társról szólni, s az emberiséget újból fenyegető ordas eszmékről hallgatni: önámítás” – nyilatkozik Sütő a vígszínházi bemutató műsorfüzetében

is idézett tanulmányában.<sup>164</sup> Ennek ellenére a darab cselekményének ideje szándékosan fiktívként és általánosként van megadva: „történik bárhol, ahol megtörténhet”, a színen meg nem jelenő, de mindenki által rettegett diktátor pedig általánosan csak a Tábornok névre hallgat, aki „a történelmi sötétséget jelképezi”. A Gyulán bemutatott, majd a Vígszínházban továbbjátszott előadás kritikussai sem leplezhették le a drámai jelen és a történelmi jelen közti kimondatlan és akkor még kimondhatatlan azonosságot. A kritikák egy „elképzelt diktatórikus államról”, „valamely képzelt diktatúráról” szólnak, viszont a jelennel való kapcsolat felismerését is fontosnak tartják megírni: „jelentős a szereplők hétköznapi tragédiája”, „a darab valamilyen lényeges jelenkori társadalmi-politikai valóságról vall.”<sup>165</sup> Lukácsy András szerint: „Az *Álomkommandó* hőse, a zsidó író is egy lágerdrámát kísérel meg színpadra vinni valamely képzelt diktatúrában (amelynek helyére századunk oly sok totalitárius rendszerét helyettesíthetjük), és amelynek ez a kísérlet módfelett kellemetlen.”<sup>166</sup>

Sütő darabja a színház a színházban eszközével igyekszik két elnyomó történelmi korszakot egymásra rétegzetten egyetlen tér-idő egységben megjeleníteni. Erre a két történelmi síkra egy harmadik is vetül, az álmoké, a síkok közti átjárások bonyolult rendszert alkotnak, minduntalan befolyással vannak egymásra. Bár a cselekmény látszólag realista jelenetekben bomlik ki, az erős szimbolikával terhelt nyelv sokszor fordult át abba a költői-filozófiai regiszterbe, amelyet Sütő korábbi, a távoli történelemben vagy mitikus távolságba helyezett drámáiból ismerünk. A szövegnek ezeket az elemelt rétegeit a Vígszínház más játéktílushoz szokott színészei, valamint Sík Ferenc zömmel naturalista hangoltságú rendezése nem annyira tudta kiaknázni. Az *Álomkommandó* a huszadik század történelmi traumáinak igyekszik nem leegyszerűsítő és egyoldalú képét adni, amelyben a karakterek – a színpadon és a közéletben is – egyszerre több szerepet is játszanak, folyamatosan örlődve a történelmi szerep kényszerpályái és az egyéni szabad akarat lehetőségei között.

Az *Álomkommandó* megírása óta eltelt közel harminc év alatt a közéletben és a színházi világban is sok változás lezajlott. Közép-Európa eltérő dramaturgiájú rendszerváltásai, forradalmi végre megnyitották az utat a huszadik század viharos történelmi korszakaival történő valódi társadalmi számvetés előtt. Bár azóta felnőtté vált egy olyan generáció is, amely a rendszerváltás után született és a diktatúrákból már

<sup>164</sup> Az *Álomkommandó* című előadás műsorfüzete, Gyulai Várszínház, 1987, OSZMI, Kisnyomtatványtár

<sup>165</sup> SCIPIADES Erzsébet: „Történik bárhol, ahol megtörténhet”, *Magyar Hírlap*, 1987.07.13, 4.

<sup>166</sup> LUKÁCSI András: Csupaszz kézzel fegyveres világban. Sütő András ősbemutató Gyulán, *Magyar Hírlap*, 1987.07.25.

személyesen semmit sem élt meg, mégsem mondhatjuk, hogy a társadalmi emlékezetben akár a holokauszt, akár a kommunista diktatúra, vagy akár csak Trianon traumája is a lezárt és feldolgozott történelmi tapasztalatoknak minősülne. Ezek a történelmi események, akárcsak a közép-európai népek együttélésének több évszázados konfliktusai, bármikor szabadon előhúzzható muníciót jelentenek a különböző politikai pártoknak aktuális céljaik alátámasztására, és igen gyakran megkerülhetetlen gátjait alkotják egy pozitív csoportidentitás felmutatásának. Mindemellett a társadalom- és történettudományok és a művészetek is rengeteget tettek annak érdekében, hogy elkezdődhessen az ezzel a múlttal való számvetés. Bár az irodalom és a film esetenként nagyobb nyilvánosságot nyerhet, mint a színház, nem felejtethjük el azt, hogy a történelem színrevitele a színháznak a kezdetek óta alapvető célkitűzése volt.

Hozzá kell tenni, ugyanakkor, hogy az elmúlt harminc év során a színházművészet maga is rendkívüli változásokon ment keresztül. Csáki Judit kritikus már az *Álomkommandórról* is azt írja, hogy szövege sokszor nem színpadi szöveggént, hanem „egyenesben” hat.<sup>167</sup> És ekkor még – a magyar színházi környezetben legalábbis – nem volt jelen a ma már széles körben használt dokumentarista, verbatim munkamódszer, a közéleti eseményeket „közvetlenül” feldolgozó kortárs politikai színház, vagy a vallomásos intim monológ-színház proscéniumot áttörő közvetlensége. Bár régióinkban egyelőre nem tekinthető paradigmaváltásnak, a Valós színházának a közép-európai színpadokon is komoly jeleit és művészileg kimagasló eredményeit könyvelhetjük el. A múltfeldolgozás kortárs színháza ezért sokkal közelebb áll a hatvanas években rövid időre felfutó dokumentumszínház esztétikájához, mint az időközben meglehetősen porossá és konvenciókövetővé vált történelmi dráma hagyományához. Az a fajta áttételesség, a jelennel való allegorikus távolságtartás, amely nemcsak a klasszikus történelmi drámákat, de még a kilencvenes évek során többnyire a dekonstrukció jegyében született, a történelmi és ógörög drámákat radikálisan a jelenbe író törekvéseinek is hallgatólagosan elfogadott premisszája volt, a kétezres évek fordulóján teljesen eltűnni látszik. A közélet újradramatizációjával párhuzamosan sok színházi alkotó a (jelenbeli vagy történelmi) valóság közvetlen nyersanyagként történő felhasználásban látta a művészi továbblépés lehetőségét. Ez a valós részletesebb művészi vizsgálatához vezetett: akár a történelem saját teatralitásának feltárása, akár a történelmi események nyelvi szerkesztettségének,

<sup>167</sup> CSÁKI Judit: „Kegyelmi kérvény”, *Pesti Műsor*, 1987.08.09, 28.

mediatizáltságának vagy egy adott helyzet performatív összetettségének bemutatására vállalkoztak.

2008-ban a Kortárs Drámafesztivál keretében került megrendezésre a *Mi volt az után előtt?* című nemzetközi konferencia, amely a színházi műtfeldolgozás sajátos gyakorlatát kívánta feltérképezni Közép-Európa, különösen a Visegrádi Négyek körében. A konferencia, melynek szakmai szervezője voltam, a következő kérdéseket próbálta körüljárni, a színházi területen többnyire előzmények nélkül: Mennyire tárta fel vagy zárta le társadalmunk ezt a korszakot, vagy még mindig magunkkal cipeljük a történelmi terheket? Mennyiben nyújtanak a színházak, illetve a színházi intézmények lehetőséget a múlt folytonos feldolgozására akár művészi eszközökkel, akár egyéb programokkal? Szerepel-e színházak műsorpolitikájában a műtfeldolgozás témaköre? A nyolc ország huszonhat színházi szakembere élénk eszmecserét folytatott a szocializmus negyven évének közéleti múltjáról és arról, hogy ez a múlt miként csapódott le a kortárs színházban. A résztvevők arra a következtetésre jutottak, hogy mindegyik országban sürgető feladat a színházi műtfeldolgozás új jelenségeinek értő elemzése és egyben a közelmúlt színháztörténetének reflektált, a speciális politikai-társadalmi viszonyokat mélységeiben feltáró kutatása. Abban is egyetértettek, hogy ehhez a vizsgálathoz a nemzetközi illetve régiós együttműködés különleges lendületet és sok új perspektívát kínálhat.<sup>168</sup>

A 2008-as konferencia felszólalói szerint mindegyik résztvevő országban hasonló képlet rajzolódik ki: a kilencvenes évek poszt-szocialista országaiban a színház többnyire hátat fordított a politikának és a társadalomnak, viszont egyre nagyobb igény van egy olyan színházra, amely társadalmilag sokkal érzékenyebb, képes dialógust kezdeményezni aktuális és kényes politikai, társadalmi kérdésekről. Ez a folyamat Lengyelországban valamivel korábban beindult és nálunk is már szárnyait bontogatja a fiatal színházi nemzedék körében. Marsovszky Magdolna, a műtfeldolgozás régióinkban tapasztalható

<sup>168</sup> A konferencia több cseh, lengyel, szlovák és magyar kutatója elkötelezettnek mutatkozott arra, hogy ezt a párbeszédet egy informális hálózat keretei között egy folyamatos projektté tágítsák, mely azóta több találkozó megszületéséhez vezetett. 2009-ben szintén a Kortárs Drámafesztivál keretében újabb hasonló témájú konferencia megrendezésére került sor. A két találkozó szerkesztett felszólalásai a *Twenty Years After* című angol nyelvű kötetben jelentek meg, a Creativ Média kiadásában. A következő műhelytalálkozó 2011-ben Krakkóban volt, a Reminiscencje teatralne színházi fesztivál kísérőrendezvényeként. A szintén 2011-ben a Kortárs Drámafesztivál keretében megszervezett *Újrahasznosított valóság a színpadon* című konferencia, amely a dokumentarista színház közép-európai formáinak vizsgálatát tűzte ki célul, szintén szoros kapcsolatot mutat ennek a kutatási területnek a problémafelvetésével és számomra a 2008-ban megkezdett kutatásnak a tágításaként, újrafókuszálásaként értelmezhető. Az EEPAP (Eastern European Performing Arts Platform) kezdeményezésére a kutatás következő fázisában egy olyan tanulmánykötet született meg, mely a kommunista diktatúra közép-európai párhuzamos színháztörténetének, színháztörténeteinek megírásához szolgálhat alapotként. A kötet a Konfrontacje Teatralne fesztiválon került bemutatásra Lublinban, 2016 októberében.

akadályaira hívja fel a figyelmet: a kultúrpolitikának fontos szerepe lehet a társadalmi és művészeti műfeldolgozás támogatásában, de sokszor pont ezzel ellentétes folyamatokat támogat. Az áldozatmítosz hangsúlyozása, egy nagycsoport bűnbakkeresése, mely az antidemokratikus tendenciákat támogatja, további gátja a feldolgozásnak. Marsovszky szerint a pártpolitikától és napi politikától függetlenné váló kultúrpolitika szigorúan érték alapú elven kellene, hogy működjön, feladata pedig kifejezetten az lenne, hogy a kényelmetlen és irritáló, de társadalmilag szükséges problémák megjelenítését támogassa, megvédve a művészeteket a piac diktátumától, melynek sosincs valódi szociálpolitikai célja.<sup>169</sup>

Musilová szerint bár Csehországban az 1989-es „bársonyos forradalom” idején a színházak nagyon élénk és konkrét politikai szerepet vállaltak fel, 1989 után „az új társadalmi-politikai tartalom nem találta meg a neki megfelelő színházi formát. A cseh színházi alkotók elutasították a színház társadalmi-politikai szerepét és tíz kerek évig messziről elkerülték ezeket a problémákat.”<sup>170</sup> Azok az előadások is, amelyek a rendszerváltás feldolgozására vállalkoztak a korábbról örökölt realista társalgási dráma tévésorozatokban elkoptatott műformáit használták fel, és csak a privát szféra, a diktatúra idején is menekülésre használt „nappalik” ábrázolására vállalkoztak. A társadalmi színház csak az ezredfordulót követően talált újra vissza a cseh színpadokra. Dagmar Podmakova úgy látja, hogy 1989 után nemcsak a cenzúra megszűnése és az ideológiai nyomás felszámolása jelenti a fontos változást, hanem a titkosszolgálati archívumok megnyitásával hirtelen hatalmas mennyiségű információ zúdult a kutatókra és művészekre, mellyel a színházak legalábbis nem igazán tudtak kezdetben mit kezdeni. „Lassacskán alakult ki egy új társadalom, időbeli távolságra volt ahhoz szükség, hogy a történelmi igazság hihetően színpadra kerülhessen.”<sup>171</sup> A kilencvenes évek színházi stratégiáit Szlovákiában is az előző rendszer esztétikájának és ideológiai elvárásainak tagadása jellemezte. A szocialista családmódellet, vagy a kommunizmus „lényegét” színpadra vinni igyekvő darabok sokszor meglehetősen konvencionális drámaforma felhasználásával jöttek létre (például Viliam Klimáček kommunizmus-drámái), melyek Podmakova szerint nemcsak végletesen leegyszerűsítik a feldolgozott témát, de aligha tudják a fiatalabb nézők figyelmét felkelteni.

<sup>169</sup> MARSOVSZKY Magdolna: Democratic Theatre Policy in the Threefold Bond of Agitation, Mobilization and the Market, in Szabó Attila – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 124.

<sup>170</sup> Martina MUSILOVÁ: The Political Role of Czech Theatre in November 1989 and the Post-November Period, in Szabó Attila – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 38-44.

<sup>171</sup> Dagmar PODMAKOVA: The Continuum of Socialist Ordinarity, in Szabó Attila – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 110.

A színházi alkotók új generációja sokszor dokumentarista módszerekhez fordul, például Sláva Daubnerová *M.H.L.* (2010) című előadása, mely Gustáv Husák feleségének élettörténetén keresztül mutatja be a diktatúra éveit, vagy Jan Šimko dokumentarista előadásai, például a *Ligetfalusi történetek* (2008), melyek formailag érdekesek ugyan, de szintén sokszor csak általános érzések megfogalmazására vállalkoznak és a téma leegyszerűsítéséhez vezetnek.

A pozsonyi Jan Šimko szerint társulatával ő arra tett kísérletet, hogy színházi eszközökkel próbálja meg helyreállítani azt a múltat, amit a kommunista építészet elfedni igyekezett – Ligetfalu régi, falusi történeteit, a pozsonyi zsidóság életét, vagy egy másik előadásában – az ideológiai amnézia újabb fordulata után – a kassai acélgyári munkások emlékezetét. Šimko a lineáris történetmesélést valamint a drámai hősök kiemelésére alapuló színházi formát a múlt szocialista-realista játéknyelvének történelmi ballasztjaként értelmezi. Saját színháza részben ezzel állítja szembe az oral history alapanyagból felépülő mikrotörténetek dramaturgiáját. A mindennapi túlélés stratégiáinak színrevitele, a banalitás esztétikájának színházi kiaknázása a nagy narratívák dekonstruktív aktusaként is olvasható, és kétségtelenül a néző erőteljes érzelmi kötődését is kiválthatja. De ugyanakkor könnyen fennáll annak a veszélye is, hogy a retró-esztétika és a nosztalgia csapdájába esve teljesen vakvágányra vigye az előadás műltfeldolgozási célkitűzéseit.<sup>172</sup> Erre a problémára rímel Mohácsi Istvánnak, a kaposvári *5606*, *Őrükt lélek vert hadak* társzerzőjének meglátása arról, hogy a történelemnek az a mindennapi, mikroszintje mennyire szétfolyó és milyen nehéz a színháznak megfogni és valódi közösségi tapasztalattá tenni a piros pontos, tanár elvtársos viccek cserepeiből felépülő „arctalan éveket”.<sup>173</sup>

A lengyel Joanna Krakowska megerősíti azt a hipotézist, mely a színházi műltfeldolgozás szempontjából látens időszaknak tekinti a kilencvenes éveket. Lengyelország tapasztalatának sajátosságaként ezt azzal egészíti ki, hogy a rendszerváltás idejére a kommunizmus tapasztalatának jelentős része már eleve fel volt dolgozva, köszönhetően a hetvenes-nyolcvanas évek sajátosan gazdag lengyel független és underground kulturális életének, színházi világának, illetve a mindegyik országban működő „összekacsintásos” színházi jelrendszernek.

<sup>172</sup> Jan ŠIMKO: „Past Forward. Memories Played Live Are Quiet, Though Never Unplugged”, in Szabó Attila – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 163.

<sup>173</sup> MOHÁCSI István: Mi van az előtt után? Fontos-e a műltfeldolgozás?, *Mi volt az után előtt? Színház és műltfeldolgozás nemzetközi konferencia*, kiadatlan felszólalás, Kortárs Drámafesztivál, Budapest, 2008.11.27



A kommunizmus bukása után a művészek úgy érezték, hogy felszabadultak minden nemzeti és társadalmi kötelezettség alól. (...) A színházi rendezők behatoltak az emberi természet sötét mélységeibe, formát adva mindazoknak a személyes és családi patológikus viszonyrendszereknek, amelyeket közismerten az ekkori európai színházi trendek is erősen támogattak, Angliától Németországig”.<sup>174</sup>

Lengyelországban a 2001-es választásokkal egy időben zajlott le az a paradigmaváltás, amely a múlttal való foglalkozást újra a színházi gondolkodás előterébe emelte. Egy új baloldali kormány hatalomra kerülése nemcsak újra aktuálissá tette a kommunista diktatúra évtizedeivel való számvetést, hanem egyszersmind életre hívta a történelem aktuálpolitikai „felhasználásának” két olyan ideológiailag determinált lehetőségét, amely egyben a valódi múltfeldolgozás akadályainak is bizonyult. Ezzel szemben a 2005-ös kormányváltás, amikor egy keresztény-konzervatív párt került hatalomra, az ellentétes stratégiákat erősítette meg. Krakowska szerint ez a két polárisan szembehelyezkedő attitűd a nosztalgia és a lusztráció: míg az első az emlékezet felszíni rétegeit használja a múlttal kapcsolatos pozitív attitűdök megerősítésére, addig a lusztráció igénye a múltnak kizárólag a legsötétebb és mindenestől elítélendő aspektusaival foglalkozik. Mindkét stratégia, bár hatékony mobilizációs eszköz lehet valamely politikai oldal melletti kiállásra, akadályozza a múlt tényleges társadalmi feldolgozását, mivel egyik sem hajlandó elfogadni a múltnak – bármelyik korszaknak, rendszernek vagy időbeli pillanatnak – a megkerülhetetlen komplexitását.

Pedig a lengyel kortárs színház 2006-körül datálható „történelmi fordulata” egyedülálló és a régió sok országában követőkre talált paradigmaváltásává alakult. Olyan fiatal rendezők mint: Jan Klata, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Michał Zadara vagy egy vidéki volt bányavárosban, Wałbrzychban újjító színházat létrehozó Pawel Demirski és Monika Strzempka alkotópáros, vagy a jelentős nemzetközi ismertségre szert tett Dorota Masłowska a középgeneráció tekintélyes drámaírójának Tadeusz Slobodzianeknek a „köpönyegéből” kibújva nagyon tudatosan és rendkívüli művészi érzékenységgel és nem kevés bátorsággal kezdtek el a lengyel történelem legtraumatikusabb időszakaival színházilag foglalkozni. A holokauszt, a második világháború, a zsidóság története, lengyel felelősség kérdése, a lengyel nemzeti identitás, a kitelepítés, a homoszexualitás társadalmi elfogadottsága, a generációk együttélésének kihívásai, a katolikus egyház történelmi és kortársi szerepe mind olyan fajsúlyos társadalmi

---

<sup>174</sup> Joanna KRAKOWSKA: Fear, Denial, Repression in Szabó Attila – Joanna Krakowska, (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 127.

kérdések, amelyeknek friss nézőpontú vizsgálata megtermékenyítette a kortárs lengyel színházat. A régió belül a lengyel példa azért is sajátos, mert itt a társadalmi színházi fordulat a többi országban érezhető bátortalan színházi nyelvkeresés és nyelvihiány helyett igen erős saját színházi formákat teremtett, az új tartalom megtalálta a saját esztétikáját. A régióban talán egyedül Lengyelországban érezhetjük, hogy a Valós színházának új jelenségei nem a posztmodern színházi formanyelvek felrúgásával, hanem ezekkel való szintézisben valósították meg tartalmi céljaikat. Persze mindehhez szükség volt egy erős avantgárd és neoavantgárd színházi hagyományra is, mely a hetvenes-nyolcvanas évtizedek lengyel színházművészetét világhírűvé tette, kiteljesítve a színház teljesen autonóm és öntörvényű művészetként való elismerésének elgondolását. Vagy legalábbis a színháznak olyan ösztönművészeti definíciójára, melyben a képesség, zeneiség, mozgásintenzitás legalább olyan jelentős szereppel bír, mint a szövegből kibomló dramatikusan szituáció. Valószínűleg ez a jelenség olyan fajsúlyos és nehezen befogadható rendezők munkássága nélkül, mint például Kristian Lupa, elképzelhetetlen lenne. Ahogy a dialogicitásra épülő magyar színházi nyelv számára is idegenül hatnak azok a lengyel színházi törekvések, amelyek a karakter és szerep megszokott viszonyát radikálisan felforgatva, többek között a monológok kreatív felhasználásával építkeznek. Paweł Sztarbowski tanulmányának záró gondolata nemcsak a kortárs lengyel színháznak, hanem a közép-európai országok mindegyikében kitapintható folyamatokat összegzi, melyek az utóbbi bő tíz esztendő színházi változásait meghatározták:

Mint láthatjuk, a lengyel színházi művészek folyamatosan keresik azt a színházi nyelvet, mely alkalmas lehet posztkommunista valóságunk megragadására. Tíz évnyi hallgatást követően a huszonegyedik század első évtizede a társadalmi és politikai színház újjászületését mutatta fel, és ez a folyamat ma is tart. A művészek már nem osztják azt a naiv hitet, hogy a színház meg tudja változtatni a létező valóságot. Ezzel szemben hisznek abban, hogy képes egy új nyelv felfedezésére és képes nekünk valami újat és érvényeset tanítani a társadalom felépítéséről.<sup>175</sup>

A fenti vázlatos bemutatásból is látszik, hogy a kommunista diktatúrák tapasztalatának színházi feldolgozására régióink bármely országának színházi kínálatából idézhetnénk releváns színházi kísérleteket. A fejezet további részében csak Romániára szorítkozom, részben a személyes kötődés és a nyelvismeret okán, részben pedig azért, mert a

<sup>175</sup> Paweł SZTARBOWSKI: Social Theatre in Poland: A Few Key Points, in Szabó Attila – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change*, 2. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 29.

nyolcvanas évek viszonylagosan „puha” magyarországi diktatúrájával szemben Ceaușescu kemény uralma egy rendkívül traumatikus, az ideológia és annak gyakorlati megvalósításában szürrealisztikus képét mutatja meg, melynek színházi feldolgozása az 1989 utáni romániai színház folyamatos törekvése.

### **3.2. Az elcsalt forradalom: a romániai kommunizmus társadalmi feldolgozásai**

A kommunista diktatúra román színházi feldolgozásának eredménye egy viszonylag koherens ám térben és esztétikai szempontból igencsak szétterülő előadás- és szövegtörzs, mely változatos formákban és alkotói stratégiákkal járja körül a diktatúra tapasztalatát, különösen Ceaușescu személyi kultuszának, a kommunista titkos rendőrség és a propagandagépezet működésének, az 1989-es forradalomnak és az azt követő eseményeknek a témáját. Amellett, hogy néhány jelentős drámaszöveg és előadás a klasszikus román rendezői színház kontextusában jön létre, illetve a Caragiale, Ionesco nyomdokán továbbélő román-frankofón abszurd esztétikájába illeszkedik. A legfontosabb szövegek és színházi események a 2000 után hihetetlen lendülettel megújuló fiatal drámaíró és színházalapító generáció tevékenységéhez köthetők. Bár ezek az országban igen szétszórtnak, néhány egymástól távoli színházi központban jelentkeznek és a fősodor román színházi struktúrája mindmáig képtelen integrálni ezeket az alkotókat, mégis – mind témafelvetésükben, mind formai döntéseikben – igen friss, bátor és az idősebb generációk elfogultságaitól mentes színházi előadásokat hoztak létre, melyek a régió és Európa jelentős színházi fesztiváljainak rendszeres meghívottai.

Ahhoz, hogy akár csak részlegesen is magyarázatot adhassunk ennek a témaválasztásnak a fontosságára, legalább vázlatosan fel kell vázolnunk azt a sajátos történelmi tapasztalatot, mely a román kommunista diktatúrát a régióon belül igen egyedivé teszi. Mindmáig feloldhatatlan ellentmondásnak látszik, hogy az az ország, amely a legvehemensebb és a régióban a legvéresebb módon, forradalommal vetett véget a kommunista diktatúrának, ugyancsak ő állította vissza szinte azonnali hatállyal az „újracimkézett”, ám gondolkodásában, személyi állományában változatlan rezsimet.

Magyarországgal ellentétben, ahol, részben az orosz megszállás okán, a közbeszédben minduntalan a szovjet testvéri országokhoz való tartozást kellett hangsúlyozni, a nemzeti identitás és sajátos múltbeli tapasztalat elemeinek háttérbe szorításával, addig Romániában a kommunista rezsime a nemzeti specifikusság elemeit a hatalomgyakorlás fontos eszközeiként használta. Radu Cinpoieș részletesen elemzi, hogy az

1848 után megfogalmazódó romantikus nemzetfogalomra épülő nacionalizmus nagyon eltérő funkciókkal bukkant fel a 19. század végén és a 20. század során Romániában. Verderyvel szemben, aki úgy látja, hogy a nemzet eszméje annyira mélyen beleivódott Románia diskurzív- és identitásstratégiáiba, hogy azt a kommunizmus évei nem tudták eltörölni,<sup>176</sup> Cinpoesş szerint „a nacionalista diskurzus alkalmazkodott a kommunista ideológiához, amely aktívan felhasználta a nacionalizmust, hogy elmélyítse vagy megtartsa az állampolgárok rendszer iránti elkötelezettségét, ahelyett, hogy megpróbálna ellenszegülni ennek az ideológiának.”<sup>177</sup> Ceauşescu 1965-ös hatalomra lépése után a nemzeti érzületre építő intézkedések tovább szaporodtak: helyesírási reformjával ellentartott a román nyelv szláv eredetét terjeszteni kívánó szovjet stratégiának, számos korábban feketelistás román írókat rehabilitált és egy sajátos hibrid történelemszemléletet kívánt elterjeszteni, mely egyrészt épít az osztályharc szocialista elméletére, másrészt visszaállítja a román történelem híres alakjait a nemzeti panteonba. Ceauşescu különutasságának kétségtelenül legemblematikusabb politikai lépése az 1968-as csehországi megszállás elleni tiltakozás volt, mellyel nemcsak saját népének elismerését, de a Nyugat szimpátiáját is kivívta. A határozott kiállást persze korántsem a dubčeki reformok elismerése indokolta, hanem egy viszonylag megalapozott félelem táplálta, attól, hogy a Varsói Szerződés értelmében a szovjet csapatok Romániát is megszállhatják.

Ceauşescu maga is nagy kedvelője és ismerője volt a román népdaloknak, a források szerint szívesen táncolt és sok szöveget is fejből tudott. A nyolcvanas évek végéig is igen szegényes műsorkínálatú (állami) televízió sok népzenei műsort sugárzott, mely a Vezetőnek, az amerikai cowboy-filmek mellett másik nagy kedvence volt.<sup>178</sup> A népzene a nemzeti identitás megerősítésének igen hatékony eszköze lehetett, és mivel alapvetően egy paraszti/falusi élettapasztalatot jelenített meg, szinte minden ilyen műsort skanzenekben, népi ruhába öltözött énekesekkel vettek fel, a munkás-paraszt összefogás hangsúlyozásával kompatibilis volt a kommunista eszmerendszerrel is. Másrészt, mivel a folklór zeneileg és

<sup>176</sup> Katherine VERDERY: *National Ideology under Socialism, Identity and Cultural Politics* in Ceauşescu's Romania, University of California Press, 1995, 35.

<sup>177</sup> A sztálini „internacionalizmus” eszméjétől való elmozdulás első lépéseit már elődje, Gheorghe Gheorghiu-Dej megtette, de a Moszkvától való (látszólagos) elszakadás csak apránként valósulhatott meg. A viszonylagos függetlenség érzetét az teremtette meg, hogy Dej rendszerének már 1958-ban sikerült elérni a szovjet csapatok kivonását Románia területéről. Ez az intézkedés, mely a lakosság erős oroszellenes érzületére apellált, a rezsimnek időlegesen országos támogatottságot szerzett. Radu CINPOEŞ: *Nationalism and Identity in Romania: A History of extreme Politics from the Birth of the State to EU Ascension*, Tauris Academic Studies, London-New York, 2010, 65.

<sup>178</sup> Ceauşescu ştia să petreacă pe muzica populară, *Adevărul*, 2010. április 16, [http://adevarul.ro/locale/targoviste/ceausescu-stia-petreaca-muzica-populara-1\\_50acdae87c42d5a6638aa036/index.html](http://adevarul.ro/locale/targoviste/ceausescu-stia-petreaca-muzica-populara-1_50acdae87c42d5a6638aa036/index.html)

szövegeileg is igen zárt világot képvisel, „biztonságos” és könnyen ellenőrizhető művészi formának számíthatott.

Egy ilyen ideológiai nyomás alatt a nemzeti kisebbségek által képviselt kulturális és nyelvi másság potenciálisan komoly ellenállás terepe lehetett. Bár Ceaușescu uralmának elejét a kisebbségek számára is kedvező rövid liberálisabb periódus jellemezte, 1968 után komoly kisebbségellenes intézkedések születtek: ki- és betelepítések, a megyerendszer átalakítása, a teljes asszimiláció stratégiája. Nemcsak a magyar és szász kisebbség volt a hátrányos megkülönböztetés elszenvedője, sokszor erős antiszemita hangok is megszólaltak. Ceaușescu viszonyát az ortodox egyházhoz is elsősorban a román nemzeti eszme történeti kontinuitásának hangsúlyozása határozta meg: a Vezető, többek között, meglátogatta a Ștefan cel Mare által építtetett putnai kolostort, alapításának ötszázadik évfordulóján. Tudva, hogy a nagyszámú falusi lakosság igen erősen vallásos, a diktátor felismerte, hogy a vallási buzgalmat tanácsosabb inkább a rendszer érdekében felhasználni, semmint az ellenállás esetleges melegágyának meghagyni, ráadásul ehhez a nemzeti történelem és az egyház összefonódása jó alapot biztosított. Bár a kommunista világiassággal a keresztény eszmerendszer nehezen összeegyeztethető, egyfajta kimondatlan paktum lépett életbe az egyházakkal: a rendszer eltűri a vallás gyakorlását, amíg az a magánélet része marad. Az egyházi vezetők pedig vállalták, hogy tartózkodnak minden rendszerkritikától. Ugyanakkor ma már tudjuk, hogy sok ortodox lelkész kifejezetten a Securitate kollaboránsa volt.<sup>179</sup>

A kommunista diktatúra által továbbhagyományozott kizárólagos és agresszív nacionalizmus komoly akadálya volt az 1989 utáni demokratikus és pluralista társadalom felépítésének. A kommunista ideológiától megszabadult és újjult erőre kapott nacionalista eszmerendszer gátja volt egy befogadóbb, komplexebb, inkább regionális (akár lokálpatrióta) semmint etnikai alapú csoportidentitás kialakulásának. Már rögtön 1990-ben megalakult és egymásnak esett a magyar kisebbséget sokáig kizárólagosan tömörítő RMDSZ és a román szélsőséges nacionalista párt, a Vatra Românească, aminek az 1990-es marosvásárhelyi etnikai összecsapás véres megnyilvánulása lett. A mindmáig részben feltáratlan mozgatórugójú eseményeket alapvetően szimbolikus motiváció jellemezte, mind

---

<sup>179</sup> Azt is figyelembe kell venni, hogy mivel a keleti típusú román ortodox vallást sokkal inkább a kötött szertartásosság és miszticizmus jellemzi, semmint az észérvekre apelláló hit és bibliamagyarázat, így maga a vallásgyakorlás sokkal kevesebb ideológiai kockázatot jelentett, mint a például a katolikus és protestáns (leginkább magyar nyelvű) egyházi közösségek.

a magyar, mind a román oldalról: a nemzeti megsemmisüléstől való részben tudattalan félelem, mely a vulkani értelemben vett erős nagycsoportban regressziót okozott.

Romániában némiképp egyedülálló módon a kommunista államberendezkedésnek nem békés átmenet, hanem emberáldozatokat is követelő forradalom vetett véget 1989 telén, melynek következtében, mint közismert, Nicolae Ceaușescut és nejét rövid katonai bírósági tárgyalás után kivégezték. Bár a forradalom sok eseményét és a bírósági pert, valamint a kivégzés bizonyos részleteit mozgóképes felvételek rögzítették, és milliók követhették élőben a tévéképernyőkön keresztül a tüntetéseket és a véres eseményeket, a történések pontos mozgatórugóit mind a mai napig homály fedi. A decemberben történtekre a románok nagy része csak „az eseményekként” utal, mivel a közvélekedés szerint senki sem tudja biztosan, hogy mi is történt. Románia kormánypártja azt a nézetet vallja, hogy 1989 „valódi forradalom volt”. A másik narratíva – mely „az ellopott forradalom” néven vált köztudottá – megkérdőjelezné a kormány legitimitását arra, hogy irányíthassa az országot. Ez utóbbi vélekedés ellenzéki politikusok és értelmiségiek között terjedt el, mikor rádöbbenek, hogy az új kormány sok szereplője a régi rezsimből lett átmentve. A „forradalom”, eme nézet szerint pusztán államcsíny volt, az erőszak és a majdnem 1100 halott, mindmáig meg nem nevezett „terroristák” műve, pedig mindössze figyelemelterelés. A rezsim bizonyos klikkjei, látva a szovjet blokk bukásának dominóhatását, mivel nem akartak a „történelem szemetesládájában” landolni, egy furfangos cselt eszeltek ki, hogy megőrizték hatalmukat a Ceaușescu-rezsim bukása után.<sup>180</sup>

Az, hogy nem ismerhetőek meg a kommunizmussal kapcsolatos pontos tények, és emiatt többnyire mindmáig elmaradt a jogi felelősségvonás, az egyben a múltfeldolgozás jelentős társadalmi akadályja is. Vladimir Tismăneanu, az Egyesült Államokban élő román történész-politológus a Kommunista Bűnök Felderítésének és a Román Menekültek Emlékezetének Intézete vezetője volt. Tismăneanu arra hívja fel a figyelmet, hogy a romániai kommunizmus bűneinek feldolgozását nehezíti az a tény, hogy tulajdonképpen az egész nép elleni atrocitásokat nem külső ellenség követte el, hanem a rezsim pusztító ereje magából a közösségből eredt és saját maga ellen fordult. Amikor a közös feldolgozás nem valósult meg, az emlékezeti tér megnyílt számos „alternatív” értelmezés előtt. A

<sup>180</sup> John Ely egy 1999-ben és 2009-ben elvégzett közvélemény-kutatás eredményét összegezve felhívja a figyelmet arra, hogy a román nép többsége tíz évvel az események után szinte egyenlő arányban vallja egyik vagy másik elméletet. A tíz év elteltével megismételt felmérés pedig azt mutatja, hogy a válaszdók továbbra is jelentős része (39%) hisz az államcsíny elméletében. John ELY: Remembering Romania. A Ghost Story, In Mihai Neamțu (ed.), *History of Communism in Europe, Vol.1, Politics of Memory in Post-Communist Europe*, Zeta Books, Bucharest, 2010, 59-60.

műltfeldolgozás folyamata az elszámoltathatóságot teszi meg a romániai demokratikus értékek megerősítésének alapfeltételévé. A töredezett emlékezet terjedése ellenére, Tismăneanu szerint továbbra is elérendő cél marad egy bűnös és traumatikus múlttal kapcsolatos transzparencia megvalósítása, a „tudás politikájának” eszközével.<sup>181</sup> A „Tismăneanu Bizottság”<sup>182</sup> 2006-ban terjedelmes tanulmányt jelentetett meg *Zárójelentés (Raportul final)* címmel, amelynek célja azoknak az intézményeknek, módszereknek és személyiségeknek az alapos vizsgálata, amelyek és akik lehetővé tették a kommunista korszak visszaéléseit és bűntényeit. A jelentés következményeként Traian Băsescu államelnök 2006. december 18-án a Parlament összevont házai előtt tartott beszédében nyilvánosan elítélte a kommunizmust, illegitimnek és gyilkosnak nevezte a kommunista rezsimet, és döntés született a kommunizmus múzeumának és a kommunizmus áldozatainak emlékműve létrehozásáról. A jelentés egyik alapvető megállapítása, hogy a román kommunizmus kutatása még mindenképpen kezdeti fázisban van: 1989-ig semmilyen irathoz nem lehetett hozzáférni és az oral history források rögzítése és feldolgozása is több évtizedet vehet igénybe. Az archívumok forrásai az oral history magyarázó, kontextualizáló támogatása nélkül ma már nem elemezhetők.<sup>183</sup>

A Zárójelentés rögtön heves vitákat váltott ki a történészek körében és 2008-ban válaszul megjelent az *Antikommunizmus illúziója* című munka, melyet Michael Shafir, Gabriel Andreescu, Daniel Barbu és több más román értelmiségi jegyzett, melyben kifogásolták a jelentés fellengős hangnemét, a kommunista időszak egyes pozitív eredményeinek el nem ismerését, az értelmiség szerepének túlhangsúlyozását.<sup>184</sup> Gheorghe Buzatu szerint a közpénzen megvalósított kutatás eredménye „nehézkés, ellentmondásos, átfogó antikommunista diskurzusként mindenképpen elégtelen.”<sup>185</sup> Ovidiu Șimonca történész szerint az *Antikommunizmus illúziója* semmiképpen sem a baloldal gyászbeszéde kíván lenni és nem a kommunizmus nosztalgiáját ápolja, hanem „a Tismăneanu-jelentés olyan kritikus olvasata, amely vészharangot kongat a „konceptuális önkényesség”, „a nagyotmondási étvágy”, az „irodalmi szentimentalizmus” megtapasztalásakor, kimutatja a

<sup>181</sup> Uo. 20.

<sup>182</sup> Tejes címe a Romániai Kommunista Diktatúra Elemzésének Elnöki Bizottságának jelentése (*Raportul Final al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*), București, Editura Humanitas, 2007.

<sup>183</sup> I.m. 28.

<sup>184</sup> *Iluzia anticomunizmului, Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Siulea, Ovidiu Tichindeleanu (szerk.), Cartier Istoric, 2008.

<sup>185</sup> Gheorghe BUZATU: „Raportul final” – un produs expirat, Revista Art-Emis, 2012.01.10, online: <http://www.art-emis.ro/analize/780-raportul-final-un-produs-expirat.html>, elérés: 2016. 11. 01.

kommunizmus intézményei elemzésének elégtelenségét.”<sup>186</sup> Tismaneanu pedig, válaszul, nehezményezi az őt támadók tudománytalan hozzáállását: „Ami engem meglepett az *Antikommunizmus illúziója* című kötetben az a totalitarianizmus emlékezetére vonatkozó szakirodalmi utalások hiánya (Daniel Barbu szövegét kivéve). A szerzők egyetlen olyan történeti dokumentumot sem idéznek, amely ellentmondana vagy kétségbe vonná a *Zárójelentés* következtetéseit.”<sup>187</sup>

A román történészek különböző csoportjainak szembenállásában szembetűnő, hogy első sorban nem az emlékezet tárgyán vagy annak tényanyagán vitatkoznak – az alapvető kérdés nem az, hogy miről emlékezünk, hanem inkább az, hogy ki és milyen módon jogosult az emlékezésre. Ugyanígy a román társadalom egészében sincs konszenzus arról, hogy miként értelmezze a közelmúlt eseményeit: a diktatúráét, az 1989-es eseményeket, majd a demokratikus államberendezkedés első évtizedeit. Az, hogy a rendszerváltást követően a politikai elit jelentős része átmentődött az új államapparátusba, tovább nehezíti a józan számvetést. Ugyanakkor a különféle jobboldali irányultságú pártok is sokszor politikai céljaik megerősítésére használják fel az antikommunizmus szlogenjeit, mint a régió más országaiban is. Az 1989-es változásnak ez a kétarcúsága a kommunista diktatúra sok lélektani beidegződésének és frusztrációjának a továbbéléséhez is vezetett.

A rendszerváltás utáni gyors politikai visszarendeződés fő okának Radu Cinpoes a következőt látja: „Mivel semmilyen más politikai vagy civil szerveződés nem alakulhatott ki a diktatúra idején – a kommunista körökön kívül – nem volt más politikai erő, mely a hatalomra legitim igényt tarthatott volna a forradalom utáni első években. A Ceaușescu-rezsim bukása után a demokratikus hagyományok és egy szilárd ellenzéki erőt képviselő civil társadalom hiánya miatt az állam az autoriter rendszer újjáépítésébe kezdett.”<sup>188</sup> Tom Gallagher a közép-európai történelem több korszakban visszaköszönő attitűdjeként látja a politikai bizalmatlanságot, ami Romániára Ceaușescu személyi kultusza miatt még hatványozottabban jellemző: „nem meglepő, hogy a több évszázados idegen leigázottság után a kommunista hatalomátvételnél a politikai várakozások igen alacsony szinten voltak Dél-Kelet-Európában és inkább egy szubmisszív mentalitás volt a jellemző a

<sup>186</sup> Ovidiu ȘIMONCA: Iluzia anticomunismului, o carte despre Raportul Tismaneanu, Observatorul Cultural, 2008.11.13. <http://www.observatorcultural.ro/articol/iluzia-anticomunismului-o-carte-despre-raportul-tismaneanu-2/>, elérés: 2016. 11. 01.

<sup>187</sup> Vladimír TISMĂNEANU: Illuzia normalității comuniste, *Evenimentul Zilei*, Online Acum.tv, 2008.12.07. <http://acum.tv/articol/8864/>, elérés 2016. 11. 01.

<sup>188</sup> Radu CINPOEȘ: *Nationalism and Identity in Romania: A History of extreme Politics from the Birth of the State to EU Ascension*, Tauris Academic Studies, London-New York, 2010, 2.



lakosságra.”<sup>189</sup> A vezető és a vezetés iránti megkövesedett és alapvetően arisztokratikus attitűdök továbbélése, még a rendszerváltás után is, olyan szociálpszichológiai tehernek bizonyultak, amelyek a kommunista politikai ideológiák és káderréteg büntetlen továbbélésénél is súlyosabb gátjai voltak egy demokratikus társadalom felépítésének. A kommunista rendszer vezetőmodelljének továbbélése egy 2006-ban készített gazdaságtudományi felmérésben is kimutatható. Az eredmények azt mutatják, hogy a román vezetők 55 százaléka autokratikus, míg 45 százaléka demokratikus vezetési stílust követ, az autokratikus stílus némileg magasabb az állami intézmények esetén. Továbbá a vezetők 67 százaléka inkább feladatorientált, 33 százaléka pedig kapcsolatorientált. Aioanei szerint

ez nem meglepő, mivel a kommunizmus idejében a termelési terv teljesítése volt a legfontosabb. A román vezetőket sokkal inkább érdekli az, hogy a feladat teljesítve legyen, mint az alkalmazottak személyes igényei. Ez a hozzáállás támogatja az „úgy teszünk, mintha dolgoznánk, ők pedig úgy tesznek, mintha fizetnének” típusú hozzáállást.<sup>190</sup>

Bár Aioanei szerint az autokratikus vezetési stílus elsőbbségét a román értékrend számos eleme támasztja alá, de ebben a kommunizmus hagyatékának mindenképpen kiemelt szerepe van. Romániában a tradicionalizmus erősebb gyökerekkel bír, mint a modernizmus, a román nép inkább az idealizmusra, mintsem a pragmatizmusra hajlamos. A kutató ugyanakkor azt is kiemeli, hogy a románság történetileg inkább a kollektívizmust, semmint az individualizmust részesíti előnyben. Továbbá toleránsabb a hatalmi szerepek közti nagy különbségekre és elfogadja a centrális hatalmat, az erős vezető szerepére a történelem számos példával szolgál.

Ezzel szorosan összefügg, hogy az intenzív női emancipáció ellenére Románia még mindig inkább a tradicionális maszkulin értékrendek dominanciáját mutatja. Az új évezred elején a külföldi vendégmunka átfogó társadalmi jelenséggé tágulása tovább erősítette a tradicionális maszkulin családmodellt. A főként férfi vendégmunkás ugyanis hazaküldi a pénzt, míg az otthon kialakítása, a gyereknevelés feladata főként a nőkre hárul (akár dolgoznak ők maguk, akár nem). Mivel a család magjának ilyen radikális szétszakadása jelentős áldozatot követel, megnő az anyagi javak felhalmozásának igénye, egyfajta

<sup>189</sup> Tom GALLAGHER: *Romania and the European Union. How the Weak Vanquished the Strong*, Manchester University Press, Manchester, 2009, 32.

<sup>190</sup> Ingrid AIOANEI: Leadership in Romania. Romania: untapped intellectual and spiritual capital, *Journal of Organisational Change Management*, Gerald W. Ramey (editor), Vol. 19, Nr. 6, 2006, 710. [www.emeraldinsight.com/0953-4814.htm](http://www.emeraldinsight.com/0953-4814.htm), elérés: 2016. 11. 01.

kárpótlásként a közös tapasztalatok elmaradása, az együtt töltött idő lerövidülése miatt. Ugyanakkor Aioanei megemlíti, hogy a román nép nem szívesen tolerálja a bizonytalanságot, nem szeretnek kockáztatni és elutasítják a nonkonformista viselkedést. A román cégek nagy többségénél igény van az írott szabályok meglétére.

A felmérés ugyanakkor nem arra utal, hogy a demokratikus vezetői modell hatékonyabb vagy követendőbb lenne, mint az autokratikus. A múltfeldolgozás elégtelen voltáról a megkérdezettek válaszaiból kimutatható kettős kötődés árulkodik. A román munkavállalók 60 százalékban feladatorientált, míg 40 százalékban kapcsolatorientált hozzáállást kívánnának a vezetők részéről. Ugyanakkor, paradox módon arra is igényt tartanak, hogy konkrétan megmondják nekik mi a feladat és szoroson felügyeljék őket. Úgy tűnik, hogy míg a demokratikus vezetési stílus bizonyos elemeivel egyetértenek, másokat figyelmen kívül hagynak. Összességében tehát a felmérés azt mutatja, hogy ugyan megjelenik az igény a demokratikus játékszabályok megfogantatására, de még mindig túl erős a kötődés a korábbi beidegződésekhez, a társadalom minden szintjén.<sup>191</sup>

Az autoriter modell automatikus reprodukcióját más szempontból tárja fel Fairclough azt vizsgálva, hogy a „tudásalapú gazdaság” és „információs társadalom” EU-s irányelvei miként jelennek meg a román „Nemzeti Stratégia” dokumentumában. A kizárólagosan autoriter vezetéshez való történeti idomulás nem teszi lehetővé, hogy az alapvetően demokratikus megvitatásra szánt irányelveket ténylegesen javaslatként, vitaanyagként interiorizáljuk. „A vezetőtől, legyen az egy személy vagy egy felsőbb szerv, mint az Európai Unió, pedig nem azt várjuk el, hogy beavasson a sorsunkról való közös gondolkodásba, hanem hogy konkrét eszközöket nyújtson problémáink megoldására.”<sup>192</sup> Claudiu Ganciu szociálpszichológus is hasonlóképpen látja az EU és Románia szemléletbeli különbségét. Ganciu szerint a román üzleti mentalitás nagymértékben meghatározza Románia elvárásait az Unió irányában:

A románok nem írnak történelmet. Ők inkább elszenvedik azt. Az EU-t hatóságként semmint partnerként látják. (...) Amit a románok nem értenek meg az az, hogy életkörülményeik csak akkor javulhatnak, ha aktív kezdeményezővé válnak, attól függetlenül, hogy Románia tagja-e vagy sem az Uniónak. (...) Híján vagyunk a saját céloknak és a valósághoz való viszonyunk kimerül abban, hogy

<sup>191</sup> A román társadalomnak meg kell tanulnia értékelni a kemény munkát, díjazni az egyéni kezdeményezést, meg kell tanulnia saját önfejlesztésének előmozdítására fordítani a szabadság lehetőségeit. Meg kell tanulnia önállóan gondolkodni anélkül, hogy elvárná, hogy valaki megmondja, mit kell gondolni, vagy milyen döntéseket kell meghozni. Uo. 712.

<sup>192</sup> Norman FAIRCLOUGH: *Critical Discourse Analysis, The Critical Study of Language*, Routledge, London and New York, 2010, 503.

semmit se kérjünk, hanem várjuk meg, hogy mindent elintézzenek helyettünk mások. Az EU csatlakozás kapcsán Románia *gyerekként viselkedik*, aki azt várja, hogy apja hozzon neki valami ennivalót.<sup>193</sup>

### **3.3. A kommunizmus ítélete és a nyilvános apológiák szerepe a múltfeldolgozás folyamatában**

Traian Băsescu államfő 2006. december 18-án a Parlament összevont házai előtt tartott nyilvános beszédében elítélte a kommunizmust. Bár ennek a társadalmi performatív gesztusnak máig igen ellentmondásos a megítélése, mely részben a volt elnök politikai karaktere körüli botrányoknak is köszönhető, a régiókban igen ritka és fontos kezdeményezésnek tekinthető, mely (újra) megpróbált határt húzni egy diktatórikus és demokratikus korszak közé. Ahogy Denti leírásából már előre sejthető, az ilyen politikusi beszédaktusok sosem tudnak teljesen leválni az aktuálpolitikai célkitűzésekről, hanem valahol az osztársadalmi értékű emlékezetpolitika és a saját politikai tábor identitásépítésének kevert motívumrendszerében helyezkednek el. Az elnök így kezdte beszédét:

Azért gyűltünk ma itt össze, hogy országunk múltjának egy sötét korszakát teljes felelősséggel lezárjuk. Nagy figyelemmel olvastam a Romániai Kommunista Diktatúra Elemzésének Elnöki Bizottsága által benyújtott zárójelentését. Ebben a dokumentumban megtaláltam azokat az észérveket, amelyek fényében elítélhetem a kommunista államberendezkedést. Románia állampolgárai számára a kommunizmus egy önjelölt politikai csoportosulás által kierőszakolt államberendezés volt, akik magukat az igazság birtokosainak jelölték, egy olyan totalitárius rezsim, mely erőszakban született és erőszakkal ért véget. Ez az elnyomás rezsimje volt, amely kisajátította a román nép öt évtizednyi történelmét, amely a törvényt lábbal tiporta és arra kényszerítette az állampolgárokat, hogy hazugságban és félelemben éljenek.<sup>194</sup>

Az elnök hangsúlyozza, hogy a Bizottság felállítására azért volt szükség, hogy „tisztá röntgenképet kapjunk arról, hogy mit történt a gazdasági rendszer szintjén is, ahol az esztelen iparosítás és a parancsgazdálkodás hatása máig érezhető”, így beszéde is több lehet pusztán formális kinyilatkoztatásnál. Băsescu szerint „a kommunizmus a saját bőrünkön ötven éven át megélt még mindig gennyedző seb, és elérkezett annak az ideje,

<sup>193</sup> Claudiu GANCIU, *Evenimentul Zilei*, 2006. július 16, idézi Gallagher, i.m., 252, kiemelés tőlem.

<sup>194</sup> *Discursul presedintelui României, Traian Basescu, prilejuit de Prezentarea Raportului Comisiei Prezidentiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*. [Traian Băsescu államelnök beszéde a Román Parlament összevont házai előtt], 2006. december 18., online: <http://www.hotnews.ro/stiri-arhiva-1603648-discursul-presedintelui-traian-basescu.htm>, elérés 2017. 01. 08.

„hogy végleg begyógyítsuk.” „Egy emlékezet nélküli demokráciára súlyos szenvedés vár. Nem szabad felejtenünk, hogy elkerülhessük a múlt hibáit.”<sup>195</sup> Majd később az emlékezet szerepének fontosságára hívja fel a figyelmet, mely nélkül a múltfeldolgozás nem működhet: „Azt hittük, hogy el tudjuk felejteni a kommunizmust, de kiderült, hogy az nem akar minket elfelejteni. Így tehát ennek a múltnak az elítélése a jelen prioritásává válik, amelyet ha elmulasztunk, a jövőben is viselni fogjuk egy lappangó betegség terhét.”<sup>196</sup>

Az elnöki beszéd ezután sorra veszi a 600 oldalas jelentés fő következtetéseit, amelyeket a maga részéről is lényegesnek tart. Elsők között annak a kimondását tartja fontosnak, hogy a kommunista rendszert külső, idegen erők kényszerítették rá, illegitim módon Romániára. Az úgynevezett „szocialista humanizmus” ideológiája tulajdonképpen az emberi értékek és szabadságjogok teljes eltiprását jelentette. Valójában egy szűk réteg privilégiumait erősítette, az elnyomás különféle eszközeit felhasználva, mint: a megfélemlítés, az alapjogok eltiprása, monopólium, nyomásgyakorlás, megalázás és korrupció, melyek a társadalom teljes bezáródását hozták maguk után. Azt nem tagadja, ugyanakkor, hogy voltak olyan polgárok, akik hittek a rendszerben és a kommunista ideológiában, de súlyos hiba lenne idealizálni a kommunista diktatúra bármelyik korszakát. A diktatúra a magánéletbe is mélyen beleszólt, a születések szabályozásával, a társasági terek teljes kontrolljával és a lakosság permanens ideológiai indoktrinációjával. A rezsim bűnös azért is, mert az ellenzékiesség minden felbukkanását csírájában elfojtotta, az osztályharc nevében teljes társadalmi csoportokat eltüntetett. A kollektív bűnösség ideológiájának gyakorlatba ültetésével a rendszer elleni cselekedetek szándékával gyanúsítottak teljes családjának életét tették tönkre, gyermekek továbbtanulását tiltották meg. A beszéd tételesen is felsorolja a kommunizmus bűneit, a különböző ellenzéki megmozdulások elfojtását, a kisebbségi és nemzetiségi csoportok elleni jogfosztást, a nemzeti örökség Ceaușescu nagyratörő építkezései miatti lerombolását, az étkezési jegyrendszert és a lakosság kiéheztetését, a megfélemlítés széles körben alkalmazott eszközeit, a társadalom erkölcsi alapjának szétverését, a szolidaritásba, a társadalmi önrendelkezésbe vetett hit megingatását és végül pedig az 1989-es forradalom idején elkövetett vérengzést. Ezt követően az elnöki beszéd a rendszer ellen felszólalóknak mond köszönetet és részvétét fejezi ki a kommunista rendszer áldozatainak.

Egyedül itt hangzik el a bocsánatkérés kifejezése: „A román állam nevében részvételem fejezem ki és bocsánatot kérek a diktatúra áldozataitól. A román állam

---

<sup>195</sup> Uo. 2.

<sup>196</sup> Uo. 9.

nevében bocsánatot kérek azoktól, akik szenvedtek, családjaiktól, mindazoktól, akiknek az életét a diktatúra visszaélései így vagy úgy tönkretették.”<sup>197</sup> Ezt követően az elnök arról beszél, hogy az elítélés aktusától milyen konkrét és elvont következményeket vár a román társadalomra nézve. Konkrét javaslatokat tesz emléknap létrehozására, ösztöndíjak alapítására a kommunizmus kutatásának támogatására, a titkosszolgálati levéltárak teljes megnyitására, kiállítás, enciklopédia létrehozására, a politikai alapon hozott büntetőítéletek felülvizsgálatára, a kommunizmus feldolgozásának beiktatására az iskolai tananyagba. Kéri, hogy lehetőleg egyik párt se fordítsa ezt a gesztust saját politikai céljaira, ragaszkodik ahhoz, hogy a kommunizmus elítélése össztársadalmi szinten történjen meg. Az elnöki beszéd a múltfeldolgozás folyamatának gyakorlati lépései mellett fontos szerepet ad a kommunizmus mentalitások szintjén történő feldolgozásához is. A múlttól való világos elhatárolódás gesztusa Băsescu szerint felszabadító hatással lehet olyan néplélektani folyamatokra is, mint: a szabadság és az egyéniség értékeinek visszaállítása, az általános társadalmi bizalmatlanság felülírása, az emberi értékek tiszteletének visszaállítása, a megalázottság érzésének megszüntetése, illetve a társadalmi pesszimizmus magunk mögött hagyása. Ehhez viszont el kell kerülni a múlt iránti nosztalgikus érzéseket és megnyilvánulásokat.

Băsescu kiemeli, hogy nem szeretne úgy bevonulni a történelembe, mint az a román elnök, aki elítélte a kommunizmust, hanem inkább egy olyan államfőként, aki belátta, hogy

az ítéletmondás nélkül nagyon nehezen tudunk majd előrehaladni, úgy lépünk majd, hogy hátunkon kell cipelnünk saját múltunk holttestét. Én csak azt kívánom, hogy a demokrácia jövőjét és a nemzeti identitást Romániában ezentúl egy tiszta alapra építsük. Köszönöm! Boldog új esztendőt kívánok önöknek, román honfitársaim! Boldog ünnepeket!

Erős lehet a kísértés arra, hogy a beszédet a 20. század végének jelentős nyilvános apológiáinak kontextusában vizsgáljuk. De vajon mennyiben jogos ez a besorolás Băsescu gesztusával kapcsolatban?<sup>198</sup> Ugyan a szöveg expliciten megfogalmazza a bocsánatkérés

<sup>197</sup> Uo. 6.

<sup>198</sup> Willy Brandt ikonikussá vált 1970-es néma térdre borulása után a világ számos pontján találkozunk a nyilvános bocsánatkérés aktusával, mely a múltfeldolgozás társadalmi folyamatának fontos feltétele és elengedhetetlen mérföldköve. Dél-Afrikában F. W. de Klerk, az apartheid rezsim utolsó vezetője 1996-ban kért bocsánatot a TRC előtt a 46 éves szegregáció bűnei miatt. Ezzel szemben nagyon sok apologetikus gesztusra csak az utóbbi évtizedben került sor: Nestor Kirchner elnök szimbolikus gesztusként a junta rémuralmáért felelős katonai vezetők portréit távolított el 2004-ben, március 24-ét pedig a bocsánatkérés és megemlékezés napjává tette Argentínában. Barack Obama elnök 2008-ban kért hivatalosan bocsánatot a rabszolgaság és az afro-amerikaiak diszkriminációja miatt, míg Kevin Rudd, Ausztrália miniszterelnöke is csak 2008-ban követte meg az ausztrál őslakosokat az elnyomás és erőszakos asszimiláció miatt. David

aktusát, de a beszéd címe, ami aztán a köztudatba is így vonult be, az ítéletmondás beszédaktusára utal. A beszédet mondó elnök tehát akaratlanul is kettős szerepet vállal magára: a mindenkori állam fejeként akár jogosult is lehet egy elmúlt rezsim bűneiért a nép bocsánatát kérni, de bajosan lehet ugyanebben a pillanatban ítélőbírója is a rendszernek. Az ítéletmondás mindenképpen egyfajta eltávolodást, a bűnösökkel való azonosulás megtagadását jelenti. Ha Denti első fejezetben ismertetett kategóriái szerint elemezzük a beszédet, világossá válik, hogy az államfő itt igen kevés politikai kockázatot vállal, hisz pártja nem volt konkrétan elkövetője a kommunizmus atrocitásainak, hanem épp ellenkezőleg, politikai tőkét kovácsolhat a „posztkommunista” pártok elítélésével. Az áldozatok számára felkínált kárpótlás is, bár igen fontos gesztus, csak szimbolikus jellegű. Így a beszéd az *alacsony ár – alacsony hozadék* típusába sorolható. Trosborg beszédaktus-definíciója alátámasztja, hogy a kommunizmus elítélése nem igazán sorolható a bocsánatkérés performatív aktusa alá: Băsescu számára ugyanis az elítélés nem jelent semmilyen fenyegetést, annak ellenére, hogy ebben a beszédhelyzetben a bocsánatkérés sikerességi feltételei nagyvonalakban teljesülnek. Az elnök nem igyekszik a bűn jelentőségét lekicsinyíteni, külső erőkre kenni vagy relativizálni, hanem épp ellenkezőleg, a súlyosságukat emeli ki, hangsúlyozva, hogy Románia teljes lakosságát károsították. Mivel a beszéd elismeri a bűnöket, megmagyarázza okaikat és következményeiket, explicit módon megfogalmazza a bocsánatkérést, aggodalmát fejezi ki a sértettek életének kisiklása miatt, valamint részben ígéretet is tesz arra, hogy ez ne ismétlődhessen meg (legalábbis a beszélő szándéka szerint), a beszéd az apológiák magasabb fokú, 6-os kategóriájába sorolható. A demokrácia tiszta alapjának igényével Băsescu az *emlékezés a feledésért* stratégiájába sorolja beszédét. Az elnöki beszéd *mise en scène*-jének meghatározó eleme, hogy karácsony előtt zajlott le, és erre a kapcsolatra Băsescu explicit módon is utal: ezzel nemcsak a „legszentebb ünnep” emelkedettségébe, a „születés”, „megváltás”, „jószág” magas etikai dimenziójába hangolják a megnyilatkozást, hanem a szintén karácsonykor zajlott 1989-es forradalommal is megteremtik a szimbolikus történelmi kapcsolatot.

A bocsánatkérés beszédaktusának performatív sikeressége összességében mégis az aktus elfogadásán vagy visszautasításán múlik. Ettől függ ugyanis, hogy megteremtődik e

---

Cameron brit miniszterelnök pedig 2010. június 15-én kért bocsánatot az 1972-es Véres Vasárnap miatt, mely során tizennégy fegyvertelen tüntető vesztette életét Észak Írországban.

I. Dan FASTENBERG: 2010. Top 10 National Apologies, Time, London, 2010. 06. 17,

[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1997272\\_1997273\\_1997286,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1997272_1997273_1997286,00.html), elérés: 2017. 04. 09.

beszélő és címzettje közt az Alexander által megkívánt fúzió. Ahogy egy ennyire vitatott és voltaképp lezáratlan történelmi kérdésben várható, a fogadtatás meglehetősen ellentmondásos. A román politikai élet szereplői többnyire pártszimpátiájuk alapján támogatták vagy kritizálták a kezdeményezést. Alapvetően a liberális-jobboldali kormánykoalíció pártjai voltak a támogatók, míg a baloldali-szocialista ellenzéki pártok különböző heveséssel tiltakoztak. Ion Iliescu, a kilencvenes évek ex-kommunista államfője, távolmaradásával jelezte kritikáját. Iliescu úgy határolódik el a Kommunizmus ítéletétől, hogy közben Băsescu elnöknek szúr vissza, őt vádolva sztálinista magatartással. De a szociáldemokrata párt (PSD) többi fontos személyisége is elutasította a vizsgálat hasznosságát és hihetőségét. A leghevesebben a PRM nacionalista párt tiltakozott a beszéd ellen, és bekiabálásokkal, füttykoncerttel igyekeztek megakadályozni az elnök szónoklatát. A liberális párt (PNL), ellenben támogatta a kezdeményezést. A liberális miniszterelnök, Călin Popescu Țăriceanu úgy vélte, hogy a kommunizmus nyilvános elmarasztalása mindenképpen szükséges, de megkésett tett. Emellett Moghioroși megjegyzi, hogy a liberális párt nem annyira a konkrét megvalósítást, mint az ügy fontosságát támogatta, hisz ők maguk is régóta hirdetik a kommunista rendszerrel való számvetés szükségességét. Támogatása mellett Markó Béla, az RMDSZ elnöke, ugyancsak a vizsgálat megkésetttségét hangsúlyozta. A PD, Băsescu saját pártja természetesen teljes mellszélességgel támogatta a kezdeményezést. Augustin Zegrean, a párt egyik politikusa, úgy véli, hogy „mivel az elnök az államot a legmagasabb szinten képviseli, a Parlament elnökének üzenete egyben a román állam hivatalos tetteinek is minősül.”<sup>199</sup> Sokan úgy gondolják, hogy Băsescu ellenfeleivel szembeni politikai fegyverként használta a beszédet. A folyóiratok véleményét az határozza meg, hogy az elnökkel, mint politikai szereplővel szemben éppen akkor milyen álláspontra helyezkedtek.<sup>200</sup> Mégis, összességében a kommunizmus ítéletének sajtóvisszhangja meglehetősen gyenge volt, ami a román lakosság érdektelenségét mutatja. A Román Ortodox Egyház is nehezményezte a jelentés azon részeit, melyek az egyház hatalommal való együttműködését taglalták. Szerintük itt a jelentés a tények egyoldalú értelmezésével saját igazát igyekezett bizonyítani. A Román Akadémia professzora, Dinu C. Giurescu is bírálta a beszédet és a bizottság tevékenységét,

<sup>199</sup> Vlad MOGHIOROȘI: Raportul Tismăneanu: Reacții și dezbateri, *Revista Hiperboreea*, 2015.03, 308. <http://revistahiperboreea.ro/wp-content/uploads/2015/03/Vlad-MOGHIOROSI-RAPORTUL-TISM%C4%82NEANU-REAC%C8%9AII-%C8%98I-DEZBATERI.pdf>, elérés: 2017.11.26.

<sup>200</sup> Az elnökkel kritikus orgánumok (pl. a *Gândul*) eleve sokkal kisebb figyelmet szenteltek a beszédnek. Az elnökkel és pártjával politikailag szolidáris (jobboldali) napilapok elismerően nyilatkoztak az elnöki beszédről, de egyben kihasználják az alkalmat, hogy kritizálják a szociáldemokrata pártot (PDS), azzal vádolva őket, hogy nem határolódtak el a kommunista örökségtől.

mivel a jelentésnek konkrét céltáblája volt, nem a kommunizmus elemzését, hanem az elítélését kívánta elérni. Ez a beállítódás meglátása szerint a feltárt tények egyfajta szelekciójához, az igazság torzításához vezetett. Moghiorosi szerint: „a kommunizmus hivatalos elítélése a parlament egyesült háza előtt bebizonyította, főként a PSD és PRM pártok obstrukciós tevékenysége révén, hogy a román politika még nem áll készen a kommunista múlttal való igazi szakításra. A viták nem vezettek valós intézkedésekhez, hanem inkább azt igazolták, hogy képtelenek vagyunk a valódi számvetésre.”<sup>201</sup>

Bár Bănescu elnök társadalmi performanszának motiváltságát, megvalósítását, hitelességét és szándékait számos támadás érte, sokan elismerik, hogy fontos, és szinte páratlan gesztus volt. A beszéd és annak társadalmi vitája nemcsak lakmuszpapírként a felszínre hozta a diktatúra feldolgozásának akadályait, hanem a nyilvánosság előtt kimondott és megteremtett egy olyan fontos ideológiai elhatárolódást, mely jelentős mérföldkő lehet a diktatúra feldolgozásában. Még akkor is, ha egyelőre a személyes és pártpolitikai hatalmi harcok, valamint a személyes bűnök el nem ismerése még inkább politikai csatamezővé, semmint az elfogulatlan feltárás diszkurzív terepévé alakítja a közös traumáról való nyilvános dialógust. A társadalom egészét tekintve egy ilyen gesztus akkor is jelentős performatív aktus, hogyha kétséges, hogy megvalósítója rendelkezik-e azzal a morális háttérrel, hogy ezt az ítéletet kimondhassa, és ha szándékait a politikai érdek is alaposan beszínezi.

A normalitás egy löketét jelentette Traian Bănescu elnök 2006-os beszéde, mely valószínűleg külpolitikai nyomásra valósult meg, melyben Románia ítéletet mondott a kommunizmus felett. Maga is volt kommunista, aki hajóskapitányként közel állt a Securitatehoz, Bănescu megtette a legtöbbet, amit tehetett, emberi és politikai értelemben egyaránt: letett az asztalra egy szimbolikus papírköteget. Ez egyébként egy dicséretre méltó dokumentum, amely viszont örökre inkább könyvtári tétel marad, semmint valós következményekkel bíró tett. Egyetlen kommunistát sem ítélték el Romániában a kommunizmus ítélete óta.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Uo. 317.

<sup>202</sup> Andrei Luca POPESCU: Politica stuțului și condamnarea comunismului, *Gândul*, 2013.08.07, online: <http://www.gandul.info/puterea-gandului/politica-strutului-si-condamnarea-comunismului-11225751>, elérés: 2016.11.02.



### 3.4. A gyermekké tett ország: a romániai kommunista diktatúra színházi feldolgozásai: *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből*

A román kommunizmus színházi és dramatikus feldolgozása nem alkot zárt korpuszt, sem térben, sem időben, sem esztétikai szempontból. Bár a román színház fejlődését történetileg a magyartól némileg eltérő hatások alakították – sokan hangsúlyozzák a franciás hatás fontosságát, a magyar színházat inkább befolyásoló német hatással szemben, – a drámaközpontú, a klasszikus műveket előtérbe helyező színház dominanciája jellemző Romániában is. A nemzetközi szintén is jó ismert román rendezőegyénségek, mint Silviu Purcărete vagy Andrei Șerban, is első sorban a színházi formanyelv és képalkotás területén, semmint a kortárs szövegek és aktuális problematika iránti érzékenységük kapcsán szereztek elismerést. A kommunizmus témájának, és általában az aktuális társadalmi kérdések színházi előtérbe kerüléséhez paradigmaváltásra volt szükség, amit részben generációváltás is fémjelez. Alina Nelega ezt a nézőpontváltást a drámaíró halála és a dramatikus szerző születése retorikai gesztusával foglalja össze. Ennek a generációnak a prominens képviselői első sorban nem drámaíróknak, hanem komplex színházi alkotónak tekintik magukat. Színházi tevékenységüknek csupán egy része a színpadi szöveg létrehozása, amely sokszor történeti forrásanyagot is bőven felhasznál, és általában ők a megszülető produkció rendezői, projektvezetői is. A szöveg a színházi alkotóközösséggel együtt nyer végső formát a próbafolyamat során. Ennek ellenére sok esetben az alkotófolyamatban keletkezett szövegek drámaszöveggként is kiadásra kerülnek, bár a klasszikus, arisztotelészi dramatikus követelményeknek ezek a szövegek nem felelnek meg. Éppen ezért dramatikus és posztdramatikus megközelítés ellentétéről nem lehet igazán beszélni, mivel néhány kivételtől eltekintve a kommunizmust feldolgozó drámaszövegek nem a dráma, mint önálló és számos különböző *mise en scène* formájában színpadon testet öltő teljes szövegvilágok állnak előttünk, hanem inkább egy konkrét és általában meg nem ismételt színházi esemény scenáriumaként. Bár sok szöveg első látásra vázlatosnak, szervetlennek, sőt néhol hevenyészettnek tűnhet, miközben másfelől belátható, hogy a jól megkomponáltság ereje és művészi stratégiája helyett ezek a szövegek a múlt, mint „talált tárgy” társadalmi relevanciájára, a nézők saját (érzelmi, zenei) emlékezetére, a szöveg, mint dokumentum és a színházi kommunikáció közvetlen, civil, monologikus vagy vallomásos formáira támaszkodva építkeznek. Ezért az ilyen szövegek megítélése, sikerességük vagy sikertelenségük vizsgálata, nem lehet gyümölcsöző sem a klasszikus, sem a posztmodern színház- és drámaesztétika viszonylatrendszeréből.

Mindez nemcsak a fiatal generáció dokumentarista ihletettségu törekvéseire igaz, hanem, mint a későbbiekben látni fogjuk, az idősebb alkotók Caragiale humorából gyökerező feldolgozásaira is, mint Tocilescu *Egy nap Nicolae Ceauşescu életéből* című színpadi alkotására. Caragiale dramaturgiája ugyanis csak részben kötődik a francia jól megcsinált dráma hagyományaihoz, részben pedig a nyitottabb, nyelvi humorra és a (társadalmi) típusok beazonosítására épülő színházi formák hagyományához.<sup>203</sup> Mindaddig nem született olyan klasszikus drámai mű, amely a kommunizmus romániai tapasztalatát, vagy annak egy adott mozzanatát zárt, naturalista alapvetésű drámai formában dolgozta volna fel, miközben erre Magyarországon vagy Szlovákiában is találunk példát.<sup>204</sup> Kivételesnek tekinthető Matei Vişniec Franciaországba emigrált román drámaíró jelenléte, mind a drámakiadásban, mind a színpadokon, aki bevallottan a Ionescoi abszurd hagyományára építve a klasszikus értelemben vett drámaíró útját járja be.

Alina Nelega a kilencvenes évek színházi apolitikusságát részben azzal magyarázza, hogy az alkotók, a határok megnyitásának eufóriájában inkább a Nyugattal szembeni több évtizedes esztétikai lemaradást igyekeztek behozni, ahelyett, hogy a még mindig erősen traumatikus elmúlt korszak színpadi feldolgozását sürgették volna. Erre a pótlásra Nelega szerint szükség is volt, hiszen az 1950 és 1970 közötti szocreál kényszerben Románia átugrotta mind az abszurd korszakát, mind a nagy színházi kísérletek időszakát.

Következésképpen azok, akik a berlini fal leomlása után a totalitarizmus tragikus tapasztalatának esztétikai szublimációját várták, annak bizsergető revelációjával együtt, meglepődve nézhették azt a megannyi absztrakt és entellektüell előadást, melyek hemzsegték az ikonikus jelzésektől és szimbólumoktól, egy abszurd valóságot jelenítve meg, miközben a „valódi” valóság már rég túlszárnyalta azt az abszurdot, vagy a nyugati színházban már rég túlhaladott rituális színházi kísérletek remake-jeit.<sup>205</sup>

A színházi paradigmaváltást részben a Soros alapítvány által támogatott drámaírói pályázatok (Dramafest), majd a 2000 után fontos szerepet játszó dramAcum mozgalom

<sup>203</sup> Azt hogy Caragiale mennyire „szétírható” a színpadon magyar példából is jól láthatjuk, a Mohácsi testvérek pécsi *Elveszett levél*-adaptációjából.

<sup>204</sup> A zárt drámai forma alatt itt természetesen annak huszadik századi elvárásrendszerét értem, amely bár lazán és sokszor innovatívan kezeli a hármas egység, a szituáció, a jelenet-felvonás építkezés, az analitikus időkezelés formai eszközeit, mégis alapvetően ezekre a struktúrákra épít. Magyarországon első sorban Háy János *A Senák*, Hamvai Kornél *Castel Felice* darabjai jöhetnek szóba, de Závada Pál *Janka estéi* már határesetnek számít. Szlovákiában Viliam Klimáček *Kommunizmus* című darabja ismert.

<sup>205</sup> Alina NELEGA: The Playwright is Dead. Long Live the Dramatic Author! in *Theatre After the Change 2*, Creativ Média, 2011, 63.

készítette elő, melyet a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem rendezőszakos hallgatója (Andrea Vălean) és nyitott szellemiségű oktatója (Nicu Manda) kezdeményezett. A projekt célja a kortárs drámaszövegek születésének és a színház gyakorlatának összekapcsolása, így nem meglepő, hogy egyre inkább a drámaíró-rendező modell kezdett meggyökeresedni a fiatal román színházi tehetségek körében. A külföldi hatások is igen fontosak, köztudott, hogy Gianina Cărbunariu a londoni Royal Court Theatre rezidenciaprogramjában ismerkedett a dokumentarista munkamódszer alapjaival. De részben külföldön (New Yorkban és Londonban) tanult Peca Stefan is, akik mellett Maria Manolescu, Bogdan Georgescu, Mihaela Michailov, Vera Ion, Teodora Herghelegiu, David Schwarz alkotják a román nyelvű kortárs színház fiatal generációját. Ugyancsak angol hatásra alakították ki az *in-yer-face theatre* román, bukaresti, kissé balkáni ízű válfaját.<sup>206</sup>

A bukaresti Kis Színházban (Teatrul Mic) 2005-ben mutatták be Theodor Denis Dinulescu 1994-ben írott darabját, *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* címen.<sup>207</sup> A szövege a rendező Alexandru Tocilescu megrendelésére született, bár megírásakor végül nem került színpadra. Majdnem egy évtizeddel később Florin Călinescu színész azzal kereste meg a rendezőt, hogy szívesen eljátszaná a diktátor szerepét. „Én ezzel róttam le kötelességemet, amit a történet iránt éreztem, és a drámaíró iránt, akit belekevertem ebbe a dologba.”<sup>208</sup> A szöveg több jellemzője is egyértelműen utal arra, hogy a darab színházi felkérésre készült és nem önálló irodalmi műként: a szöveg töredékes, szűkszavú szkeccsek sorából épül fel, és csak a színpadi elemek (táncok, kórusdalok) során teljesedik ki a hatás. A koncepció szerint az előadás egy színpadi napba sűrítve vázolja fel Nicolae Ceaușescu és felesége uralkodásának éveit, a hatalomra kerüléstől a bukásig. Az egyes jelenetekben kibomló szituációk abszurd képekbe sűrítik a diktátorpáros tevékenységének egy-egy ismert mozzanatát, melyek ma már anekdotaként élnek tovább a román kulturális

<sup>206</sup> Kutatásmódszertani szempontból fontos hozzátennem, hogy mivel Romániában nem működik országos színházi intézet vagy összefogó színházi archívum, jelenlegi kutatásom azokra a területekre korlátozódik, amelyeket személyesen is sikerült bejárnom, és olyan dokumentumokra, forrásokra támaszkodik, amelyeket sikerült megszerezniem, sokszor személyes kapcsolatokon keresztül. Tudom, hogy Bukaresten, Marosvásárhelyen és Kolozsváron kívül több fontos színházi központ is működik az országban, de a kutatói infrastruktúra híján a máshol lezajlott színházi előadásokról nem tudok számot adni, elemzett példáim ezekből a városokból származnak.

<sup>207</sup> Az alábbi elemzés a színház által rendelkezésemre bocsátott előadás-felvételre támaszkodik. A felhasznált elemzési szempontokat a 2. melléklet foglalja össze. A bukaresti Teatrul Mic [Kis Színház], a Nemzeti Színház mellett a főváros egyik legfontosabb történelmi művészszínháza, melynek jogelődje 1914-ben nyitotta meg kapuit. Jelenlegi nevét 1964-ben vette fel. Itt kezdték pályafutásukat Liviu Ciulei és Silviu Purcărete rendezők. A 15 soros, erkélyes prosceniumos nézőtéren 270 néző foglalhat helyet.

<sup>208</sup> Cristina MODREANU: „M-am eliberat de coșmarurile cu Ceaușescu”, interjú Alexandru Tocilescuval, *Adevărul Literar și Artistic*, 2005.03.01, 3.

emlékezetben: Nicolae, a cipészből lett népvezető, Elena, a botcsinálta „vegyészdoktor”, a választások manipulálása, az értelmiség és a tudományos szakma behódolása, a véget nem érő propagandabeszédek, a megrendezett nemzetközi vizitek stb. A két főalak kivételével a többi színész csak epizódszerepekben tűnik fel, kiemelt fontosságú viszont a civilekből álló kórus szerepe, akik az előadást tagoló kórusdalokat éneklnek, táncolják. A görög dráma kórus szerkezetének parafrázisaként a nép kórusa propagandadalokat ad elő, a diktátort dicsőítő szövegeket skandál, melyek egy része valódi, egy része kitalált, ironikusan felnagyított, de annál kísértetiesebben idézi meg a nézők emlékeibe ivódott felvonulások képeit. A dalok abban az értelemben is a görög drámaszerkezet ironikus applikációiként értelmezhetők, hogy mindig válaszolnak az adott jelenet tematikájára és önálló karakterként személyesítik meg a megfélemlített és indoktrinált népet.<sup>209</sup>

Bár a hetvenes-nyolcvanas évek kommunista diktatúrája minden romániai város életében erős nyomot hagyott, mégis Bukarest az, amelynek városképét és hangulatát leginkább átírta a rendszer. Bár kisebb pártrendezvények, ünnepek minden városban előfordultak, mégis a diktátor leggrandiózusabb felvonulásai, tömegeseményei, túlméretezett építészeti projektjei a fővárosban valósultak meg, így vélhetően a bukarestieknek vannak a Ceaușescuhoz kötődő legintenzívebb emlékeik is. Bár a *mise en scène* gúnyos éle elsősorban Ceaușescu és Elena ellen irányul, hiszen az ő figuráik az igazán elrajzoltak, a kórusban megjelenő nép is nevetségesnek hat, ha másért nem, hát azért, mert az általuk skandált/énekelt szövegek humorosak.<sup>210</sup> Így nemcsak a diktátor és felesége, de az ő hatalmukat és szeszélyeiket kérdések nélkül elfogadó polgárok sem képezhetik a teljes azonosulás tárgyát. A humor eszközével így a történelmileg

<sup>209</sup> Tocilescu így nyilatkozik a fent idézett interjúban: „Szakmailag engem ebben az előadásban a statisztakezelés érdekelt, amely fantasztikusan működött, a kórus egy pompás kollektív karakterre állt össze. Többször említettem már, hogy a Ceaușescu házaspárt én rajzfilmfigurákként kezeltem: Mickey egér és Donald kacsa, vagy inkább valami gonoszabbak – Bugs Bunny és Duffy– akik rosszban sántikáló mesehősök, de pont ettől válnak a fiatalok számára érdekessé. Nem tudom véka alá rejtteni huncut örömemet abban, hogy manipulálhatom őket, mert az igazság az, hogy a kezemből voltak, azt tettem velük, amit akartam. Nem is tudom, hogy másként hogyan tudtam volna ehhez a témához nyúlni, mint a komikum segítségével. Hiszen egy ilyen fájdalmas téma komolykodó hangnemben való bemutatása igen komor eredményhez vezetett volna, görcsös reakciókat váltva volna ki a közönségből. Ezzel szemben a néző itt végül is szórakozik, a „ridendo castigat mores” mechanizmusa érvényesül. Nekem ez a rémálomtól való szabadulás egyik eszköze volt, melyeket az akkori élmények okoznak. Biztos vagyok benne, hogy a korombeliek velük álmodtak, főként akkor, amikor valamitől féltek, legmélyebb rettegéseiket azonosították a házaspárral. Mert a terror igen mélyre beivódott, a tudattalan szintjén „dolgozott” az emberekben. Én magam felszabadultam, azt érzem, most jól vagyok, megnyugodtam”.

<sup>210</sup> Példa a betétdalok szövegvilágára, mely utalhat Ceaușescu hermetikus bezárkózására, Csehszlovákia megtámadásának elítélésére:

|                        |                             |
|------------------------|-----------------------------|
| Stăm acasa nu mișcăm   | Otthon ülünk, nem mozdulunk |
| Facem pâine și mâncăm  | Kenyeret sütünk, kussolunk  |
| Cu alte popoare-n lume | Szépen egymással elvagyunk  |
| Noi avem relații bune  | Más népeket békén hagyunk   |

szembenálló felek mindegyike (azaz az elnyomók és elnyomottak) az elidegenítés áldozatául esik. Mivel a rendezés meglehetősen vastag ecsetvonásokkal fest, és bőven teret enged egy-egy humoros szituáció kibontására, az előadás elviekben nem korlátozza az érdeklődést az értelmiségi vagy bonyolultabb színházi szerkezetek iránt fogékony nézők csoportjára. Mivel a címszerepet alakító Florin Călinescu országszerte ismert televíziós sztár, humorista, az előadás vélhetően tágabb közönségrétegeket tudott bevonni. Magyar színházi szemmel inkább a komplex látásmód elhagyása, a túlon túl kiszámítható szerkezet tartaná távol a színházilag műveltebb nézőket. A két főszereplő ábrázolása ugyanis meglehetősen egysíkú, bár színészi kivitelezése mesteri, egyszerű alapvonások mentén vezet végig a figurák megjelenítését: együgyűségük és mohóságuk jellemzőinek túlhangsúlyozásával.<sup>211</sup> A színház előcsarnokában kiállítás segít a nézőknek felidézni a korszakot, illetve Nicolae Ceaușescu életének fontos eseményeit. Embernagyságú molinókon láthatjuk a kor jelképeit, szovjet és román címereit, különböző újságok címlapjait a diktátor ikonikus fényképével, a vezető közgazdaságtanból „szerzett” doktori oklevelének kétméteres nagyítását és egyéb kitüntetések. A tradicionális nézőtér és színpad térstruktúrája nem teszi lehetővé a nézők közti intenzívebb kommunikációt. A nézők és játzók közti törésvonal egyértelműségét valamelyest feloldja az a tény, hogy a kórustagokat civil szereplők alakítják. Bár ők részt vettek a próbafolyamatban, és birtokolják a szcenárium tudását, mely által privilegizált helyzetbe kerülnek a nézőtér helyet foglaló „passzív” nézőkhöz képest, mégis nemcsak szimbolizálják, hanem meg is testesítik a nézőközönséggel való lényegi azonosságot. A főszereplők blőd beszédeit éltető tömeg kétségtelenül abszurd látványt nyújt, de visszagondolva a valódi felvonulások kötelező nézői tevékenysége sem lehetett sokkal kevésbé az. A színészek ráadásul több ponton is egybemossák a két nézői tábor, és a „negyedik fal” áttörésével a nézőtér helyet foglaló nézőkre utalnak. A humor az előadás minden mozzanatát átszövi, a közönség leginkább azon nevet, hogy Florin Călinescu és Coca Bloos játékában felismeri és viszontlátja Ceaușescu és neje ismert negatív tulajdonságait, amelyek így őket a nevetség tárgyává teszik, gyarlóként, esendőként láttatják a diktátort. A *Conducător* hírhedt akadozó, de egyszersmind igen enervált beszédmódjának mimézise, mely különösen a felolvasásokkor vált szinte érthetlenné, sokszori visszatérésekor is intenzív nézői reakciót váltott ki.

---

<sup>211</sup> De ne feledjük, hogy a román színház (és televíziós humor) a groteszkebb, kevésbé intellektuális, inkább a *commedia dell'arte* színháztechnikáira alapuló komédiázás iránt, a sokkal mentálisabb és naturalista gyökerű magyar színházénál jelentősen nagyobb érdeklődést mutat.

A hierarchikus és grandiózus formai rendjének ellenpólusaként, mely a (kommunista) diktatúra saját mediatizációs eszköze, megjelenik egy másik forma reprezentációja, amely ellenkezőleg – és a Kis Színház színpadméretének inkább megfelelően – hétköznapi, informális és közvetlen. Ezt a közvetlen társalgási hangnemet használja Nicu és Elena, amikor egymással beszélgetnek, illetve a többi szereplőhöz szólnak és nem a néphez. Ezen a szinten a két félelmetes politikai figura kicsinyes, egyszerű, tanulatlan, tájnyelvet beszélő ember megtestesülése: cipész és felesége. A humor másik, kissé összetettebb formája a kórusdalokban jelenik meg. Ezekben a rendszert dicsőítő dalok és hazafias versek ironikusan eltúlzott szövegei már abszurdba fordulnak át. A túlazonosulás szubverzív hatása érvényesül itt, ami már talán túl van a paródia határán. Nem biztos, azonban, hogy a dalszövegek finom árnyalatai az előadásban tisztán érthetőek voltak, mivel a közönség reakciója sokkal visszafogottabb volt, mint ahogy azt maguk a szövegek indokolnák.

Ahogy a játékmódot, úgy a színpadi látványt is az eszköztakarékosság és az egyszerű, egyértelmű vizuális gesztusok jellemzik. Az idő múlását, a politikai rendszerek változását a háttérfüggönyről lelógatott címerek jelzik. A fő létezőként használt kanapé egyszerűen átfordul és vonatot jelenít meg, melyen Nicu Moszkvába utazik, vagy látunk egy túlméretezett tribünt, ahol egyedül a Vezér szónokol dadogva, míg öt magas rangú pártfunkcionárius bólogat és hallgat. Ugyancsak eltúlzott és felnagyított a második felvonás központi díszleteleme, a két aranyozott masszív íróasztal, melyek ráadásul vörös emelvényeken állnak, ahol Nicu és Elena ülnek és fogadják az eléjük/alájuk járulókat: a középkori román fejedelmektől az írókon át a vegyész kutatókig. Ezek a jelképek és bútorok már önmagukban is erős érzelmi hatást keltenek azokban, akik megélték ezt a kort. A díszletben a szocreál esztétika díszítőelemeinek motívumai bukkannak fel, amelyek szintén erős emlékezet-előhívó impulzusokként működnek.<sup>212</sup>

Narratív szempontból a huszonöt évet egy napba sűrítő dramaturgiai szituáció értelemszerűen nem lehet naturalista vagy a hármas egységet követő zárt forma. Ha szigorúan narratív szempontból nézzük az „epikus” szerkezetben megjelenített cselekményt, azt látjuk, hogy a hosszú időintervallum ellenére tulajdonképpen nincs is

<sup>212</sup> A kommunista tömegspektákulumok olyan karneváli teret hoznak létre, melyben a testek szigorúan szabályozott sémák szerint mozoghatnak, de mindenki aktív részesévé (cselekvő aktorává) válhatott az eseménynek. Az egyszerre mozgó testek a fiatalság és egészség testképeit igyekeztek megerősíteni. V.ö. TOMPA Andrea: Making History in the Communist Era: Time, Space and Consciousness, in Theatre After the Change 1, Creatív Média, 2011, 15. Színházantropológiai értelemben a fegyelmezett testek, bár fizikailag szabályok közé szorulnak, pszichológiailag felszabadulnak V.ö. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó: Bevezetés a színházantropológiába, Művészeti Egyetem, Marosvásárhely, 2006, 69-70.

valódi történés. A Párt ranglétráján egyre feljebb kúszva a házaspár az előző vezető halálát követően átveszi a hatalmat, Nicu ideológiai beszédekkel olvas fel, külföldi delegációkon vesz részt, küldöttségeket fogad, kiáll Csehszlovákia szuverenitása mellett, épít, államosít, megregulázza az írókat, Elena a tudósokat, sanyargatják a saját népüket és úgy érzik, hogy nekik mindez jár. Az évek pedig voltaképpen történések nélkül telnek, Románia történelmének ez a periódusa pusztán csak egy átlagos nap volt a Ceaușescu-család élettörténetében. A kommunista diktatúra performatív reprezentációjának egyik fontos kihívása, hogy miként lehet megragadni a diktatúra mindennapjainak tapasztalatát. Az egyenként igen erős emocionális töltettel bíró emlékeztetőredék összeilleszthető-e egy koherens és akár dramatikus, akár epikus formában reprezentálható történetté? Hisz önmagában legtöbbjük vagy túl apró, vagy túl banális, esetleg túlzottan is kötődik valamilyen mindennapi tárgyhoz, ruhadarabhoz, ételmiszerhez vagy önkényuralmi jelképhez, esetleg önmagán aligha túlmutató eseményhez. Az *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* úgy oldja meg ezt a dilemmát, hogy a banalitást egyenesen szövegszervező elvvé teszi. A kollektív emlékezet apró mozzanatait és a nagypolitika történéseit így válhatnak egyneművé, a színpadon egyaránt konkrét dramaturgia alkotóelemeivé, melyek egy román Ubu Papa és Ubu Mama hatalmát építik egyre magasabbra. Ebben a dramaturgiában teljesen természetes, hogy Elena számára nemcsak az a létfontosságú, hogy a szépségkirálynő választást a férje kapcsolatai révén tisztességgel megbuherálja, de az is életbevágó, hogy milyen ruhát visel a bálon.

- N.C. Haha, Lenucám. Lehet, hogy ennek a népnek ez volt a végzete.
- E.C. Mit hadoválsz itt össze? Mit jössz itt nekem ezzel a filozófiával?
- N.C. Kussoljál...hagyd, hogy fejezzem be... nézd meg ezeket a németeket, franciákat, angolokat... volt nekik egy végzetük és azt be is teljesítették szépen... még azok a nyomorult portugálok is... útnak engedtek egy hajót a kikötőjükből és hoppá, felfedezték az újvilágot...
- E.C. Te aztán súlyos dolgokat hordasz itt össze.
- N.C. Hát? Csak annyit mondtam, hogy nem kizárt, hogy ennek a népnek az volt a végzete... mármint, hogy megkaptak minket... ennél többre már nem futja nekik...
- E.C. Te most következtetéseket vonsz itt le, és nem hiszem, hogy ennek itt lenne az ideje... Inkább azon törd a fejed, hogy hoztál-e elég törvényt, hogy építettél-e elég vízierőművet...
- N.C. Eleget építettünk. Ne is törődj. Jól kimulattuk magunkat. Ez egy csodálatos nap volt.<sup>213</sup>

<sup>213</sup> Theodor Denis DINULESCU: *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu*, szöveggönyv, forrás: Teatrul Mic Archívuma, Bukarest, 1994, 33.

Az *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* készítői a valóság és fikció sajátos elegyét kínálták a bukaresti közönség figyelmébe. A színpadon megjelenített történelmi tablók egyes mozzanatai megfeleltethetők a valós történelmi eseményeknek, az államfő által elmondott beszédek bizonyos tematikus részletei is azonosíthatóak. Olyan, mintha a Ceaușescu életének szinte teljes médialenyomatát összefogó maratoni dokumentumfilm másfél órás rövidített változatát látnánk a színpadon, rajzfilm változatban, melyben az eredeti filmes anyag szándékolatlanul komikus elemei szándékosan százszoros felerősítésben látszanának. Míg a hivatalos médialenyomat manipulált, átideologizált, idealizált, grandiózus és velejéig hazug, addig a színpadon megmutatott – kulisszák mögötti – valóság kicsinyes, önző, bagatell, prózai – de őszinte.

Egy ilyen reprezentáció a feldolgozás számos lehetőségét kínálhatja a néző számára:

- **Performatív felszabadító erő:** végre kimondható és megmutatható a diktátor házaspárról az, amit az emberek amúgy is gondoltak róluk a hátuk mögött.<sup>214</sup>
- **Szembenézés:** traumák, félelmek felidézése és túlhaladása. Az önkényuralmi reprezentáció és azok tárgyi, képi és zenei elemei olyan személyes emlékek felidézését teszik lehetővé, melyek a néző számára traumatikusak. A kórus által megjelenített tömeg a nézők egykori énjét, szerepeit idézheti fel. A színház ellenőrzött közegében történő felidézés egyben a túlhaladást is lehetővé teszi.
- **Communitas:** az egykor megosztott és (politikailag) széttöredezett közösség a nevetés közösségformáló ereje által feloszlatja a korábbi törésvonalak alapját. A múlt a nevetés eszközével eltávolítható a jelentől.
- **Azonosulás alapú megértés** és megértés általi megbocsátás. Florin Călinescu és Coca Bloos játéka lehetővé tesz bizonyos fokú azonosulást a Ceaușescu-házaspárral. A megértés és azonosulás itt nem annyira a történelmi karakterek valós motivációinak belátását célozza, nem a cselekedeteiket irányító bonyolult megfontolások megismerése által valósul meg, hanem inkább a korlátaik egyszerűségének humoros megismerése és nézőpontjuknak, életenergiáiknak a (bizonyos fokú) elfogadása során jöhet létre. Ugyanakkor a nézőknek szükséges

<sup>214</sup> Florica Ichim a nevetés felszabadító erejét idézi, mely nemcsak az előadás saját humorát jelenti, hanem megidézi már a diktatúra jelenében túlélési mechanizmusként használt nevetés emlékét is: „Az előadás 1983-1984 nyarárt juttatja eszembe, amikor a hideg, az éhség és a félelem erői egyesültek, hogy megalázzanak és megsemmisítsenek minket. Hogyan bírtuk ki? Ajvékolva, suttogva, nevetve. Hogy mennyit neveltünk azokban az években. (...) Megnyomorítottak a gondok és a nyomor, de egyben az az Ubu-szerű groteszk is, amelyben éltünk. Ezt a groteszket állította most színpadra Tocilescu”. Florica ICHIM: „O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu” Antidot pentru uitare, România Liberă, 2005.02.22.



szembenézniük saját korábbi énjükkel is, a rendszer túlélésének nehézségeivel, megérteniük és elfogadniuk saját korábbi tehetetlenségüket.

- **Egy történelmi korszak képi emlékművének felépítése:** nem egyszerű feladat egy ikonográfiailag és történetileg ennyire széttartó, időben szétterülő, de ennek ellenére máig traumatikus korszak emlékezettechnikai megragadása (ellentétben mondjuk a holokauszttal, amely felkínálja és iterálja a saját emlékezeti ikonográfiáját, dramaturgiáját). A Teatrul Mic előadásának tablói számos képi fogódzót adnak a kommunizmus romániai tapasztalatának művészi és emlékezeti rögzítésére, mely felfűzhető a diktátor-házaspár egy napjának mnemotechnikai vázára.<sup>215</sup>

Ahhoz, hogy feltérképezhessem, hogy az adott kulturális kontextusban a nézők a múltfeldolgozás milyen lehetőségeit fedezték fel az előadásban, a darab jelentősnek mondható sajtóvisszhangjára támaszkodhattam.

Az előadás kulturális és politikai kontextusát illetően visszatérő meglátás, hogy a kommunizmus társadalmi feldolgozottsága még igencsak a kezdeti stádiumában van: „mi még az ökölrázás korszakában vagyunk, melyet mások felé és nem magunk felé rázogatunk.”<sup>216</sup> – fogalmaz Coca Bloos színésznő. Ennek napjainkban első sorban pszichés konzekvenciái vannak: sokan ma sem tudják a szabadságot élvezni vagy félnek feletteseiktől.<sup>217</sup> Az előadás bár erősen épít a nézők saját emlékeinek mozgósítására, a fiatalabb közönségrétegeket is meg kívánta szólítani, akik kevés személyes élménnyel rendelkeznek. Az alkotók úgy látják, hogy ők a humoros, zenés előadás és a televízióból ismert színészek miatt szívesen jönnek a színházba, bár sok kulturális referenciát nem értenek meg: „Ők tisztelettel tekintenek arra a korszakra és sosem fogják megérteni, miért kellett kávépótlót innunk és miért nem ehattunk húst.”<sup>218</sup> Ugyancsak a jó PR tevékenység és a televíziós sztárszínész (Florin Călinescu) alkalmazásának köszönhetően az előadás nemcsak a fiatalok körében tudott új közönségrétegeket megszólítani, hanem olyanokat is, akik vélhetően nem állandó színházlátogatók. Ez a nyitás, viszont, a színház számára jelent

<sup>215</sup> A drámaíró nyilatkozata szerint: „Én és Tocilescu azt szeretttük volna, hogy azoknak is szóljon az előadás, akik nem érezhették ezeknek az időknek a szelét. Egy musical kellett, mert egy eltávolodott nézőpontból akartuk megragadni ezt a korszakot. Néhány szánalmas figurát hoztunk létre és a fiatalok tényleg szánalmasnak is látják ezeket a figurákat.” Theodor Denis DINULESCU in Ivana VLAD: Acest Ceaușescu, care ne doare, *Realitate Românească*, 2005.03.03, 11.

<sup>216</sup> Coca Bloos in Iulia POPOVICI: Memoria victimelor, memoria opresorilor. Un puzzle pentru comunismul pierdut. A beszélgetés résztvevői: Magdalena Boiangiu, Coca Bloos, Alice Georgescu, Anca Rotescu, *Observator Cultural Supplement*, 2006.03.23-29.

<sup>217</sup> Ion VIANU, i.m.

<sup>218</sup> Uo.

súlyos kompromisszumot, mivel egy adott formanyelv használatára kényszerül. Iulia Popovici úgy látja, hogy a nagy közönségsiker további magyarázata, hogy az előadás nem cáfolja, kiegészíti, hanem megerősíti a diktátor-házaspár karaktereinek a közfelfogásban élő képét, ezért az előadás inkább a szórakoztató színház kihívást nem jelentő tapasztalatait képviseli.<sup>219</sup>

Az előadás a felhasznált színházi formák tekintetében a legellentmondásosabb. A kritikusok által leggyakrabban említett esztétikai minőségek a groteszk, a humor, az abszurd, a bohóckodás, a komédia, a kabaré és a giccs. Érdekes, hogy a giccset ebben az esetben alapvetően nem negatív minőségnek tekintik: „számomra ez a giccs ezerszer értékesebb és sokkal hatékonyabban működő, mint a tragikus giccs”.<sup>220</sup> Mivel az előadás „belülről” próbálja láttatni a diktátor-házaspár mindennapi életét, a giccs színrevitele itt nem magát a *mise en scène*-t minősíti, hanem a főszereplők egész országra ráoktrojált ízléscímjeként értelmeződik. A színészi játékot pedig legtöbbször az utánzás terminussal hozzák összefüggésbe. A két főszereplő alakítása megpróbálja – a komikus karikatúra játékeszközeivel – felismerhetően megjeleníteni a két hajdani közszereplő alakját, elsősorban külsődlegességek, sztereotípiák, a dikció modorosságainak mímelésével. A két karakter reprezentációja között mégis jelentős különbségeket érzékelnek a kritikusok: Elena erősen visszataszító és ellenséges figuraként, míg Nicu kedves, barátságos karakterként jelenik meg, a színész Călinescu szerint fennáll annak a veszélye is, hogy a nézők túl szimpatikusnak találják. „Bloos Elenája retardált és mélyen antipatikus, de gonoszsága művileg megkomponált, ami maga ellenébe hergeli a közönséget, Nicu karaktere pedig ezt kihasználja, és pont ellenkezőleg, szimpátiát próbál kelteni.”<sup>221</sup> Ugyanakkor Modreanu aggasztónak tartja, hogy Călinescu itt használt színészi eszközei túlzottan is közel állnak azokhoz a technikákhoz, amelyeket televíziós show-műsoraiban megszoktunk tőle, mely esztétikai szinten félrecsúsztatja a múltfeldolgozás egyébként igen komolyan vett szándékait. „Én magam mindig arra gondolok, amikor ezt a tévéműsort látom a Pro TV-n hogy Ceaușecunak biztosan nagyon tetszett volna.”<sup>222</sup>

Az előadás narratív dimenziójának végiggondolása elsősorban a történetesítés kihívásait hangsúlyozza: „lehet, hogy még túl rövid idő telt el a kommunizmus bukása óta ahhoz, hogy diskurzust tudjunk építeni a megélt tapasztalatokból.”<sup>223</sup> Ahogy a cím is utal

<sup>219</sup> Iulia POPOVICI: Hai să ne prostim împreună! Arca lui Noe, Observatorul Cultural, 2007.02.1-7, 21-22.

<sup>220</sup> Magdalena BOIANGIU: Ceaușescu îi încaieră pe critici, Cotidianul, 2005.09.

<sup>221</sup> Uo.

<sup>222</sup> MODREANU, i.m.

<sup>223</sup> Coca BLOOS színésznő, a fentebb idézett interjúban.

rá, az előadás egy szimbolikus napba kíván 30 évet sűríteni, ami arra is utal, hogy a diktatúra ideológiája által befagyasztott idő történelmi szempontból meglehetősen eseménytelen, narratív megragadása problematikus. Azok a történések, amelyeket eseményeknek tekinthetünk, annyira mindennapiak és drámaiságot nélkülözők, mint egy unalmas házaspár találomra kiválasztott napja. Több kritikus úgy látja, hogy az előadás csupán néhány rossz Ceaușescu-vicc színrevitele, időtlen és szerves cselekmény nélküli. Nem kizárt, hogy ez az eseménytelenség és az előadás által kiválasztott történelmi perspektíva szempontjából látszik annak, és az alkotóknak inkább kisebb léptékben kellett volna gondolkodniuk: „mindent elmondani a kommunizmusról egy előadásban nem lehet. Csak darabonként.”<sup>224</sup> Bár kétségtelen az is, hogy egy mikrotörténetre vagy személyes sorsra történő ráközelítés a naturalizmus irányába térítette volna a reprezentációt, sokat elvéve az előadás abszurd hangoltságából.

Néhány kritikus úgy véli, hogy az előadás sikerét elsősorban annak köszönheti, hogy a humoros, könnyed formanyelv segítségével behozta a tanulatlanabb közönséget is a színházba. A humor igen fontos eleme az előadás sikerének azért is, mert a nevetés felszabadító erővel bírhat.<sup>225</sup> Bár a szatirikus megjelenítést működőképes megoldásnak tartja, Alice Georgescu aggályosnak látja ezt az esztétikai döntést egy olyan helyzetben, amikor hiányzik a diktatúrának egy komoly, elemző feldolgozása, akár társadalmi, akár művészeti területen.<sup>226</sup> Mások viszont úgy látják, hogy az előadás hatása nem a kívánt irányba mutat, mely elsősorban az alacsony művészi színvonalnak, a szintézis hiányának és egy olyan formanyelvnek tudható be, mely a nevetséges ünnepi előadások nyelvét másolja.<sup>227</sup>

Sebastian Vlad Popa ezzel szemben az előadás súlyos hibáira hívja fel a figyelmet, abból a némileg szélsőséges alapfeltevésből indulva ki, hogy eleve kudarcra van ítélve minden olyan művészi kísérlet, mely a kommunizmus borzalmaikat szublimálni vagy művészileg „újratesztelni” kívánja.<sup>228</sup>

*Az egy nap Ceușescu életéből* kritikai recepciójának végigolvasása kirajzolta az erővonalakat, amelyek egy hasonló színházi kezdeményezés eredményességét meghatározzák. A műtfeldolgozás ilyen vállalkozásai nem a történetmondás felől

---

<sup>224</sup> BOIANGIU, i.m.

<sup>225</sup> VIANU, i.m.

<sup>226</sup> Alice GEORGESCU, i.m.

<sup>227</sup> GHÎȚULESCU, i.m.

<sup>228</sup> Sebastian-Vlad POPA: Numai Tocilescu, Observatorul Cultural, 2005.05.25.

közelítenek egy korszak színreviteléhez, így narratív összetevőjük nem igazán jelentős. Sikerük azon múlik, hogy megtalálják-e azokat az erős színházi eszközöket, amelyek segítségével az adott traumatikus korszak társadalompszichológiai lenyomatát erőteljes és érzelmileg hatásos képekben tudják kibontani, úgy hogy a múltnak a jelennel való kapcsolatát folyamatos feszültségben tartásuk, elkerülve a nosztalgikus azonosulás vagy a teljes elidegenülés interpretációs tévútjait. Tocilescu rendezésének alapvonalakban sikerült ezt a hangoltságot elérnie, de az alapanyagként használt szöveg egyenetlensége és a színészi játék sematikussága, bár ez új közönségrétegeket is a színházba hozott, összességében sokat gyengített az előadás összhatásán. Az, hogy számomra az *Egy nap Ceaușescu* életéből mégsem tartozik a színházi csúcsművek közé,<sup>229</sup> első sorban az előadás formai döntéseinek köszönhető. A felvételen látott színpadi mű formai szerkezete nem képes bevonni az előadás világába, annak ellenére, hogy gyermekként rendelkezem személyes és közvetlen emlékekkel a megidézett történelmi korszakról és a diktatúra ikonográfiájáról. A színészi játéknyelv elnagyoltsága és humorának bumfordi jellege túlságosan is közelít a kilencvenes évek romániai humoros tévéműsoraihoz, melyek sohasem tartoztak a kedvenceim közé. A kortárs magyar színházhoz szoktatott nézőként nem a naturalista megközelítést vagy a klasszikus drámai szituációt hiányolom, hisz Magyarországon is működik több olyan kortárs színházi alkotó, aki töredékes vagy hiányos narratívát használ. A Mohácsi testvérek előadásaiban a koherens történetív ellenére mégis a mondatszintig kidolgozott megszólalások, a rendkívül leleményes nyelvi humor illetve az ismert valóság és annak meglepő színpadi kicsavarása közötti folyamatos feszültség tartja székéhez láncolva a nézőt, akár három órán keresztül is. Bodó Viktor alapvetően szintén cselekménytelen rendezései pedig az abszurdnak olyan válfaját valósítják meg, amelyek mégiscsak egy naturális táptalajból sarjadnak ki: egy szürreális atmoszférát teremtenek meg és folyamatos kapcsolatot tartanak fenn a lélektani realizmus magas energiaigényű játéktechnikájával, még ha ennek a játékhagyománynak a dekonstrukciójaként is olvassuk az ő színpadi világát.

### **3.5. Infantilizáció és a kommunizmus tapasztalata: Alina Nelega és Székely Csaba monodrámái**

A kommunizmus korszakának romániai színházi feldolgozásában nem az *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* az egyetlen előadás, amely a túlazonosítás stratégiáit használja. Mint

---

<sup>229</sup> Peter EVERSMAAN: The experience of the theatrical event, in *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Cremona-Eversmann-Maanen-Sauter-Tulloch (eds.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, 139.

láthattuk, a diktátor-házaspár életének akár azonosulást is lehetővé tevő felvázolása, illetve még inkább az előadásban a kórus által elénekelt propagandadalok használata értelmezhető olyan színházi stratégiaként, amely az irónia gesztusát nem feltétlenül teszi első látásra nyilvánvalóvá. Ezért az elítélő, kritikai és főként önkritikai nézői pozíció nem biztos, hogy az egyetlen lehetséges reakció, amit az előadás kiválthat. Alina Nelega *Amalia respiră adânc* (Amália sóhaja) című monodrámája (2005) és Székely Csaba eredetileg rádiójátéknak készült *Szeretik a banánt, elvtársak?* (Do You Like Bananas, Comrades?) dramatikus szövege a Teatrul Mic előadásánál még egyértelműbben használják a túlazonosítás stratégiáit, igaz, anélkül, hogy a színházi keret konvencióit áttörni kívánják. Azontúl, hogy mindkét szöveg monodrámaként került színre, az is közös bennük, hogy Alina Nelega és Székely Csaba is a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemhez kötődő alkotók: Alina Nelega az egyetem román tagozatának professzora, Székely Csaba a magyar kortárs drámaírás rendkívül sikeres alkotója, határon belül és túl, aki az egyetem magyar tagozatának drámaírás mesterképző szakán végzett.<sup>230</sup>

A kommunista diktatúra személyiségtorzító hatása mindkét szövegben a karakter naivitásának allegóriájában ölt testet, mely a kommunista ideológiával való reflektálatlan (túl)azonosuláshoz vezet. A naivitás Nelega szövegében a gyermeki tudat és gyanútlanág állapotában való megrekedtség, míg Székely monodrámájában a szellemi korlátoltság/autisztikus személyiség formájában konkretizálódik. Mindkét színházi szöveg kommunikációs stratégiája és egyben színpadi alapszituációja, hogy míg a főszereplők kritikátlanul magukévá teszik az agy mosó ideológiát, a nézők természetesen nem azonosulnak az ő nézőpontjukkal, és a karakterek által pozitív színben felidézett emlékek a nézők számára kellemetlen érzéseket keltenek. Míg Nelega női karaktere a diktatúrának testi-lelki áldozata, addig Székely Csaba férfi narrátora ügynök apja révén inkább haszonélvezője az elnyomó rendszernek, de ezeknek a pozícióknak egyikük sincs tudatában. A műtfeldolgozás kontextusában mindkét szöveg azért is kiemelten fontos, mert nemcsak a Ceaușescu-diktatúra korszakát idézik fel, de az 1989-es forradalom és a

<sup>230</sup> Az *Amália sóhaját* a bukaresti Odeon Színház már 2005-ben felolvasószínházi előadás formájában bemutatta Dorina Lazăr szereplésével, majd a Marosvásárhelyi Rádió rádiójáték változatát is elkészítette. A bukaresti ACT Színház 2007-es előadása, melyben Amália szerepét Cristina Cassian játszotta, rendezője Cristina Cămărășan volt. Székely Csaba debütáló műve 2009-ben megnyerte a BBC World Drama verseny Best European Afternoon Drama díját, melynek a BBC el is készítette rádiós változatát. Magyar nyelven Sebestyén Ába szereplésével került színre 2014-ben a marosvásárhelyi Yorick Stúdió előadásaként, Sorin Militaru, az ismert román rendező színrevitelében. Az angol nyelvű rádiójáték meghallgatható az Amazon Audible hangoskönyv áruházában. Csaba SZÉKELY: *Do You Like Bananas, Comrades?* [www.audible.com](http://www.audible.com), Audio Go Ltd, Freddy White (narrator) Michael Bagley (Tibor), kiadás: 2017.11.17. <https://www.audible.com/pd/Radio-TV/Do-You-Like-Banana-Comrades-Audiobook/B007F1FM7I>,

kilencvenes évek időszakának, tehát a diktatúra utóéletének, a demokratikus átalakulás kihívásainak értelmezésére is kísérletet tesznek.

Székely Csaba rádiójátékában az apa alakja és a kommunizmus emlékezete szorosan összekapcsolódik. A diktatúrát gyerekként megélt narrátor küszködik azzal, hogy megértse miként működtek a dolgok a múlt rendszerben, amikor édesapja, annak ellenére, hogy magyar volt, a Securitate magas rangú ügynökeként dolgozhatott. Így hatalmában állt mások sorsát egy tollvonással átalakítani, például kényszermunkára, a Duna-csatorna építéséhez küldve mindenkit, aki útjába állt. A fiú mindebből csak annyit tapasztal, hogy mindenki fél tőle, édesapja miatt sokan utálják és megalázzák, édesanyja folyamatosan sír, és egyedül csak ők tudnak banánra szert tenni. A forradalom után mindennek ellenére az édesapa gond nélkül átváltja ideológiai köpönyegét és az új rendszerben is fontos közéleti személyiséggé válik, megyei képviselővé, hiszen „minden régi jó barát itt van, segítünk egymásnak (...) elégetni a régi iratokat, újakat írni, felépíteni egy új országot.”<sup>231</sup> Az apa nevet is változtat a románosított Tiberiu helyett most már Tibornak hívja magát és a magyar kisebbség élharcosává válik. „A magyar kormány segítséget nyújt népünknek, hogy túléljük ezeket a nehéz időket.” Azt is megtudjuk, hogy rettegett apját is rendszeresen megfigyelte a „szerelő elvtárs”, aki olyan dolgokat írt be a róla készült jelentésébe, amelyeket az apa sosem mondott, a rendszerváltás után pedig átképezte magát és Londonban bankautomatákat rabolt ki.

A szöveg értelmezésének fontos és nem teljesen egyértelmű értelmezési mozzanata annak eldöntése, hogy a kommunizmust gyerekként megélt és elmesélő narrátor szellemileg fogyatékos-e vagy sem. Bár a főszereplőt rendszeresen megverő bátyjáról szövegszerűen kiderül, hogy retardált, a narrátor intellektuális beszámíthatósága viszonylag tág keretek között értelmezhető (és játszható). A rádiójáték a retardáltság jelölőit nem építette be a (hang)színesz dikciójába, itt inkább a gyermeken naiv beszédmód mimézisére törekedtek. Sebestyén Aba alakítása mind a dikció, mind a gesztusok szintjén egy erősen autisztikus, Forest Gump-szerű figurát testesít meg, egy öltönyös, felnőtt férfi karakterét. Az autizmus ismert gesztusainak mimézise eleinte inkább humoros és zsánerszerű, majd az előadás előrehaladtával egyre jobban absztrahálódik és zavarba ejtő testnyelvvé lényegül. A színpadi előadás konkrét földrajzi helyet ad a monológ keretének, amit a rádiójáték nem tesz meg: a narrátor egy londoni intézetben, esetleg a rendőrségen van kihallgatáson, ahol vélhetően szellemi beszámíthatóságáról is döntenek majd. A fikció

---

<sup>231</sup> SZÉKELY, i.m.

szerint vélhetően a bankautomaták kirablásában való bűnrészességét kell megítélniük, de a konkrét színházi szituáció allegóriájában áttételesen mi nézők vagyunk azok, akik ítéletet mondhatunk arról, hogy mennyiben bűnös egész korábbi életéért, és a terheli-e közvetlen vagy áttételes bűnrészesség a kommunista rendszer mások kárán történő haszonélvezetéért.

Alina Nelega monodramájában Amália az „örök gyerek”, aki szóról szóra elhiszi és magáévá teszi a kommunista propaganda hamis ígéreteit. Hiába érik folyamatos kudarcok és megaláztatások, ő vakon vallja a rendszer alapjainak igazságosságát. Bár a katonák erőszakosak és gonoszak, de a Parancsnok Elvtárs, Amália vélekedésében, minden bizonnyal megértő és gondoskodó, aki a lány levelének kézhezvétele után meg fogja büntetni azok kicsapongását. Örök optimizmusát szülei, kedvenc háziállata, fia halála sem törli meg. A drámai monológ többféle beszédszituáció kommunikációs helyzetét használva (ima, levél, köszönővers, monológ) mutatja be egy román nő sorsát 13-tól 70 éves koráig. Az egyes részek mindig az adott korú beszélő tudatállapotát tükrözik, így a karakter előtörténetét és a pontos eseményeket is csak nagyvonalakban ismerjük meg: vélhető, hogy egy tehetősebb, esetleg értelmiségi vagy gazdag paraszti családból származik, mely családot a kommunista hatalomátvételt követő rendszer tönkretett, nagyanyját bebörtönözték és megkínózták, házukat elkobozták. A városi kis panellakásba költözött család hamar széthullik, a kis Amália szülei meghalnak, a közben alkoholistává lett nagymamája (Bábuska) egyedül neveli. Mivel a cselekmény hosszú időszakot ölel fel, a monodráma nemcsak a kommunista diktatúra, hanem a rendszerváltás és az azt követő évtizedek időszakát is bemutatja, egyiket a másik tükrében értelmezi. Amália – különböző életkoraiban – a rendszerek látszólagos kedvezményezettje, de valójában áldozata. Tinédzserként úgy jut élelemhez, hogy néha papás-mamásat játszik a katonákkal, külföldi utazásokat ígérő énekkari turnéra indul, de vélhetően sosem jut el az országhatáron túlra, a forradalom után pedig a bukaresti repülőtér takarítónőjeként várja külföldön nagy karriert befutott balett-táncos bátyjának hazaérkezését. Mivel az utolsó jelenet színpadi utasítása szerint Amália egy öregek otthonában beszélget a mellette fekvő beteggel, miközben a szöveg szerint egy repülőgépen utazik a bátyjához Párizsba, nem tudjuk eldönteni, hogy a korábbi utazásairól szóló beszámolóit vajon ténylegesen megtörténtek-e vagy csak elképzelte őket, hogy a repülőtéri takarító nyugdíjpótlékként kapott-e Párizs-Bukarest ingyenjegyet és sikerült-e az őt lenéző bátyjával felvenni-e a kapcsolatot.

Amália szerint az új rendszerben is „örökké rinyálnak valamiért”, míg az ő életstratégiája minkét rendszerben az igenlés és a parttalan bizalom volt. A darab felváltva használja a túlazonosulást és az ironia eszközeit: bár mindkettő a kritika burkolt formája, az

irónia esetében a kimondott szó és a megélt tapasztalat között olyan nagy az eltérés, hogy nem hihetjük, hogy a beszélő azonosulna az elmondottakkal, míg a túlazonosulás esetén ez a viszony mindvégig ambivalens. Egyértelműen ironikus részlet Amália köszönőverse, melyet meghatározatlan címzetthez idéz, aki minden bizonnyal Ceaușescu és a Párt:

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| Köszönöm – a gondok nélküli jelent.  | a magyarokkal,                              |
| A félelmet, mely áthat               | a zsidókkal,                                |
| minden nap és minden éjjel           | a cigányokkal                               |
| mikor – köszönöm, hogy kikapcsolod a | vagy, Isten őrizz!                          |
| villanyt,                            | a lengyelekkel,                             |
| nehogy túl sokat lássunk,            | az oroszokkal,                              |
| nehogy túl sokat halljunk,           | a bolgárokkal,                              |
| hogy kikapcsolod a fűtést,           | a szerbekkel                                |
| nehogy ugyanannál a tűznél           | vagy éppen az amerikaiakkal. <sup>232</sup> |
| melegedjünk                          |   |

Más pontokon, amikor például arról beszél, hogy az egyedül beszerezhető Mozaic parfüm illatát mennyire szereti, vagy arról, hogy milyen hálás, hogy a Párt megszabadította a gyerekként ráerőltetett zongoraórától és a német nevelőnőtől, az ideológiával való azonosulása nem biztos, hogy ironikus. Gyerekként hihető, hogy ezt felszabadulásként élte meg, még akkor is, ha később csak egy szakiskola esti tagozatára járhatott, ami minden bizonnyal későbbi sorsára is hatással volt. Amália önként elfogadja a rendszer által biztosított „védelmet”, még akkor is, ha ez szellemi és testi megerősökhöz és kihasználtságához vezet: „boldog vagyok és nincs szükségem semmire. Nagyon jól vigyáznak rám.”<sup>233</sup> A túlazonosulás kritikai potenciáljára explicit példát is találunk a monológban. Egyszer egy pártrendezvényen leendő férjével olyan hangosan énekelték az Internacionálét, hogy az már szabotázsnek minősült. Ezért mindkettejüket bebörtönözték: „Ott szerettünk egymásba, ott tanultunk meg egyszerre lélegezni. És hallgatni. Látod, mama erre nem tanított meg, de a Párt – az igen. Mély lélegzet – mondja mama, hallgass, mondja a Párt. Mély lélegzet és hallgatás.”<sup>234</sup> A rendszerváltás, bár a szabadság és érvényesülési lehetőségek sok formáját tette lehetővé, Amália számára nem hozta meg a felemelkedés lehetőségét, és továbbra is kiszolgáltatott, megalázott helyzetbe kényszerítette a nőt. Ironikus, ahogy a korábban külföldi jólétről álmódzó, a

<sup>232</sup> Alina NELEGA: *Améli sóhaja*, ford. Anamaria Pop, LiterNet Kiadó, 2006, 19, online: <http://editura.liternet.ro/descarcare/175/pdf/Alina-Nelega/Ameli-sohaja.html>, elérés: 2016.11.09.

<sup>233</sup> I.m. 13.

<sup>234</sup> I.m. 26.



nagykövetségi épületek kukáin élőködő gyerek a nemzetközi utazás lehetővé válása után is csak a repülőtér illemhelyéig jut el, ahogy a kommunizmussal 1989-ben a legmarkánsabban szakítani látszó Románia is az ezredfordulóra Európa „kiszolgáló személyzetévé” válik. Ugyancsak ironikus, ahogy Amália a kapitalizmus eszméit magánéletében újraértelmezi, miközben megőrzi az előző rendszerből fennmaradt korrupció rendkívül skizofrén életstratégiáját: férjének idegesítő szokásait és helytelen viselkedését megcsalással bünteti, úgy hogy egy furfangos kis pontozórendszert dolgoz ki egymás bűneinek konverziójára. A kommunista diktatúra korrupciós alaphelyzetének továbbélése mellett Nelega szövege az Amália karakterétől igencsak váratlan nyílt rasszizmust látja az európai „integráció” további gátjának.<sup>235</sup>

A szövegnek van egy erőteljes groteszk regisztere is, mely, különösen ha egy törékeny, fiatalos külsejű színésznő előadásában kerül színre<sup>236</sup>, erős kontrasztokat teremt meg. Főként, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a „balkáni groteszk” vulgáris, Kusturica filmjeire hajazó mozzanatait a szövegben néhol naturalista elemekben ugyancsak bővelkedő, de erős líraiságú, egyszersmind filozofikus képek váltják.

#### AMÁLIA

Ebben az országban sokan vannak, akiknek nincs szívük. Végül is, szinte senkinek sincs, aki annyi idős, mint én. Lényegtelen, hogy férfi vagy nő. Rengeteg ember él itt szív nélkül. Ötből négy, mondjuk. És tudja miért? Ez titok, de mert szimpatikus, és emlékeztet valakire – megmondom: mert megették a saját szívüket. Volt egyszer egy tél, mikor szörnyű hideg volt, és választanunk kellett: vagy megesszük, vagy meghalunk.

...

A szív nem könnyű étel.

Lassan lehet csak fölemészteni,  
és a félelem megnehezíti az emésztést.  
A félelem attól, hogy eljön a pillanat mikor  
minden darabka elfogy,  
mikor a gyomorsav szétmarja, lassan az  
utolsó cafatig,  
és a beleimen keresztül eltávozik  
a szívem utolsó maradéka is.  
És akkor meghalok.<sup>237</sup>

A romániai nézők számára, ugyanakkor a panelházban tartott disznó – a baltába beleeső nagymamával ellentétben – nem annyira hiperbolikus abszurd elem, hanem nagy eséllyel személyes emlékidézés is.<sup>238</sup> Az éhség tapasztalata, amely az egész szövegen végigvonul a

<sup>235</sup> „Arról ne is beszéljünk, hogy ez a fiú kissé sötét bőrű – nem tudom, mit lát benne Vitya. Tuti, hogy nem valódi francia. Hagyjuk ezt, mert már Párizs is úgy néz ki, mint Bejrut – ha az Eiffel-torony nem lenne, azt mondhatná az ember, hogy valamelyik afrikai ország fővárosa.”, i.m. 39.

<sup>236</sup> A 2011 februárjában Budapesten is vendégszerepelt ősbemutatón, mely a Teatrul Mic színházban került színre, Cristina Cassian játszotta Amália szerepét, a rendező Mariana Cămărășan volt.

<sup>237</sup> I.m. 37.

<sup>238</sup> Magam is élénken emlékszem, hogy a rendszerváltást követően még néhány évig engedélyezett volt a sertéstartás a lakótelep mögötti tákolt ólokban és nagyon sok családnak volt is hízója. A disznóvágást a téli-

nyolcvanas évek Romániájának domináns életélménye volt, mely a kádári gulyáskommunizmusra nem volt jellemző. Az éhség zsigeri, testi tapasztalata személyiségtorzító pszichológiai tényezővé lényegült ált, melyet a rendszerváltás utáni viszonylagos bőség nem tud hamar felülírni. Az éheztetés eszközével is operáló diktatúra eltorzult érzelmi viszonyait mutatja fel Amália gyerekkori monológja, melyben arról vall, hogy egyedül Fáni malachoz érzett bármilyen érzelmi kötődést, míg szülei vagy nagyszülei halála teljesen hidegen hagyta. Ugyanakkor az is érthető momentum, hogy a szintén éhes rendőrök előbb egyik füléből csípnek le egy darabot, majd a „gyilkossá” vált disznót elviszik, és minden biztonnyal levágják. A disznó-ember felcserélődés itt nemcsak orwelli párhuzamként értelmezhető, hanem az emberek közti mély bizalomhiány szimbóluma is, melyet a rendszer plántált a polgárok lelkébe, és melyet a kislány egészen kis korában elsajátítani kényszerült. Az ideológia internalizációja és a tanításaival való túlazonosulás Amália számára tehát nem annyira a kritika, mint a túlélés eszköze volt.

Végezetül talán érdemes a BAVO csoport első fejezetben tárgyalt szempontrendszerével összevetni az Amália túlazonosulási stratégiáit. A BAVO szerint a túlazonosulás kimutatja a rendszer *extrém és obszcén* mélyrétegeit. Amália kapcsolata a kommunista ideológiával nemcsak intellektuálisan, hanem szexuálisan is obszcén, ennek az elfogadása a túlélés záloga. Amália sorsát úgy is olvashatjuk, hogy eleinte belekényszerül ártatlanságának áruba bocsátására, de a teljes azonosulás csak úgy lehetséges, ha azonosul az őt kihasználó nézőpontjával és örömeivel. Később a testiséget ő maga is csak a kihasználás viszonylatában tudja megélni és fűvel-fával lefekszik, hogy „bosszút álljon” férjén. Amália *a rendszer belső ellentmondásait* több ponton is kimutatja: egy ilyen ellentmondás az, hogy az állampropaganda (és Amália) által hangoztatott „sokoldalúan fejlett társadalomban” hogyan lehetséges, hogy odaadó hívének az imperialista államok szemétkébe kell turkálnia élelemért. A BAVO szerint a túlazonosulás lehetetlenné teszi az ideológiai *mentés lehetőségeit*. A dramatikus fikció világában az Internacionálé hangos éneklése vagy a kommunista jelszavak skandalálása miatt Amáliát nem lehet néhány napnál tovább bebörtönözni. Az ideológiai mentés második, lényegesebb terepe a darab fikcióján kívül, az előadás jelenében merül fel. A diktatúra mindennapjainak megidézése könnyen egy megbocsátó, nosztalgikus olvasat lehetőségét teremthetné meg. Ugyanakkor a szöveg teljességén végigvonuló groteszk illetve Amália egyértelmű szenvedésének felmutatása a főszereplő töretlen bizalma csak naivitásként értelmezhető.

---

őszi időszakban közvetlenül a panelházak előtti kis játszótéren intézték, mely ilyenkor a teljes lakótelep számára egész napos látványosság volt.

Történetéből az is világos, hogy ez a szenvedés nem pusztán egyéni sors, nem lehet független attól a rendszertől, amellyel ő totálisan átlényegült. Ezek a groteszk és abszurd tapasztalatok szükségszerűek akkor, és főleg akkor, ha az ember megpróbálja valóban elhinni és magáévá tenni azokat az ígéreteket, amelyek a társadalom nagy része számára teljesen egyértelműen csak a politikai propaganda eszközei voltak.

### **3.6.Dokumentarista megközelítések: Gianina Cărbunariu színháza**

Bár az előző részben elemzett előadások nem szükkölködtek a felhasznált valóságselemekben, a valósághoz, mint nyersanyaghoz való művészi viszony tekintetében érdemesnek látszik elkülöníteni egy dokumentarista vagy dokumentumszínházi műcsoportot. Bár a dokumentarista megközelítéseknek is rengeteg formája ismert és még a legszigorúbban vett verbatim törekvések esetén is kimutatható a szó szerint idézett nyersanyag jelentős alkotói átdolgozása/feldolgozása, mégis az alábbiakban bemutatott műveknek van néhány olyan közös jellemzőjük, ami elkülöníti ezeket a korábbi törekvésektől. Ezek a jellegzetességek elsősorban a *dokumentumhoz* való viszony alapján, valamint a posztmodernséggel való kapcsolatukban érthetőek tetten. A dokumentarista színház felvirágzásának legutóbbi hulláma Európában ugyanis csak az ezredforduló utánra datálható, és az orosz, angol vagy német központokból Közép-Európába csak némi késéssel érkezett. És itt nem pusztán időbeli eltérésről van szó. Lényegesebb kérdés ugyanis, hogy a dokumentarista színház újabb jelenségei, bár sok ponton ellentmondanak a posztmodern esztétikáknak, mégis csak annak táptalaján jöhettek létre. Ezek a színházi kísérletek sem esztétikailag, sem ideológiailag nem tekinthetők sem a brechti politikai színház, sem a szocialista agitprop színház, sem a késő modern történelmi dráma rokonainak, és még a hatvanas évek németországi dokumentumszínházával (pl. Weiss, Kohout) is csak távolabbi kapcsolatban állnak. A dokumentarista alkotót nemcsak az esemény tényanyaga illetve a feldolgozott történések mozgatórugói érdeklik, hanem legalább ennyire az esemény reprezentációjának mikéntje is: legyen az nyelvi leképződés vagy az események sajátos dramaturgiája, teatralitása. Mihail Durnyenko megfogalmazásában: „a drámaíró által felhasznált nyersanyag ebben az esetben többnyire

pont az, amit az újságírók kidobnak munkájuk során: szünetek, ismétlések, beszédhibák, a karakter más efféle jelzései”.<sup>239</sup>

A fiatal román drámaíró-generáció, bár különös érzékenységet mutat a kortárs társadalmi kérdések feldolgozására, nem kötelezte el magát egészében a dokumentarista munkamódszerek iránt. Ennek az írócsoportnak Gianina Cărbunariu az egyik legismertebb képviselője, aki a Royal Court Theatre kötelékében ismerkedett a dokumentarista drámaformákkal, melyeket később több színházi művében is kamatoztatott.<sup>240</sup> De több olyan drámája is nemzetközi sikereket ért el (pl. a *Stop the Tempo*, vagy még inkább a *Kebab*), mely nem tekinthető dokumentarista műnek, bár a kortárs román valóság sajátos társadalmi kérdéseit exponálja. A kommunizmus történelmi hagyatékának feldolgozása ezzel szemben kifejezetten az a történelmi anyag, mely szinte „felkínálja” a dokumentarista feldolgozást. A kommunista államapparátus titkos illetve hivatalos kommunikációjának lenyomataiban olyan nyelvi hagyaték maradt fenn, mely nemcsak számtalan lehetőséget biztosít a színpadra állításra, de a retorikájának leleplező újrajátszása lényegi kulcsot adhat a rendszer pszichológiai működésének megértéséhez. A titkosszolgálati akták esetében már maga a nyilvánosságra hozás is fontos társadalmi feladat, de a színház eszközeivel történő közösségi „kijátszás” a közösségi feldolgozás összetettebb eszközeit is felkínálhatja. Ezzel szemben Cărbunariu dokumentarista művei az általános európai helyett az egészen konkrét román történelem feldolgozására vállalkoznak, a közelmúlt olyan traumatikus eseményeit, vagy inkább emberi viszonyait viszik színre, melyekről mindaddig nem igen volt nyilvános, még kevésbé művészi diskurzus. Ezek a szövegek, „klasszikus” drámai műveivel ellentétben nem kerülnek

<sup>239</sup> Mihail DURNYENKOV: Ignorance as a Research Method in Documentary Projects, International Conference Recycling Reality on Stage, Documentary Theatre in East-Central Europe, Contemporary Drama Festival Budapest, 2011.12.01-03.

<sup>240</sup> Cărbunariu generációjának nemzetközi viszonylatban is a legismertebb és sokat játszott drámaírója, 1977-ben született Bukarestben. Cărbunariu a bukaresti Nemzeti Színművészeti és Filmművészeti Egyetem rendezőszakán végzett, a dramAcum művészecsoporthoz alapítója. Cărbunariu 2003-as művészi indulásakor önként vállalta a kőszínházi struktúrától független alkotás útját, annak ellenére, hogy a független színház működési feltételei és helyszínei Romániában igen korlátozottak voltak. A függetlenség rögzített útját vállaló fiatal alkotók nemcsak egy új színházi látásmódot honosítottak meg a román színházi világban, de azontúl, hogy sok dokumentarista eszközt is felhasználtak, a kommunista diktatúra feldolgozására is rendszeresen vállalkoztak. Tizenhárom bemutatott színházi szövegének<sup>240</sup> mindegyikére jellemző, hogy konkrét kortárs társadalmi problémákat jár körül, mint a munkamigráció, a fiatalok lázadása a fogyasztói társadalom ellen, a román és cigány együttélés kérdései. Néhány dráma kifejezetten dokumentarista, illetve szűkebb értelemben vett verbatim eszközöket használ: ilyen a *20/20, X centimetri din Y kilometri, Tipografic majuscul, Sold out*. Külföldi ösztöndíjai, illetve alkotói meghívásai közül ki kell emelni a Royal Court Theatre-rel és több németországi színházzal való együttműködést. Bemutatott darabjairól lásd: Regizor Caut Piesă: <http://regizorcautpiesa.ro/autori/Gianina-Carbutariu-1056.html>, elérés 2017.04.10.

máshol színre, a szélesebb nemzetközi közönség csak fesztiválszereplések és vendégjátékok alkalmával találkozhat velük.

A magyar-román „jószomszédi” viszony pszichológiáját sem román, sem magyar dráma korábban nem elemezte ennyire élesen, mint a 20/20 többnyelvű, magyar és román színészek közös játékában színre vitt előadása. Bár az előadás felhasználja a dokumentarista alkotói módszer több elemét, mint az adatgyűjtés, a színészek saját emlékeinek beépítése, egy konkrét történelmi esemény – az 1990-es marosvásárhelyi etnikai összecsapások – feldolgozása, az előadás színházilag, íróilag legsikerültebb és tétjében is legnagyobb értékű része a román és magyar család születésnapjára ünnepséget bemutató fikatív jelenet.<sup>241</sup> A munkamódszerek keveréséről a szerző a következőt írja:

Sok minden származik a dokumentációból, mely számomra a valóság megismerésére szolgál, és úgy gondolom, hogy az előadásaim sikeresen fordítják le ezt a találkozást a valóság és a szubjektivitás különböző formái között (az én és a többi résztvevő szubjektivitásán). De az egész voltaképpen fikció. Nem igazán törekszem arra, hogy találjak valamilyen pontos szakmai terminust erre. Mondjuk azt, hogy minden, amit eddig csináltam, olyan színházkonceptió része, mely a valóság és fikció határán mozog, pontosan ezt a határt próbálja meg elemezni, meghívva a közönséget, hogy legyen része ennek a felfedezésnek.<sup>242</sup>

Az ő generációjuk már személyesen igen keveset tapasztalhatott meg Ceaușescu diktatúrájának mindennapjaiból, vagy leginkább csak gyerekként élte át a kor hangulatát, és így szülei, nagyszülei tapasztalatain keresztül értesült a kimondott és kimondatlan problémákról. Az ő megközelítésük tehát inkább az utóemlékezet (*postmemory*) stratégiáit követi, így nem véletlen, hogy az oral history kutatás mellett a dokumentumok, archívumok tanulmányozása lehet a kiindulópontjuk a kommunista diktatúra színrevitelére. A közvetlen megélés hiánya kétségtelenül a téma iránti egyfajta távolságtartás is jelent, melyet tovább erősít a dokumentarista színház elemző, értelmező, újra-performáló munkamódszere is. A fiatal drámaírók közül leginkább Cărbunariu megközelítésére jellemző a dokumentum performativitása iránti érdeklődés, a némileg szenvtelen forráskezelés, melyre szervesen ráépül az előadók személyes viszonyának, érzelmi és intellektuális reakcióinak szándékolt felmutatása. Az ő megközelítésükben az is fontos, hogy nemcsak az 1989-es vízválasztóig foglalkoznak a diktatúra színrevitelével, hanem a

<sup>241</sup> TOMPA Andrea: Ahány ház, annyi történelem, *Színház*, 2010.02., [http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35534:ahany-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7](http://www.old.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35534:ahany-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7), elérés: 2016. november 15.

<sup>242</sup> Iulia POPOVICI: New Trends in Romanian Theatre, Interview With Gianina Cărbunariu, HowlRound, <http://howlround.com/new-trends-in-romanian-theater-interview-with-gianina-c%C4%83rbunariu>

rendszer bukásának következményeit, a hatalom átmentésének társadalmi performanszait is e műcsoport részévé teszik: az 1990-es marosvásárhelyi összetűzéseket, a bányászláadásokat, vagy konkrétan a 1989-es forradalom eseményeit.

A román-magyar kulturális konfliktus feldolgozása sajnos igen kevésbé van jelen az erdélyi művészeti diskurzusban. Még ritkábban fordul elő, hogy egy színház foglalkozzon ezzel a mindkét nagycsoport számára traumatikus témával. Ha a kérdéskör ilyen-olyan formában fel is bukkant a forradalom előtti irodalomban, ez csak nagyon áttételesen fordulhatott elő, mivel a kommunista cenzúra nem tűrt meg semmilyen olyan szöveget, amely esetlegesen nyílt etnikai konfliktust robbanthatott volna ki, hisz elméletben a két kommunista ország szövetségesnek és baráti országnak számított. Természetesen a háttérben mindkét oldalon igen komoly feszültségek, alá-fölérendeltségi viszonyok, kimondott és kimondatlan szorongások lapultak. Ezekről családi körben viszonylag nyíltan lehetett beszélni, de nyilvánosan nem kerülhetett kijátszásra.<sup>243</sup>

Valójában a romániai színházi diskurzus „dokumentarista fordulatára” volt szükség ahhoz, hogy a két etnikum együttélésének kihívásai színre kerülhessenek. A Cărbunariu rendezésében Marosvásárhelyen 2010-ben bemutatott *20/20* című előadás leginkább valódi többnyelvűségében jelentett áttörést: bár román rendezők hagyományosan dolgoztak vendégként erdélyi magyar színházakban, arra még korábban nem volt példa, hogy magyar és román színészek együtt hozzanak létre előadást, főként olyat, amely egyszerre szólítja meg a román és magyar közönséget. Az öt bukaresti román és öt marosvásárhelyi magyar színész az 1990-es vásárhelyi „magyarverések” kollektív feltárására vállalkozott, de a közös alkotófolyamat során kiderült, hogy feladatuk sokkal átfogóbb ennél: a két nép eltérő kulturális identitásának, érzületének, viszonyulásainak és életszemléletének performatív szembesítésére is szükség van, és erre nagy közönségigény is mutatkozik.

A társulat által végzett saját kutatás arra a következtetésre jutott, hogy még a konkrét események terén sincs mindmáig egyetértés, de mára már a közmegegyezés részévé vált az az elképzelés, hogy a két népcsoportot a forradalom után hatalomra került újkommunista vezetés uszította egymás ellen. Mindkét nagycsoport félelmét a jelentős nyelvi és szokásbeli eltérések és a kulturális autonómia elvesztésének lehetősége tüzelte, és az is érthető, hogy a forradalom utáni politikai bizonytalanságban a többségi román

<sup>243</sup> Bár Sütő András darabjai bibliai vagy történelmi köntösbe bújtatva az erdélyi magyar identitás komplexitásának igen nyílt allegóriáit tartalmazták, de drámáinak színreviteleit sorra tiltották be a román színházakon, míg a nyolcvanas évek tovább komoruló hangulatában már könyvei sem jelenhetnek meg Romániában. A magyar színházakban nagy sikerrel bemutatott előadások viszont természetesen csak a magyar közönséghez szóltak, bár Sütő néhány prózai műve román nyelven is megjelent.

nép csoport is tudatosan vagy tudattalanul félhetett valamiféle radikális átalakulástól, amelynek következtében az ország más területeiről erőszakkal betelepített román lakóit akár ki is utasíthatták volna otthonukból. Közismert, hogy az események egyik áldozata épp Sütő András volt, aki fél szemére megvakult a verekedésben. A fiatal színházcsinálók kreatív módon vitték színre a dokumentarista színházi anyaggyűjtés eredményeit, egyúttal transzparenssé téve a kutatási folyamat sajátos kihívásait. A verbatim eszközök így nemcsak a próbafolyamat eszközei voltak, hanem a kész előadás részeivé váltak, ezzel is aláhúзва a társulat azon szándékát, hogy pontosan a végtermékké válás ellenében fogalmazza meg saját művészi hitvallását. Hogy sem az események tényszerű rekonstrukciója, sem a kortárs jelentőségük megvitatása ne érjen véget az előadás befejeztével, hanem épp ellenkezőleg, a kérdőjellel végződő előadás egy végsőkéig elnapolt nyilvános vita elindítója legyen. Az egyik jelenetben egy kis falu román papnéja végigtelefonálja a falubeli híveket, arra kérve a lakosságot, hogy válaszoljon a fővárosból érkezett színészek kérdéseire, de a faluban mindenki más-más indokkal utasítja vissza, hogy egyáltalán beszéljen az 1990-es eseményekről. A telefonbeszélgetéseknek csak az egyik oldalát halljuk, de a színésznő reakciójából kikövetkeztethető, hogy a „hallgatásba burkolózó” lakosok mit mondhatnak. Egy másik jelenetben egy román és egy magyar színész a vásárhelyi események román, magyar és különböző nyelvű Wikipedia szócikkeit hasonlítja össze, láthatóvá téve a nyilvánvaló szemléletbeli különbségeket. Az előadásban „valódi korabeli tárgyakat” is bemutatnak (például egy hangkazettát), a hozzájuk kapcsolódó személyes emlékek felidézésével. A dokumentum valóságértékéről való gondolkodás ugyancsak fontos kelléke a dokumentarista megközelítésnek. Boros Kinga, az előadás dramaturgja, így emlékezett a próbafolyamatra:

A Wikipediához és más, egyértelműen megbízhatatlannak tartott internetes forrásokhoz hasonlóan a tanulmányok, filmek és a korabeli sajtó tanulmányozása is bizonytalanságba vitt, és ezzel tudatosította bennünk azt, hogy amit a tények rögzítéseként, dokumentumként kézbe veszünk, az lényegében re-konstrukció, az emlékezés és a vele együtt járó felejtés kollektív kulturális gyakorlatának eredménye.<sup>244</sup>

És, mint láttuk, a felejtés egyben egy sajátos védekezési stratégiaként is működhet:

<sup>244</sup> BOROS Kinga: 20/20 – An account of the Rehearsal Process, in *Theatre After the Change 1*, Joanna Krakowska – Szabó Attila (szerk.), Creativ Média, Budapest, 2011, 173.

A márciusi eseményeknek, illetve a korabeli marosvásárhelyi közéletnek az ismert személyiségeivel készült interjúktól fokozatosan jutottunk el a téma ismeretlen „szakértőjéhez”, az átlagemberhez, a marosvásárhelyi lakoshoz. Mindenkit valamilyen személyes kapcsolaton keresztül, mondhatni, megbízható ajánlással kerestünk fel, tehát ritkán és csak kis mértékben kellett szembesülnünk az idegen kérdezővel szembeni bizalmatlansággal, mégis azt tapasztaltuk, hogy az emberek vonakodnak beszélni a témáról: az etnikai konfliktust olyan tabunak tekintik, amelynek a pusztaszóba hozása valóságteremtő, azaz ha beszélünk róla, azzal előidézük a bekövetkeztét.<sup>245</sup>

Az előadás tehát nyíltan elismeri, és szerkezetének részévé teszi azt a belátást, hogy a konfúzió nemcsak az egykori zűrzavaros események kelléke, hanem az emlékezet működésének is szerves részét képezi. Az előadásokat rendszeresen követte közönségszólás és több néző is kifogásolta, hogy az alkotók nem akarnak állást foglalni arról, hogy ki a felelős a történelemért, azaz, hogy ki kellene mondani nyíltan, hogy a románok kezdték a verekedést. A néző elégedetlensége mögött az a színház iránti sajátos elvárás áll, hogy, ha csak a maga művészi szintjén is, de mindenképpen igazságot szolgáltatson a történelmi konfliktusban részt vevő, sértett fél számára. Eszerint tehát a színház feladata az lenne, hogy rendet tegyen és igazságokat mondjon ki, nem pedig, hogy bonyolítsa vagy árnyalja a valóságról való képünket.<sup>246</sup>

Ha ezt a gondolatsort a történelem megismerésére és feldolgozására vonatkoztatjuk, belátható, hogy az ilyen direkt hatás irreális elvárás egy színházi előadástól, hiszen ez részben túlértékeli, részben alulértékeli azt, amire a színházi eszközök alkalmasak. Egyértelmű, hogy egy előadás nem képes sem az igazságszolgáltatási rendszer helyettesítésére, sem a nyilvános politikai diskurzus szintjén jelentkező performatív aktusok kiváltására, mint például a beismerés, bocsánatkérés, kiegyezés, megbocsátás. Másrészt, viszont, az előbbieknél tágabb eszközkészlettel rendelkezik arra, hogy minden történelmi esemény mögötti összetett viszonyrendszert felmutassa, kihangsúlyozza az emberi, szubjektív tényezők szerepét, illetve lehetőséget teremtsen a „másik féllel” való empátia megélésére vagy ideiglenesen a *másik* bőrébe helyezkedésre.

<sup>245</sup> Uo. 174.

<sup>246</sup> Jacques Rancière igen hasonló problémára reflektál a *Politikai művészet paradoxonai* című tanulmányában: „Világos, hogy ma már nem hiszünk az erkölcsök színházi megtisztításában. De azt még továbbra is szeretnénk elhinni, hogy például egy reklám idol művészi kritikája által valóban felvehetjük a harcot a médiabirodalommal, vagy, hogy a gyarmatosítók által a leigázottakról készített fényképsorozat felmutatása segít abban, hogy leplezzük az identitás reprezentációjának domináns konstrukcióit. (...) Azt gondoljuk, hogy a művészet felháborodott tesz, azáltal, hogy felháborító dolgokat mutat, hogy képes mobilizálni, azáltal, hogy ő maga kimozdul a műteremből vagy a múzeumból, vagy, hogy ellenzékivé tesz minket is, azáltal, hogy magát kivonja a domináns rendszerből.” Jacques RANCIÈRE: *Les Paradoxes de l'art politique*, in u.ő *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, 57. Magyarul: u.ő. *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok Nonprofit Kft, Budapest, 2011.



Pontosan ezeket a lehetőségeket tudja nagyszerűen kihasználni az előadásnak az a nagyjelenete, amely kivételesen nem dokumentarista eszközökkel készült. A társulattal való közös improvizációkat követően Cărbunariu írta meg a magyar-román szomszédi viszony összetettségét mindeddig legjobban összefoglaló félórás jelenetet, mely kiváló sűrítő erővel fordítja konkrét drámai jelenetbe a sokkal tágabban is értelmezhető többszázados kulturális szomszédságot, egymás mellett létezését. A születésnap multság színrevitelének humorát a két nyelv, a két kultúra és viselkedésmód összeütköztetése adja, mely a háttérben megbújó, de kimondatlan feszültségek okán – azaz, hogy a jó szomszédok néhány nappal korábban egymást verték a főtéren – lazán kapcsolja a jelenetet az előadás főtémájához. Az előadásban minimális eszközökkel jelzett kis szocialista panellakás nappalija Erdély geopolitikai életterének metonimikus helyettesítőjévé válik, ahol a magyar fiatal hölgy születésnapjára váratlanul „betoppannak” a román szomszédok. Ezzel egy időben az erdélyi pár magyarországi vendégeket fogad. Ez a szekvencia alkalmat teremt mindegyik identitás parodisztikus kijátszására, amennyiben egy nyelvileg és kulturálisan ennyire heterogén társaságban egymás megértése minden jó szándék ellenére is részleges marad, az állandó fordítás és félrefordítás pedig elkerülhetetlennek bizonyul. Mindegyik figura saját identitáspozíciójának megfelelő sztereotípiák kijátszásával van felskiccelve: az erdélyi pár kissé naiv és jó szándékú, minden áron igyekszik kerülni a nyílt etnikai konfliktust. Kedvességük ugyanakkor álszent: kimondatlanul végig feszengnek, és láthatóan nagyon zavarja őket, hogy a román házaspár hivatlanul betört privát életterükbe. A magyarországi értelmiségiek a nemzeti rockzene rajongói, Erdélyt a romlatlan magyarság bölcsőjének gondolják, a románokat pedig bárdolatlanoknak és visszataszítóknak látják. A két román házaspárt az előadás nagyon közvetlennek és nyersnek ábrázolja, és bár kissé tolakodóak, kedvességük őszinte. Annyiban azért mégsem teljesen elfogulatlanok, amennyiben a magyar szomszédok jóindulatát főként azért kívánják megszerezni, mert tartanak attól, hogy esetleg kilakoltatják őket, vagy visszatelepítik a családot Románia távolabbi vidékeire. De színen vagy egy vegyes házaspár is, akiket Tompa Andrea kritikus queerként értelmez.<sup>247</sup>

Míg a magyarországi házaspár a magyar nacionalizmus sztereotípiáját karikírozta, addig a román-magyar vegyes pár a magyar és román lelkület közti különbségeket testesíti

<sup>247</sup> „Amikor a színész Sebestyén Aba románul monologizál – és némiképp „nagyromán” diskurzust emleget magyargyűlölő apja nézeteivel kapcsolatban, akit az osztrák-magyarok így meg úgy –, nos, erre mondhatjuk, hogy „nem hiszünk neki”, mert Abának mégiscsak van némi magyar akcentusa, színházilag azonban ez nemcsak elidegenítés, hanem egyenesen queer: felforgató identitás. Vagy amikor Cristina Toma színésznő beszél – és persze rosszul beszél – magyarul, erdélyiesen, félrománul, csángóul, büvöletesen, egész este elhallgatnám: micsoda queer identitás a szó legnemesebb értelmében.” TOMPA, i.m.

meg és nagyítja fel. A rendkívül vitális és extrovertált román nő (Cristina Toma) igen egészséges humorérzékkel próbálja a levegőben tapintható feszültséget oldani, (valódi) tört magyarsággal tolmácsolva a magyarországi vendégek és a románok között, persze sokszor megszépítve a mondanivalót, átfogalmazva a sértő megjegyzéseket. A magyar férj (Sebestyén Aba) melankolikus, többnyire hallgatag és befelé forduló, de elfojtott dühöt táplál a románok ellen. A feszültség tényszerű oka – amellet, hogy persze a kulturális különbség önmagában is előidézi/előidézte Erdélyben ezt az alapérzéssé váló kölcsönös szorongást – az, hogy a házigazda férfit a zavargások idején a város főterén pont román szomszédja verte meg. A nagycsoport-regresszió, melyet a marosvásárhelyi események idéztek elő, ahol a városlakók nemzetiségi hovatartozásuk szerint kerültek a verekedő szekértáborok egyikébe-másikába, a jelenet végére a nappaliba is beférkőzik, az addig elfojtott harag és gyűlölet vulkánként tör ki. A megvert magyar férfi feldühödik, letámadja román szomszédját, aki igyekszik mindent tagadni. A jelenet minden résztvevő számára kínosan, rossz érzésben ér véget. A minden nagycsaládi esemény szerves részét képező álszentség szórakoztató színrevitelén túl, ez az előadásrész a két nemzet bonyolult együttélési viszonyának bátor metaforájává válik. Mindenki azt szeretné, hogy a másik távozzon, de a történelem mégis ugyanabba a konkrét és szimbolikus térbe kényszeríti őket. Az előadás ugyanakkor nem kecsegtet az egyszerű megoldás lehetőségével: mind a saját kulturális viselkedésformák és az anyanyelv megőrzése, mind a kulturális és genetikai hibridizáció ugyanolyan problematikus. Az együttélés dinamikája (történelmi léptékben is és színházi jelenidőben is) az érdeklődő nyitottság és csoportregresszió, szeretet és gyűlölet végletei közti folyamatos oszcillációt eredményezi.

A nagyon egyszerű eszközökkel színre vitt előadás sem scenikai megoldásaival, sem a színészi játék kifinomultságával nem hívná fel magára a figyelmet. Értékét az identitásjáték mesterien komponált színrevitele adja, amely a történelmi helyzetet ismerőket az első pillanattól az utolsóig leköti. Legfőképpen azokat a nézőket, akik maguk is átélték ezeket az élményeket. A színészi játék egészen mindennapi, sőt néhol egyenesen vázlatos, nyers, és a karakterek humorát sem a kidolgozottságuk adja, hanem a felismerés és ráismerés öröme. Az előadás leginkább akkor tud jól működni – és ezért legfőképpen a születésnap-jelenetben – amikor a néző a saját szorongásait, félelmeit, korábbi élettapasztalatait ismeri fel az előadásban. Ez lehet a magyarázat az előadás viszonylagos visszhangtalanságára a budapesti Kortárs Drámafesztiválon tartott vendégjátékon. Nemcsak a külföldi vendégek (még azok sem, akik a volt szovjet blokk országaiból

érkeztek), de még a budapesti nézők sem igazán értették az előadás alapvető tétjét, ami engem és erdélyi származású nézőtársaimat a gyomororrúgás erejével ért.

A 20/20, ha nem is teljesen lokális, de mindenképpen egy regionális relevanciájú előadás. Az erdélyiek számára sokat jelent, akik szeretnék feldolgozni, vagy legalább kijátszani, tematizálni a másik népcsoporttal szembeni frusztrációjukat, tudatos vagy tudattalan félelmeiket. Tovább fokozta az előadás jelentőségét, hogy ezt a feldolgozómunkát a domináns csoport egyik képviselője, Gianina Cărbunariu kezdeményezte, és hogy román színészek is részt vettek a projektben. Számukra, akik korábban nagyon keveset érintkeztek magyarokkal, azért volt ez fontos tapasztalat, mert felülírhatta a többnyire nacionalista hangvétellű, uszító kommunista és poszt-kommunista hivatalos politikai kommunikáció lózungjait a magyar kisebbséggel szemben. A hivatalos beszéd torzító általánosításainak a mikrotörténetek személyessége jelenti az ellenpontját. Hasonló tapasztalatot ígér egy erdélyi magyar kutató számára ellátogatni Bukarestbe, mely felülírja a „bűnös és piszkos fővárosról” a saját mikrokulturális közegében beleivódott előítéleteket. A nagycsoport-határokon túlmutató regionális, erdélyi identitás megfogalmazása, melybe románok és magyarok egyaránt beletartoznak, is igen fontos hozzáadéka egy ilyen színházi eseménynek.

Érdeemes, másrészt, végiggondolni, hogy a közelmúlt fontos történelmi eseményét feldolgozó tisztán dokumentarista részek miért nem értek el ugyanilyen hatást és színházi intenzitást. A zömében oral history interjúkra épülő anyagot az előadás főként monológokként tárta a nézők elé. Ezek az elbeszélések egy specifikus, mondhatnánk túl konkrét mikrotörténetben próbálták megragadni a történelmi eseményt: nem annak a konceptuális vagy okozati magvát, hanem inkább a személyes történetek morzsáit. Ezek, bár kétségtelenül izgalmasak, de centrifugálisan eltávolítják a reprezentációt a politikai megközelítéstől. Politikai alatt pedig ebben az esetben az esemény mozgatórugóinak komplexitását, a miértek legalább részleges, bár ellentmondásos, feltárását értem. Ebben az esetben az általánosítás és fikcionalizáció eszközei – melyet a születésnap-jelenet alkalmazott – hatékonyabb stratégiának bizonyultak, mint a narratívák megsokszorozásának bevált dokumentarista fogásai.

Egy ilyen helyzetben a színháznak inkább dialogikus, semmint monologikus eszközökre van szüksége: mivel egy többnemzetiségű közösség igényt tart egy olyan fórumra, ahol szembenézhetnek az egymásról alkotott sztereotípiáikkal. Itt a dialógus mimézise egy valódi párbeszéd elindítója lehet. A színpadi párbeszéd mindkét nagycsoport egymás nyelvvel való küzdelmében válik szimbolikussá, és ez egy olyan értéket teremt

meg, mely alkalmas arra, hogy felülírja a színészi játékról és a színházművészet milyenségéről való elvárásainkat. Ebben az esetben az oral history nem tud eléggé lebilincselővé válni. Megmarad az anekdotikus szinten, miközben a dialógus performatív tette nemesül.

A szegényes és színházszerűtlen, inkább az amatőr színházzás formáit megidéző születésnap-jelenet pedig mégiscsak hatékony színházi élménnyé tud válni, mivel a *20/20* nem a karakterek és cselekmények színháza, hanem az identitások színháza. A játékmód hanyagsága ebben az esetben nem a megtestesítés csődjét jelenti, hanem inkább a Valós beszűrődését a színpadi térbe. Azt ugyan nem mondhatjuk, hogy a színészek saját „civil” karakterüket viszik színre, mivel a szcenárium azonnal világossá teszi, hogy nem kerek, kidolgozott szerepeket látunk, hanem inkább csak típusokat, karikatúrákat. Ebben a játékban a fiatal színészeknek egyszerre kell karakterüket színre vinniük, és saját, valamint a többiek által megformált figurák nézőiként is működniük: színpadon kutatva saját és szüleik beidegződéseit, azoknak a másik csoportban, másik színészben kiváltott (civil) reakcióit térképezve fel. Mivel az ő generációjuk, bár jelentős lépéseket tett már a magyar-román viszony újraértelmezésére, még nem lehet teljesen független ezektől az öröklött kulturális beidegződésektől. És mivel eddig nagyon nagy volt a csend, a tétek igen magasak.

A *20/20* színházi projekt igen érdekes perspektívában mutatja a *delegáció* kérdését, melyet *Conversation Pieces* című könyvében Grant Kester részletesen vizsgál. Gianina Căbunariu ugyan személyesen nem igazán élte át a márciusi eseményeket, hisz gyerek volt és Marosvásárhelytől távol tartózkodott. Ugyanakkor az előadás célja csak részben a konkrét történelmi események feldolgozása. Hogy bukaresti román, semmint erdélyi magyar (vagy román) léteire vállalkozik a színházi projekt vezetésére kétségtelenül felvetett ellenérzéseket bizonyos nézők körében, akik kérdőre vonták a rendező jogát arra, hogy az emlékezetközösség(ek) élére helyezkedjen. Másrészt figyelembe kell vennünk a kívülálló „friss” nézőpontjának érvét is, melyre Tompa Andrea is felhívja a figyelmet.<sup>248</sup> Căbunariu, mint távolról jövő, elfogulatlan nézőpontjának kérdése természetesen viszonylagos. Román identitása, neveltetése kétségtelenül a román emlékezetközösséghez

<sup>248</sup> „Hogy mindig (...) fiatal bukaresti román nő rendezőnek kell jönnie Erdélybe a román–magyar kapcsolatokat a színház nyelvén vizsgálni, az logikus: fiatal és messziről jött ember tud az idegenség kutató szemével, kíváncsisággal, izgalommal, megértésvágygal tekinteni a problémára. (Hogy miért pont nő, arra fél mondatban nem adható értelmes válasz.) Az egyenlet másik oldalán talán egy magyarországi fiatal rendező állhatna, ha volna bármilyen érdeklődés Erdély iránt, vagy léteznének magyar–magyar kulturális (színházi) kapcsolatok. Erdély és Bukarest között ma eleve nebbek a kommunikációs véredények, mint Budapest és Erdély között, ahova csak egyirányú és udvarias gesztusként felfogott vendégjátékok érkeznek”, TOMPA Uo.

sorolja őt is, ahogy az előadás román szereplőit is, bár a produkció lényege pont arra való kísérlet, hogy felülírhatóak-e a nagycsoport által elvárt emlékezeti sémák. Bár a román és magyar színészek együttes emlékezése igen fontos eleme az előadásnak, az is jelentős, hogy a projektvezető-rendező a „domináns”, román identitás pozíciójából kezdeményezi a közös emlékezést és műtelemezést, még akkor is, ha a szerzőség egy ilyen előadásban alapvetően megosztott. Ez a gesztus felülírhatja az erdélyi magyarság különösen fájó tapasztalatát, mely az interkulturális kommunikáció egyirányúságára vonatkozik. Minden erdélyi magyarnak kötelező megtanulnia románul és megismerni a román irodalom és művészet eredményeit, de a román lakosság, általánosságban, még Erdélyben sem viszonozza az érdeklődést. Ugyanakkor az erdélyi magyarságnak is feladata lehet, egyrészt, hogy kialakítsa és lehetővé tegye a kölcsönös megismerés struktúráit (fordítások, nyelvoktatás, ismeretterjesztés), másrészt, hogy felülvizsgálja saját elfogultságát és traumatizált viselkedési formáit. Az előadás valódi tétje ennek a dialogikus emlékezeti alapnak a megteremtése, melynek első lépése a kölcsönös frusztrációk és idegenkedés megfogalmazása és felmutatása. Így Cărbunariu delegációja több mint indokolt: az ő generációja az, akiknek fontos feladata, és talán első alkalommal nyílik lehetősége is, hogy valóban számot vessen a két nagycsoport történelmi és ideológiai terheivel és egy teljesen új identitás kialakítására tegyen javaslatot.

A titkosügynökök beszerzésének és működésének kérdése Közép-Európában a kommunizmus feldolgozásának egyik fontos sarokkővet képezi, mind a társadalmi diskurzus, mind a művészi feldolgozás szintjén. A „ki volt ügynök a környezetemben?”, „ki írt rólam jelentéseket?” súlyos morális dilemmája mellett, sokszor annak ellensúlyaként, a konkrét jelentések szövegének vizsgálata, a szövegek torzító vagy teljesen jelentéktelen súlyának felszínre kerülése, rendszerint árnyalja az ügynökkérdés következményeinek súlyosságát. Bár egy-egy jelentés sokszor életeket tört keresztbe, sokuk semmilyen segítséget nem nyújtott a megfigyelt személy meghurcolásához, ezért a sokszor megfélemlítés vagy kényszer hatására beszerezett ügynökök tetteinek megítélése sem lehet fekete-fehér.<sup>249</sup> A megfigyelés és lehallgatás alapvetően teátrális szituációjának felmutatása<sup>250</sup> segít árnyalni, illetve jobban megérteni a kommunista állam működését. Cărbunariu két további román nyelvű darabja már konkrétan a Ceaușescu-rezsim saját

<sup>249</sup> Ezt a bonyolult viszonyt vizsgálja, többek között, a *Mások élete című* film, Esterházy Péter *Javított kiadása*, vagy a lengyel Wojtek Ziemiński *Mala narracja* című egyszemélyes előadása, mely beutazta Európa színpadait.

<sup>250</sup> Megfigyelés és színház viszonyának szoros összefüggéséről l. George BANU: *A felügyelt színpad*, ford. Koros Fekete Sándor, Koinónia, Kolozsvár, 2007.

diskurzusának és történeteinek felelevenítésére vállalkozik. Az *Xmm az Ykm-ből* első hallásra rejtélyes című előadás egy igen módszeres performatív diskurzuselemzés során igyekszik feltárni a rezsím mindenhova elérő megfigyelőrendszerének működését.

Romániában a Securitate aktáinak ügye továbbra sem világos. Egy nyilvános intézmény feladata, hogy felnyissa a dokumentumokat. Rendelkezésünkre bocsátottak egy archívumot – egyesek szerint 26 kilométer, mások szerint 40 kilométer hosszú iratsorról beszélnek, de az nyilvánvaló, hogy az akták egy részét rögtön az 1989-es forradalom után eltávolították, egyes dossziék tehát hiányosak. (...) Lehetőségem nyílt arra, hogy kutatóként két hónapig néhány aktát tanulmányozhassak. De csak azokat, amelyeknek a tartalma a médiából már ismert volt (...) Mégis abból a néhány aktából, amit átolvashattam, sok minden kiderült arról, hogy hogyan is épülnek fel az ilyen szövegek; vastag papírcsomók részletezik ugyanazokat a banalitásokat: jelentések, feljegyzések, tájékoztató jegyzetek. Látni lehet, hogyan válik valaki nemcsak „célszeméllyé”, de egy „karakterré” is, mert annyi szemszögből olvashatunk róla, mint egy polifonikus regény hősről. A legtöbb esetben a feljelentők nemcsak a célszemélyről, de saját magukról is részletesen jelentenek, igyekezve jó fényben feltüntetni magukat, ezért több kilométernyi akta pusztá fikció.<sup>251</sup>

Az előadás egy eleve performatív eseményt visz újra színpadra, ahogy a bírósági kihallgatások anyagaira épülő megannyi dokumentarista előadás, így hatásmechanizmusának jelentős elemét képezik a metateatralitás, a színház a színházban alaphelyzet klasszikus drámairodalomban is ismert technikái. Cărbunariu és csapata Dorin Tudoran újságíró titkosszolgálati aktájának egy részletét ültette színpadra, mely 2011-ben könyv formájában meg is jelent. A színészek az 1985-ben emigrált íróval interjút is készítettek, de végül az előadásba csak egyetlen kihallgatás szövege került be, mely a Román Kommunista Párt bukaresti bizottságának székházában zajlott 1985-ben, nem sokkal Tudoran emigrációja előtt. A Tudoranról fennmaradt több mint tízezer oldalas anyagból azért pont ennek a tárgyalásnak az átíratára esett a választás, mert a rendező szerint már maga a gépelt jegyzet is jól mutatta a Securitate „hiteles” dokumentumának sok olyan átírási stratégiáját, melyek az eredetileg elhangzott szöveget a későbbi olvasóközönség(ek) ízléséhez szabják. Például a Ceaușescunak szánt változatból a gondos „szerkesztő” eleve kihúzta Tudoran keményebb szavait. Sok részletet valószínűleg le sem jegyezték, illetve néhány helyen „rendezői instrukciók” is megjelennek, melyek a teremben levők gesztusait írják le. Cărbunariu az átíratot tovább elemezve egy sor „dramaturgiai”

<sup>251</sup> Gianina CĂBUNARIU: Az első milliméter. A Román Állambiztonsági Rendőrség dokumentumai: fikció és realitás, In Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista látélet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból, Szabó Attila – Tompa Andrea (szerk), *Színház* (Melléklet), 2012.11, 19-20.

jellegzetességre hívja fel a figyelmet, amelyből kiderül, hogy maga a tárgyalás eseménye sem spontán kihallgatásként épült fel, hanem volt egy bizonyos megkomponáltsága, dramaturgiai íve. Ez annak tulajdonítható, hogy a résztvevők közül mindenki egy adott karaktert játszott végig, kellett végigjátszania – látszólagos beszédcélokkal, motivációkkal –, miközben mindenki tudta, hogy semmi lényeges nem történhet, a lapok le vannak az elejétől fogva osztva. Bár a teremben csak két ügynök, Tudoran és talán egy megfigyelő tartózkodott, de mindenki tudta, hogy rejtett mikrofonok vannak elhelyezve, így mindenki egy tágabb „közönségnek” játszott, talán a történelemnek, igyekezve „karakterének” álláspontját végig vinni, kibontani.

Ennek ellenére összességében az *Xmm az Ykm-ből* nem tudja színre vinni és jelentéssé tenni a két dimenzió közti távolságot, és mindvégig a nyersanyagul választott szöveg rabja marad. Mivel az értelmezés és jelenbe hozás helyett a *mise en scène* csak mechanikusan állítja színre a kihallgatás átíratát, még ha furfangos színházi eszközökkel is, a közönség azt tapasztalja, hogy hermetikusan kizáródik nemcsak a színrevitel dramaturgiájából, de a felvetett problémák megvitatásából is. Így az előadás is igen hamar monotonitásba fullad. Pedig a múlthoz való személyes viszonyulás elemzése kimondottan szerepel az alkotók explicit művészi szándékai között: a rendező nyilatkozata szerint a felhasznált színházi módszereket ennek a célnak a megvalósítására dolgozták ki (szabad helyváltoztatás, multimédiás eszközök, karakterek cseréje a színészek között stb.)

A próbák során felmerült első kérdés az volt, hogy milyen viszonyt alakítsunk ki a forgatókönyvvel és a „karakterekkel”, akik nem színpadi alakok, hanem ma is élő emberek, és hogyan viszonyuljunk a közönséghez. (...) A nézőktől pedig azt vártuk, hogy vegyenek részt a szöveg „olvasásában”, meghagyva számukra a szabadságot, hogy tetszőleges álláspontra helyezkedjenek a térben és a vitában, hogy pozíciójukat mindkét értelemben tetszőlegesen megváltoztathassák. (...) Ugyancsak nagy kihívást jelentett annak az eldöntése, hogy ki játssza Tudoran szerepét. Nem az volt a kérdés, hogy ki tudná jobban vagy rosszabbul megjeleníteni az író, hanem etikai jellegű nehézségek merültek fel. Az a színész, akire az elején osztottuk a szerepet, annyira radikálisnak találta a normalitásáért a végsőkig harcoló újságíró alakját, hogy úgy látta, manapság nem lehetne ilyen alakot találni a közéletben – legalábbis a ma nyilvános szereplői között. A színész attól is tartott, hogy nem tudná „végigjátszani” a szerepet, mert nem hiszi el magáról, hogy adott esetben ő is hasonlóan bátran tudna viselkedni.<sup>252</sup>

Nem kizárt, hogy ennek az előadásnak a hatékonysága is attól függ, hogy milyen közönség előtt kerül bemutatásra. Az általam Budapesten látott előadás (részben nyilván a nyelvi

<sup>252</sup> CĂBUNARIU, i.m. 21.

idegenség miatt is) nem tudta bevonni a közönséget, annak ellenére, hogy a bemutatott szituáció magyar környezetben is ugyanannyira releváns lehet. Ezzel szemben a kolozsvári előadás román kritikusa egy igen befogadó atmoszféráról számol be a nézőtérén, ahol jól működnek a dokumentarista színrevitel technikai megoldásai.<sup>253</sup> Emiatt a kritikus az előadás jelenbeli fontosságát is másként ítéli meg: az előadás lehetőséget ad annak megértésére, hogy milyen viszonya lehet a mai nézőnek a totalitárius rendszerhez. Az állami kontroll és totális megfigyelés megszűnése nem jelentette a társadalmi szolidaritás szintjének megnövekedését vagy az államvezetés állampolgárokkal szembeni arroganciájának csökkenését: „a totalitarizmus az emberekhez tartozik, nem pedig egy ideológia mellékterméke. És most, ahogy akkor is, szükség van ellenzékiekre.”<sup>254</sup>

Cărbunariu a román titkosszolgálat működéséről egy további előadást is készített, ezúttal a nyitrai Divadelna Nitra fesztivál 2013-ban meghirdetett *Párhuzamos életek – a 20. század a titkosszolgálat szemével* című projektjének keretében, mely már sokkal tudatosabban és koncepciózusabban használja fel a dokumentum színrevitelének színházi lehetőségeit. A *Nyomtatott nagybetű* egy botosáni 16 éves középiskolás fiú történetét dolgozza fel, aki volt olyan vakmerő, hogy 1981-ben egy ház falára felforgató feliratokat írjon fel krétával, „nyomtatott nagybetűkkel”, melyben szabadságot, az emberi jogok tiszteletben tartását és független szakszervezeteket követelt. Minden nyomozói furfangját bevetve a Securitate-nak sikerült nagy nehezen azonosítania a tetteket, akit sorozatos kihallgatásoknak vetettek alá, lakását bemikrofonozták, barátait is kihallgatták, zaklatták. Miután a fiú végül 1985-ben a leukémia áldozatává válik, a szülőket nem hagyja nyugodni a gyanú, hogy esetleg valamilyen sugárzásnak vetették alá a fiút és ez okozta korai halálát. A huszonöt oldalas rövid forgatókönyvet a rendező a társulattal közösen vágta össze a nagy részben az 1981-es Securitate-akta szövegéből. Ezen kívül felhasználják egy televíziós beszélgetés átiratát is, amelyben a forradalom után a Securitate volt ügynökei „szembesülnek” korábbi tetteikkel, de csak a történeteket bagatellizálják, igyekeznek tetteiket kevésbé súlyosnak feltüntetni, sőt, kifejezetten pozitív fényben láttatják a fiú „megnevelésében” történő közreműködésüket. Egyfajta szülői kötődést is emlegetek, így

<sup>253</sup> Egy kívülről nézve is igen élvezetes színészi gyakorlat, mely erős koncentrációt és technikai biztonságot igényel. Másfél órnyi sírás-nevetés. És az előadás egész ideje alatt tapintható a színészek játékszeretete. És ez az öröm a nézőknek is átadódik. Oana IONITA: Puterea celor fără de putere – cronică la X mm din Y km, Geanina Cărbunariu, *Modernism, Tabloid de artă și stil*, 2012.03.29,

<http://www.modernism.ro/2012/03/29/puterea-celor-fara-de-putere-cronica-la-x-mm-din-y-km-geanina-carbunariu/>, elérés: 2016-11-15.

<sup>254</sup> Uo.



halála után sem sikerül rehabilitálni a fiút, aki tulajdonképpen hősiestettet követett el és végig vállalta annak következményeit is.

Sohasem gondoltam volna, hogy a jegyzőkönyvek, a telefonbeszélgetések leiratai, nyomozati jelentések színpadi potenciállal bírnának. Az Odeon Színházban látott *Nyomtatott nagybetű* meggyőzött arról, hogy tévedtem. (...) Gianina Cărbunariunak öt színészre, egy hatalmas felfújható matracra, egy kamerára, néhány székre, két mikrofonra és egy projektorra volt szüksége ahhoz, hogy színre vigye a Securitate egyik aktáját.<sup>255</sup>

A kritikus méltatja a nyomozati akta színrevitelének leleményességét, humorát, az előadás által felhasznált, megteremtett sokféle színházi eszközt, az elidegenítés és érzelmi azonosulás közti ingadozáson, a konfliktusépítésen át a képi metaforák rendszerének kidolgozásáig.

A súlyos és komor téma humoros elemekkel való vegyítése fontos eleme a fiatal román színházi generáció műtfeldolgozási stratégiáinak. Ez a humor nem a téma súlyosságának a lekicsinylését jelenti, hanem a befogadás elviselhetővé tételén túl, a történelem mechanizmusainak működésére irányítja rá a figyelmet. A humor lehetővé teszi, hogy a fájdalom, empátia és narratív összeforrás (*szutúra*) nézői stratégiái mellett a néző elgondolkozhasson a színrevitel összetettebb elemein: a történelem abszurd működésén, a megfigyelés és lehallgatás apparátusának alapvetően fonák, kiüresedő jelentésszerkezetén, a dokumentum performativitásán. Míg ezek az alkotók a konkrét dokumentum színrevitelének metonimikus alapfelállításából törekednek a szimbolikus tartalom, a rendszer abszurdításának kibontására, addig a román színház drámairás felől érkező alkotói az ellentétes irányból közelítenek. Ennek a megközelítésnek a sajátosságait, a műtfeldolgozás folyamatában lehetséges potenciálját, Matei Vişniec néhány szövegének elemzése által a következő alfejezetben fogom elemezni.

### 3.7. Az abszurd kihívás

Egyáltalán nem magától értetődő, hogy az abszurd színház, vagy általában az abszurd esztétikája, bármilyen hasznos segítséget nyújthatna a közelmúlt történelmi traumáinak feldolgozásában. Véleményem szerint ahhoz, hogy erre Romániában mégis fontos példákat

---

<sup>255</sup> Alina EPINGEAC: Teatrul bate viața. „Tipografic majuscul” la Teatrul Odeon, Yorick.ro, Revista online de teatru, Numărul 181, 2013.09.23, <http://yorick.ro/teatrul-bate-viata-tipografic-majuscul-la-teatrul-odeon/>, elérés: 2016-11-15.

találjunk, szükség volt egy sajátos irodalom- és színháztörténeti kontextusra, valamint az abszurdnak egy sajátos státuszára, amely sokkal mélyebb része a román művészettörténetnek és nyilvánosságnak, mint például Magyarországon. Az abszurd rendszerint nem nyíltan politikus, a konkrét térbeli és időbeli referenciákat inkább elmosza, relativizálja, mintsem kiemeli. Drámatörténeti közhely, hogy Ionesco *Rinocéroszok* című művét sokan a fasizmus előretörésének allegóriájaként olvasták, de ez kétségtelenül egy leszűkítő olvasat, amely, ha igaz is a feltételezett szerzői szándék, az életmű egészében kivételnek számítana. Az abszurd – mind a ionescoi, mind a becketti változata – rendszerint egy elvontabb alapra helyezkedik, és nem egy adott társadalmi helyzetet, hanem sokkal általánosabb kérdéseket vizsgál: a szokásos olvasat szerint egzisztencialista problémákat találunk Beckettnél, míg Ionesco elsősorban nyelv- és társalgáskritikával foglalkozik. Akkor mégis hogyan írható „vissza” egy konkrét történeti időbe egy attól minden eszközzel eltávolodni igyekvő dramatikus forma?

A választ egy román származású, Franciaországban élő drámaíró tevékenysége adja meg. Matei Vişniec számára a Ionescoval való párhuzam nemcsak dramaturgiájukban, darabjaik nyelvében és személyes életpályájuk hasonlóságában kereshető. Vişniec egyik román nyelvű színművében nemcsak elméket állít a neves elődnek, hanem újraírja Ionesco néhány jól ismert jelenetét a *Rinocéroszokból*, *A leckéből*, *A székekből*, de mindenek előtt *A kopasz énekesnőből*. Vişniec tulajdonképpen visszaírja Ionescot és az abszurd drámát abba a román színpadi közegbe, ahonnan személyesen és műveinek cenzúrázása kapcsán irodalmilag is távozni kényszerült. A dekadens nyugati, imperialista művészeti formának ítélt abszurd irodalom, mint minden olyan esztétika, amely nem egyeztethető össze a szocialista realizmussal, sokáig tiltólistán szerepelt: Ionesco első romániai bemutatója, a *Rinocéroszok*, is csak 1964-ben volt, a bukaresti Teatrul de Comedie színpadán.<sup>256</sup>

Matei Vişniec francia illetve román nyelven megjelent művei közül sajátosan elkülönülő három szöveg foglalkozik konkrétan a kommunizmus feldolgozásával. Bár ezek más-más eredeti nyelven, és időben meglehetősen szétszórtan születtek, 2012-es közös kiadásuk is támogatja a ciklusban történő értelmezést. A Humanitas kiadó *A kommunizmus színházi pere (Procesul comunismului prin teatru)* címen jelentette meg román nyelven

<sup>256</sup> A *Rinocéroszok* első és a kommunizmus ideje alatt egyetlen bemutatója a bukaresti Teatrul de Comedie (Komédiaszínház) színpadán volt, 1964-ben, Lucian Giurcescu rendezésében, Radu Belgian és Ion Lucian főszereplésével. Bár 1990 után többször is színre vitték a darabot Romániában, egyiknek sem volt olyan átütő sikere, mint az első előadásnak. Maria Sarbu: „Rinocerii” sau Răsturnarea valorilor, *Jurnalul*, 2011. március 17, online: <http://jurnalul.ro/cultura/teatru/rinocerii-sau-rasturnarea-valorilor-572133.html>, elérés: 2017.11.19.

Vişniec három ilyen témájú darabját. Ennek a kötetnek az előszavában a szerző meg is jegyzi:

1987-es franciaországi emigrációmát követően több mint tíz évre volt szükségem ahhoz, hogy összeszedjem energiáimat arra, hogy végre egy közvetlen darabot írjak a kommunizmusról és az ideológia eszközével történő agy mosásról (Így született *A kommunizmus története elmebetegeknek*). Nem azért kellett ez a sok idő, mert híján lettem volna az inspirációnak. Romániában 31 éves koromig közvetlenül megéltem a totalitárius társadalom delíriumát és skizofréniáját, a groteszknak azzal a kiegészítő felhangjával, amit a Ceauşescu-házaspár adott hozzá a román kommunizmushoz. (...) Ami engem leginkább érdekelt darabjaimban az nem a kommunizmus történelmi elítélése, hanem egyfajta érzelmi kritikája. Ezeket a darabokat, *A kommunizmus történetét...* vagy *A holttesteken lépkedést...* azért írtam, hogy olyan dramatikus helyzeteket hozhassak létre, melyből minden néző, akár megélte, akár nem a kommunizmus drámáját, megértheti érzelmi, zsigeri szempontból az ideológiai elnyomást és a tudományos utópia abszurditását.<sup>257</sup>

Vişniec úgy látja, hogy Európa, Nyugat és Kelet egyaránt, máig adós maradt a kommunizmus perével, szemben például a holokauszt folyamatos feldolgozásával. Más „sürgősségek” jöttek közbe, mint a globalizáció, az Európai Unió kiterjesztése, a terrorizmusveszély, és a „kommunizmus pere az emberi számvetés történetének fekete lyuka maradt”.<sup>258</sup> Sőt, a drámaíró úgy látja, hogy a kommunista utópia nem is feltétlenül ért véget mindenütt, „Sztálin él!”, kiáltja *A kommunizmus történetében*, ezért komoly leszámolás híján a projekt bármikor bárhol újakezdődhet. Vişniec ezekben a darabokban arra törekszik, hogy emlékhelyet állítson a kommunizmusnak, mentális röntgenfelvételt készítsen, bár legszívesebben a boncolását végezné a humanizmus bőrébe bújtt szörnyetegnek, ha már halott lenne. „Fontos, hogy ne felejtünk, ha már kénytelenek vagyunk megbocsátani.”<sup>259</sup>

*A Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* (A holttesteken lépkedés ruganyosságáról) című darabot Vişniec 2009-ben írta egy franciaországi színház felkérésére, Ionesco születésének századik évfordulójára. A szöveg tétje, ugyanakkor, nagyobb egy szokványos jubileumi alkotásénál: a darab kulcsmondata összekapcsolja az abszurd drámaíró irodalmi munkásságának megidézését a romániai kommunizmus tapasztalatának feldolgozásával. A főszereplő Költő mondja búcsúzóul a nála „vendégeskedő” francia egzisztencialista és abszurd íróknak, mielőtt két rinocérosz elvezetné őt a börtönbe: „Micsoda paradoxon! Az abszurdot éljük mi meg itt, és írják meg

<sup>257</sup> Matei VIŞNIEC: *Procesul comunismului prin teatru*, Humanitas, 2012, 13.

<sup>258</sup> Uo. 14.

<sup>259</sup> Uo.

önök ott.”<sup>260</sup> A szerző a darab bevezetőjében is úgy idézi meg Ionesco olvasásának emlékét, hogy az szorosán összekapcsolódik a kommunista diktatúra tapasztalatával.

Amikor felfedeztem Ionesco darabjait, egy kommunista Romániában, ahol a mindennapi abszurd vetekedett az abszurd színházával, ezekben a színdarabokban én tulajdonképpen az abszolút szabadság kifejezését találtam meg és egy roppant hatékony fegyvert az elnyomás, a butaság és az ideológiai dogmatizmus ellen. Miután elolvastam Ionesco darabjait, soha semmitől nem féltem már az életem során. Sokkal inkább, mint minden filozófiai rendszer vagy bölcsességek könyve, Ionesco volt az, aki megértette velem az embert és az ő ellentmondásait, az emberi lélek torzulásait és általában az életet és a világot.<sup>261</sup>

A szerző állítása szerint a darab dramatikus magjának konkrét valóságalapja is van. A főszereplő költő alakját Nicolae Balotă íróról mintázta, akit 1956 és 1964 között politikai nézetei miatt bebörtönöztek. A börtönben emlékezetből idézte fel cellatársainak *A kopasz énekesnő* jeleneteit. A darab fikciójában ez a mozzanat újabb abszurd fordulattal gazdagodik: a börtönigazgató egy titkos nyugati katonai akció fedőnevét sejtí *A kopasz énekesnőben*, míg Ionesco társalgásra épülő abszurd mondatai támadási műveletek figyelmeztető jelzéseinek gyanúját keltették. A Költő, a szellemként megjelenő Kopasz énekesnő biztatására mindent „bevall”. Az ötvenes évek paranoiás hangulatában a román kommunista vezetés egy esetleges angol vagy amerikai balkáni bevonulástól tart. Sokan pedig éppen ebben bíznak titkon, hogy egy újabb balkáni amerikai partraszállást követően mégsem a szovjetek lesznek azok, akik felszabadítják az országot. Ez a téma a darabban – A kopasz énekesnő hadművelet mellett – egy viccben illetve egy partizán dalban bomlik ki. Vişniec főszereplője, Sergiu Penegarú költő végül nem abszurd és szürrealista verseiért kerül börtönbe, hanem azért, mert részegen levizelte Sztálin szobrát. Sztálin felelősségre vonása után pedig beadványban fordul a pártvezetéshez, hogy engedjék szabadon, mivel ő már akkor a hruscsovi revízió szellemében cselekedett „ezzel a tettemmel is világosan jelezve, hogy teljes mértékben csatlakozom nagy szovjet testvéreink helyzetelemzéséhez.”<sup>262</sup>

Ionesco jeleneteinek és megszólalásainak megidézése illetve parafrázisa itt nem azért jelentős, mert így a darabot az intertextualitásra, kiterjedt vendégszöveg-alkalmazásra erősen építő posztmodern dramatikus hagyományba illeszti, mely a huszadik század végén

<sup>260</sup> Matei VIŞNIEC: Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre in u.ő: *Occident Express*, Paralela 45, 2009, 107.

<sup>261</sup> Uo. 73.

<sup>262</sup> Uo. 152.

Nyugat- és Kelet-Európában is egyaránt gazdag kánont alkot, hanem inkább a kulturális emlékezet egy sajátos fikciójaként vagy utópiájaként értelmezhető. Vişniec szövege színpadilag játszik el azzal a gondolattal, hogy mi lett volna, ha a második világháború után nem szakad meg az a kulturális hagyomány, amely a román irodalmat általában és a drámaírást különösképpen a naturalizmustól eltérő utakon indította el. Ion Luca Caragiale sok helyütt abszurdba hajló komédiái felmutatták egy erős társadalomkritikai éllel bíró színház lehetőségét, amely a karakterek erős elrajzoltásával, a nyelvi torzítás tudatos és gyakori alkalmazásával egy olyan szövegmódot, majd színjáték-hagyományt határozott meg, mely sem a naturalizmus és végképp nem a szocialista realizmus eszközeivel közelíthető meg. De a sztálini „osztályharcos” időkben minden antinaturalista irányzat dekadensnek és üldözendőnek számított, így a szürrealizmus, dadaizmus vagy az abszurd irodalmi vívmányai is. Vişniec költő főhőse erős nosztalgiával idézi meg a két világháború közötti Románia világát, amikor Bukarest, „a kis Párizs” igazi világvárosnak számított, az igazi Párizstól csak másfél napnyi közvetlen vonatútra az Orient Expresszel. Egy sikeres ország, ahol „bárki, akinek legalább kétszáz juha volt meg tudta engedni magának, hogy gyermekét Párizsban taníttassa”. Az „interbellikus” Románia ma is igen fontos nosztalgikus kapaszkodópontnak számít a lakosság körében, mely az igazi polgári létezés, és irodalom egyedüli, és rövid úton visszavonhatatlanul lerombolt kísérlete volt. Ezzel párhuzamosan a Költő többször is rendkívül nosztalgikusan ábrándozik a párizsi művészvilág életmódjáról, szellemi, életvitelbeli és művészi szabadságáról. Penegarú mondja a közben karakterként is felbukkanó Kopasz énekesnőnek:

1939-ben majdnem elnyertem egy ösztöndíjat, de aztán jött a háború... Aztán a háború után jöttek az oroszok a kommunizmussal. De ha behunom a szemem, rögtön a Montparnasse-on találok magam. (...) Tudja, nekünk románoknak Párizs egyfajta szellemi fővárosunk... Nem Franciaország, csak Párizs... Majdnem mindent tudunk már erről a városról, még mielőtt meglátogatnánk... Ha egy napon eljutok a Gare de L'Est-be, tudom hogy mit is fogok legelőször csinálni... Beugrom a Deux Magots kávézóba és bonjourt mondok Sartre-nak és Simone de Beauvoirnak. (...) Ó, vajon meghív-e egyszer asszonyom a Théâtre de la Huchette-be, hogy én is tanúja lehessek egyszer annak, asszonyom, ahogy ön tulajdonképpen soha meg sem jelenik.<sup>263</sup>

A Szürrealista Bisztró és annak íróközönsége, valamint a besúgóktól és túlbuzgó megélhetési hazafias költőktől hemzseggő Írószövetség Étterme e két világnézetet ellentéte kapcsán épül egymásra. Az itt megjelenő francia írókat (Lautréamont, Radiguet, Breton,

<sup>263</sup> I.m. 120.

Tristan Tzara, Queneau, Gide, Camus, Jarry), élén Ionescoval és a Kopasz énekesnővel csak a Költő látja, mondhatnánk, hogy csak az ő tudatának kivételével, de a drámaíró által előírt hipotetikus *mise en scène* alapján jelenlétük a nézők számára is, néhányuké legalábbis, adott. A jelenetben, amikor egyenként „színre lépnek” e neves francia személyek, a Költő mindegyiküket név szerint üdvözli, ismét az abszurd elvont sík tematizálását olvashatjuk ki: Ionesco *Székek* című egyfelvonásosában egyenként érkeznek a vendégek, de a színpadon csak üres székeket látunk, a szereplők ugyan szólnak hozzájuk, de ők mindvégig némák. A francia írók némaságának Vişniec világában konkrét oka van: a tiltott írók az államcenzúra által némaságra vannak ítélve, az általuk képviselt „dekadens” irodalomra és az ő tapasztalataikra a modern szocialista társadalomnak nincs szüksége, sőt azt fertőzősként értelmezi.<sup>264</sup> A börtönben Sergiu Penegarú főszereplő, aki a darab román fordítójaként részben emlékezett a szövegre, próbálja felidézni *A kopasz énekesnő* kezdő jelenetét. Később cellatársaival, szintén bebörtönzött értelmiségiekkel, megpróbálják eljátszani ezt az első jelenetet, miközben végig nagyokat derülnek, amit az örök rendkívül gyanakvóan figyelnek. A román-francia drámaíró abszurd jelenetei, melyek az angol polgári társalgás „dekonstrukciójának” tekinthetők, ugyancsak szokatlanul, és ezért roppant gyanúsak hatnak egy kommunista börtön hideg és nyirkos falai között. Az elítélteknek nemcsak, hogy kortárs drámaszövegeket, de még Marx műveit sem engedélyezik. Míg Jan Assmann elméletében a kollektív emlékezet biztosítja a kulturális emlékek többgenerációs továbbélését, szemben az első sorban orális kommunikatív emlékezettel, ez utóbbi két esetben azt láthatjuk, hogy miként képes a kommunikatív emlékezet továbbadni a kulturálist tudást akkor, ha külső erők kifejezetten meggátolják a maradandóbb, írásos emlékezést. Az emlékezetből történő felidézés ebben az esetben az ellenállásnak egy extrém formája, mely a legkitartóbb cenzúra mesterkedései ellenére is képes lehet átmenteni és megővni a feledéstől az irodalmi értékeket. Mindezt persze azon az áron, hogy az ilyen emlékezés mindig részleges és idővel fokozatosan erodálódik,

<sup>264</sup> Hasonló gondolat színházi megvalósítását láthattuk a Mohácsi fivérek Nemzeti Színházban bemutatott *Egyszer élünk...* című előadásának harmadik felvonásában, ahol a gulágról hazatértek ugyanígy némaságra vannak ítélve, bár látjuk őket, élöket és holtakat egyaránt, tapasztalataikról nem beszélhetnek. Akár a börtönben felidézett Ionesco-darab esetében, az *Egyszer élünk...* második felvonásában a gulágra küldött lovasberényi színjátékosok ugyancsak emlékezetből próbálják előadni Petőfi János vitézét, de csak a Kacsóh-féle daljátékokra emlékeznek, arra is csak hiányosan. Ionesco jelenetét is csak sok improvizációval sikerül így-úgy emlékezetből összerakni. Mohácsiék darabjában egyszerre látjuk az irodalmi emlékezet továbbélését és erodálódását. Első látásra talán abszurdnak tűnhet a szituáció, hogy a messi Szipériában magyar operettet visznek színre, de tudjuk, hogy az első világháborúban és utána Szipériában magyar operettet hadifogolyszínházak működtek, melyek leginkább operetteket mutattak be, ugyancsak emlékezetből rekonstruálva a szöveget és a partitúrát. MOHÁCSI János – MOHÁCSI István: *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, Nemzeti Színház, Budapest, 2011.02.25, Rend: Mohácsi János.

szükség van a hézagok interpretációval és improvizációval való pótlására. De ami látszólag hátrány, az másfelől erénnyé kovácsolható: hisz az emlékezet hiányossága kikényszeríti a változatlan felidézés helyett az applikációt. Így Ionesco darabja is kétségtelenül az adott börtönvilághoz alkalmazkodik, és az általános specifikus értelmet és relevanciát nyer.

Így *A kopasz énekesnőben* szereplő „angolság” és „franciaság” is egészen konkrét jelentőségre tesz szert a román kommunista diktatúra fojtogató légkörében: a tiltott, de erősen vágyott „Nyugatot”, az avantgárd művészet kulturális miliójét idézi fel. Bár az abszurd és az avantgárd művészetek is kritikát fogalmaznak meg a polgári létmóddal szemben, végkövetkeztetésük és konstruktív javaslatuk egészen eltér a kommunizmus ideológiájától. Vişniec darabja úgy elemzi a kommunista államberendezés mechanizmusát, hogy kiemeli azt az ellentmondást, ami az ideológia és megvalósulás között feszül. Bár a kommunizmus hivatalosan a normalitást és a realista ábrázolást próbálja előírni mindenki számára, kizárva és eltávolítva minden szürreális, fantasztikus és nem racionalizálható elemet, az ideál betartatása olyan túlzásokat eredményez, amely szándékolatlanul is abszurdba csap át. A fokozás és túlzás, a burjánzás egyszersmind az az eszköz, amit Ionesco is szívesen alkalmaz a valós megtörésének, abszurdba fordításának stratégiájaként.

A darab nosztalgikus atmoszféráját nem annyira egy létezett, de elfeledett vagy elveszett világ iránti vágyódás teremti meg, hanem a hiány olyan kreatív alkalmazása, mely szintén Ionesco dramaturgiájának fontos formajegye. A hiány és a sokszorozódás ellentétes irányú energiapárjai szinte mindegyik ismert Ionesco-drámában kimutathatók (*Székek*, *A kopasz énekesnő*, *Rinocéroszok*, *A lecke*, *Az új lakó*, *Jacques vagy a behódolás* stb.), sőt voltaképpen egyszerre vannak jelen: például a székek folyamatosan szaporodnak, de voltaképpen mind üresek. Ionesco művei nem elfeledett klasszikus szövegekként szorulnak az emlékezetből való felidézésre, hanem olyan ötvenes évekbeli szövegek, amelyek a tiltás miatt nem jelenhettek meg a román színpadokon. Így az ő kortárs román színházi recepciója egy megvalósulatlan irodalmi potenciálként vetődik fel a politikai börtön legsötétebb bugyrában. De Bukarest és Párizs hasonlósága is csak ábránd, ahogy a *Kopasz énekesnő* is többnyire csak a költő számára jelenik meg, a szürrealista írók sem öltének valójában testet. Ebben az értelemben a darab központi szimbóluma tulajdonképpen a *Kopasz énekesnő* hiánya, aki Ionesco drámájában is pusztán név csupán, aki nemcsak, hogy nem jelenik meg a színen, de még annyi referenciája sincs, mint Godotnak, a korszak másik híres színre nem lépő címszereplőjének. Vişniec itt szintén a bevett posztmodern gyakorlattal írja át, vagyis írja bele magát Ionesco szövegébe, egy mellékszereplőnek sem mondható karaktert emelve kulcsszerepbe. A *Kopasz énekesnő*

eleinte csak Penegarú költőnek jelenik meg néma szerepben, majd csak franciául, később már románul is megszólal, egy későbbi jelenetben pedig már mindenki számára láthatóan lép fel, ráadásul szürrealista Lángoló hajú nőként, kezében hatalmas Dali-órával, melyen ezer tortagyertya ég.

|                 |  |
|-----------------|--|
| LÁNGOLÓ HAJÚ NŐ | Én vagyok a Kopasz énekesnő...   |
| HAJDANI BÍRÓ    | Na szépen vagyunk!   |
| FŐSZERKESZTŐ    | Tessék, micsoda laza empirizmus.   |
| VOLT MINISZTER  | Ugye tudja, hölgyem, hogy maga nem létezik.  |
| LÁNGOLÓ HAJÚ NŐ | Ez igaz, de mindenkinek jogában áll álmodni...   |
| VOLT MINISZTER  | Ez elfogadhatatlan. Hogyan tudnál álmodni, ha nem is létezel.<br>Ez egy tipikusan román marhaság, mely, mi több, az angol szabályoknak is ellentmond.  |
| LÁNGOLÓ HAJÚ NŐ | Tudom, de ez a mai egy olyan különlegesebb nap...  |
| FILOZÓFUS       | Mary, legyen szíves hozzon egy terítéket ennek a hölgynek, aki nem létezik.  |
| BÖRTÖNIGAZGATÓ  | Remélem, legalább a gyertyák angolok. (...) Jöjjön asszonyom, ha már úgylis itt szíveskedik lenni, annak ellenére, hogy nem tetszik létezni, kérem, mondja el nekünk miért is jött tulajdonképpen.   |
| LÁNGOLÓ HAJÚ NŐ | Azért jöttem, mert... tudják... Penegarú úr épp most ünnepli fogva tartásának ezredik napját... és ezzel a kis ajándékkal akartam neki kedveskedni... de nem tudom, milyen nyelven szóljak hozzá, mert én... tulajdonképpen... semmilyen anyanyelvvel nem rendelkezem... és ráadásul mindig el is felejttem a szerepemet. <sup>265</sup> |

A Kopasz énekesnő színre lépése egyszerre olvasható az alternatív történelem „mi lett volna, ha minden ellenkezőleg alakul” szemszögéből, az abszurd szentségtörő „naturalista” visszaírásaként, a kommunista status quóval harcra szálló bulgakovi démoni jelenésként, vagy olyan vágyálom beteljesüléseként, amely minduntalan hangoztatja saját lehetetlenségét. Penegarú végül kiszabadul a börtönből és végre az egyik Ionesco-darabot is műsorra tűzhetik. A *Rinocéroszokat* természetesen csak antifasiszta színműként engedi játszani a cenzúra. Bizonyos feltételek mellett antológia megjelenését is támogatják.

<sup>265</sup> VIȘNIEC: *Despre senzația de elasticitate...*, 162-163.



SZERKESZTŐ Mindezen okokból kifolyólag, tehát javaslom Eugène Ionesco műveinek antológiáját megjelentetni Romániában, annak ellenére, hogy az ő írása nem tartja tiszteletben a szocialista realizmus elveit. De, ahogy a Román Kommunista Párt új párttitkára, Nicolae Ceaușescu elvtárs megjegyezte, társadalmunk a konszolidáció szakaszához ért. Tehát nem kell félnie, elvtársak, néhány nyugati országgal való irodalmi cserétől. Következésképpen Eugène Ionesco darabjaitól sem kell tartanunk, annak ellenére, hogy szükségesnek tartom a kötetet megfelelő előszóval ellátni, mely magyarázatot ad a szerző műveire.<sup>266</sup>

Az utolsó jelenetben a Költő egy igen szürrealista módon találkozik végre mesterével, Ionescóval. Bár megvan már a vonatjegye a *Rinocéroszok* párizsi vendégjátékára, az Írószövetség éttermének pincére reggel vérben úszva talál rá Penegarura, gyanítjuk, hogy sosem jut el valójában a francia fővárosba. Az utolsó jelenet sötétjében csak két égő cigaretta parazsa látható a színen, melyeket az instrukciók alapján akár fekete ruhás bábosok mozgathatnak. Közben díszletmunkások lassan a teljes díszletet lebontják, legvégül pedig, miután elnyomta cigarettáját, a költőt magát is kiviszik. Ionesco természetesen fizikailag nem látható a színen, és nem is szólal meg, csak a költő beszél hozzá, így a színpadi akciót leszámítva az utolsó jelenet a főszereplő hosszú monológjaként is olvasható, mely szintén a francia életérzés nosztalgikus hangnemében rekeszti be a darabot, valahol élet és halál, valóság és álom határán:

Mindig is tartottam a várossal való találkozástól. Egyébként többször mondogattam magamban, hogy amikor elhatározod, hogy valójában elmész Párizsba, mi marad az álmoknak? Egy valódi álmodónak minden áron el kell kerülnie Párizst... Hogy valóban tudj Párizsról álmodozni először is határozottnak kell lenned magaddal szemben és sohase menj, soha Párizsba... (...) Nagyon sokat segített nekünk Ionesco úr, sokat segített, hogy szembenézzünk a rosszal... Az ön székei, melyekre sosem ül le senki, az ön orrszarvúi, a kopasz énekesnő, a tanárjuk által meggyilkolt diáklányok... mind, mind balzsam volt a lelkünknek.<sup>267</sup>

A fentebb elemzett drámánál sokkal nagyobb nemzetközi karriert futott be Matei Vișniec kommunizmusról szóló másik darabja, *A kommunizmus története elmebetegnek elmesélve* (*L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Istoria comunizmului povestită pentru polnavii mintal*), mely legelőször francia nyelven jelent meg 1996-ban. A darabot maga a szerző fordította, dolgozta át román nyelvre. A darab nagy európai színházi siker lett, sok színházban bemutatták. Bár román szerző eredetileg francia nyelven írt művéről van szó, mely orosz környezetben játszódik, a darab esztétikai

<sup>266</sup> Uo. 168.

<sup>267</sup> Uo. 178.

jellemző folytán lehetőséget teremt a kommunizmus általános közép-európai tapasztalatának feldolgozására. Az, hogy Vişniec szövege miként találja meg helyét régióink különböző színház kultúráinak színpadán, azt véleményem szerint elsősorban nem az eltérő módon megélt kommunizmus tapasztalata határozza meg, hanem inkább a színházesztétikai és színháztörténeti környezet, amely eltérő módon viszonyul az abszurd színházi eszközeihez.

A darab szituációja meglehetősen egyszerű, és ismét olyan, amely akár a realitásban, történetileg hiteles eseményként is értelmezhető, de természetesen az abszurdba fordulás teljes potenciálját hordozza. A darab 1953-ban játszódik a Moszkvai Központi Elmeógyógyintézetben, ahova Jurij Petrovskij író azért hívják, hogy az elmebetegeket az irodalom erejével gyógyítsa a szocialista utópia szellemében, hogy az elmebetegek is részesüljenek a szocialista államszervezés vívmányaiból: „És az elmebetegek? Ők talán nem emberek? Őnekik nem kell átalakulniuk? Nem kellene nekik is részesülniük a művészet, az irodalom jótéteményeiből?”<sup>268</sup>

Kiderül, hogy nem minden hátsó szándék nélkül hívták pont Petrovskijt az elmeógyógyintézetbe. Rozanov igazgatóhelyettes kisvártatva felfedi csalárd tervét: az író szövegeit felforgató és reakciós írásoknak tartja, de ez pont megfelel arra, hogy az elmebetegek közül ki lehessen csalogatni a reakciós elemeket. Az irodalom (és a színház) itt tehát kettős társadalmi funkcióban tűnik fel, de mindkettő a művészeti autonómia ellenében hat: akár a nevelés és ideológiai indoktrináció eszköze, akár az ellenzékiesség lakmuszpapírja, shakespeare-i egérfogója, egyáltalán nem a szabadság és képzelet fejlesztésének vagy az önkifejezésnek, önmegvalósításnak az eszköze. Bár a darab helyszínválasztása (és címének szerkezete is) sok hasonlóságot mutat Peter Weiss híres *Marat/Sade* szövegével, a börtön- vagy kórházzínházi foglalkozások itt nem fordulnak lázadásba, hanem csak jobban elmélyítik a betegek ideológiai börtönbe zártságát. Ilyen szempontból nincs igazi különbség betegek és ápolók között, hisz Kátya Jezova nővér mindnyájuk közül a legelvakultabb Sztálin-rajongó, aki nemcsak verseket ír imádottjához, hanem életcéljának tartja azt is, hogy minden férfival lefeküdjön, aki személyesen találkozott Sztálinnal, legyen az akár súlyos értelmi fogyatékos is. A kevésbé súlyos betegek közben egy sajátos egzisztencialista társasjátékot játszanak, „az utca rulettjét”, egy földalatti szobából fogadnak arra, hogy a felettük levő kis ablak előtt ki és milyen irányból

<sup>268</sup> Matei VIŞNIEC: Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal, *LiterNet*, 2003 [1996], 8, <http://editura.liternet.ro/carte/50/Matei-Visniec/Istoria-comunismului-povestita-pentru-bolnavii-mintal.html>, elérés: 2016-11-15.

fog elhaladni. A legsúlyosabb beteg megrögzötten mindig Sztálinra tesz, hogy a végén tényleg a már elhunyt vezér haladjon át a fejük fölött. Sztálin a darabban Godot köpönyegébe bújlik és „egy rafinált közép-európai cinikusság filterén átszűrt Beckettet” látunk.<sup>269</sup> Ionesco abszurd dramaturgiájának hatása itt szintén igen erős: itt szintúgy főként a fokozás és burjánzás elemeinek következetes használatában ölt testet, mely ez esetben nem pusztán nyelvkritikai eszköz, hanem az ideológiai indoktrináció hatásának és elemzésének színházi lehetőségét teremti meg. Ha egy adott szlogent kitartóan ismételnék különféle médiumokban, az előbb-utóbb beleivódik a tudatba, nemcsak igazgá, de az egyedüli lehetséges valósággá válik.

Bár Rozanov igazgatóhelyettes azt mondja, hogy „sohasem olvasott még reakciósabb, ellenforradalmibb, felforgatóbb”<sup>270</sup> elbeszéléseket, mint amiket Petrovszkij írt, ezekkel az olvasó a szövegben egyáltalán nem találkozik. Legalábbis a címeli „elbeszélés” közvetlenül nem tekinthető annak. Az író a kommunizmus történetét az elmebeteg szellemi szintjére egy igen egyszerű, kifejezetten infantilis allegória formájában fordítja le, mely a darab különböző jeleneteiben végtelenszer megismétlődve, lassú motívumbővüléssel bomlik ki.<sup>271</sup> A kommunizmus „alternatív” történetének elbeszélésében nemcsak a korábról ismert infantilizáció eszközeit fedezhetjük fel, hanem a *szar* tendenciózus ismétlésében a kristevai abjekt fogalma is fontos szerephez jut. Egy naturalista nézőpontból természetesen akár az elbeszélés minden stiláris furcsasága magyarázható lenne azzal, hogy a feladat szerint igencsak korlátolt képességű embereknek kell érzékletesen elmondani egy rendkívül szövevényes történetet, tehát Petrovszkij kénytelen az ő szellemi szintjükön fogalmazni. Így nem meglepő, hogy az elmeógyógyintézet rigurózus és hithű vezetősége az elején semmi kivéttnivalót nem talál ebben a narratívában. Hacsak persze nem vesszük figyelembe, hogy a légerek és kivégzések nyílt említése nem tartozott a kommunista ideológia szívesen hangoztatott elemei közé. Leginkább tehát arra kell gondolnunk, hogy az igazgatóhelyettes által

<sup>269</sup> Mircea IORGULESCU: Vedeniile lui Matei Vişniec, *Revista 22*, 2002.04.08, <http://www.revista22.ro/vedeniile-lui-matei-visniec-64.html>, elérés: 2016-11-15.

<sup>270</sup> *A kommunizmus története...*, 48.

<sup>271</sup> „Utópia. De mi is az az utópia? Az utópia az, amikor be vagy hajítva a szarba és ki akarsz szabadulni. De mielőtt kiszabadulnál, gondolkodnod kell. És ha sokáig gondolkodsz, rájössz, hogy egyedül nem tudsz kikeveredni a szarból. A szarból kijönni csak a többiekkel együtt tudsz. (...) Lenin elvtárs, 1915-ben, amikor a messzi Zürichben tartózkodott, ami egy város Svájcban, egy olyan országban, amelyet sohasem lökött senki a szarba. Elvtársak, mondta Lenin elvtárs, ahhoz, hogy kikeveredj a szarból nem elég, hogy ki akarj onnan keveredni, hanem egyesülni kell. (...) És hirtelen, mindazok, akik Oroszországban a szarba voltak lökve igent mondtak, (...) megfogták egymás kezét és egyszerre, hurrá... kimásztak a szarból. És azok az emberek, akik mások szarba tiprásából éltek, lepuftantásra kerültek vagy légerekbe vetették őket. És akkor Sztálin, Lenin elvtárs nagy bajtársa így szólt: elvtársak, a harc nem ért véget. Most egy olyan országot kell építenünk, amelyben soha senki nem tud senkit a szarba tiporni.”, Uo. 18-19.

kifogásolt felforgató hatás nem az elbeszélés referenciális tartalmában keresendő, hanem inkább a túlazonosulás sajátos kritikai lehetőségeit aknázza ki. A mantraszerűen, kifulladásig és a legnagyobb hittel és beleéléssel megismételt doktrínáknak nemcsak abszurdítása lesz egyre inkább érezhető, hanem a jelek egy idő után éppenséggel saját referenciális jelentésük ellen fordulnak. A túlazonosulás, mint a túlzott állítás szubverzív potenciálja itt ér össze a ionescói nyelvkritika stratégiáival: a túlzott, burjánzó ismétlés egy idő után felfüggeszti, eltörli az eredeti jelentést, majd minden jelentést, és a szavak fegyverré válnak (lásd leginkább *A lecke* dramatikus ívét és nyelvhasználatát).

### **3.8. *A kommunizmus története... a magyar színpadon***

A Színházi Adattár szerint 1989 után tíznél is kevesebb kortárs román dráma került színre az Erdélyen kívüli magyar színházakban, miközben a klasszikusnak számító Ion Luca Caragiale darabjaiból 26 előadás született Magyarországon. Ionesco drámáit a rendszerváltás után 27 alkalommal vitték színre nálunk.<sup>272</sup> A kortárs román drámairódalomból néhány gyerek- és bábdarab mellett csak Gianina Cărbunariu, Alina Nelega és Matei Vișniec egy-egy műve jelent meg a magyar színpadokon. Ennek fényében jelentősnek mondható, hogy Vișniec darabjaiból Magyarországon öt, míg a magyar nyelvű színpadokon összesen 16 bemutató született. *A kommunizmus története elmebetegeknek* Temesváron, Újvidéken és Székesfehérváron is színre került, míg Vișniec többi darabját Nagyváradon, Székesfehérváron, Aradon, Székelyudvarhelyen, Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Szekszárdon, Újvidéken és Budapesten játszották. Mivel a 2003-as temesvári előadásnak nem maradt fenn videofelvétele, az alábbiakban csak a 2006-os újvidéki (r. Anca Bradu) és a 2010-es székesfehérvári színrevitel felidézésére szorítkozom (r. Szűcs Gábor). Mivel Vișniec darabjának megjelölt helyszíne nem Románia, hanem Oroszország, a szöveg elvileg lehetővé teszi, hogy az aktuális *mise en scène* az adott ország kommunizmussal kapcsolatos saját tapasztalatait vigye színre. Ugyanakkor, mint a két magyar nyelvű előadás elemzésekor látni fogjuk, nem annyira a dramatikus szövegben megfogalmazott történelmi referencia az, ami kulturspecifikus, hanem inkább a dramaturgiai eszközök, a színpadi látásmód és a darab által implikált színházesztétika,

<sup>272</sup> Referenciaként jegyzem meg, hogy a Színházi Adattár 1990-től 2016-ig összesen 11627 magyarországi bemutatót tart nyilván, melyből 5544 magyar szerző, 1037 angol, 883 amerikai, 520 német, 708 francia, 65 román, 68 cseh, 115 lengyel, 364 orosz szerző műve alapján készült.

amely erősen ellenáll a színpadi fordításnak. Ugyan túlzás lenne eleve kudarcra ítélni tekinteni egy ilyen szövegnek a magyar színházi kánon(ok)ban történő színrevitelét, számomra itt, mely a magyar-román interkulturális kommunikáció igen fontos állomásává teszi ezeket az előadásokat. A vajdasági előadás esetében egy harmadik kultúra és identitás is felvetődik, ami a román rendező közreműködése által nemcsak a szöveg, hanem a színészi játéknyelv, a dikció, a scenográfia regisztereit is hibridizálja.

*A kommunizmus története...* már mint drámaszöveg jelentős kihívás elé állítja a színrevitelt. Bár az elmebetegek ideológiai okítására hívott író megérkezése egy klasszikus vígjátéki drámai szituáció lehetőségét is felkínálhatná, a szöveg alig tartalmaz „jól játszható” cselekménymozzanatokot és a karakterek közti viszonyváltozás sem értelmezhető. Másrészt a szöveg maga is rendkívül repetitív és nem az elemzés általi kibontás, hanem inkább az abszurd ismétlés, halmozás és variáció szövegszervezői stratégiáit aknázza ki. Az „utópia” szó mantraszerű ismétlésétől kiindulva igen vontatottan épül fel a kommunizmus történetének címben is idézett elbeszélése, mely rendkívül banális és semmiképpen sem olvasható egy politikailag igen összetett korszak „komolyan” vett elemzési kísérleteként. Pont ellenkezőleg, a drámaszöveg inkább a megértés kudarcát tematizálja, és a szüntelen ismétlések egy idő után elviselhetlenné váló debilitásával érzékeltetni tudja az elnyomó ideológia működését. Ez a színpadon csak akkor hatásos, ha a színrevitel megtalálja azt a formanyelvet, amely ezt a meg-megtört crescendóra épülő struktúrát színpadilag életre tudja hívni, melyhez maga a szöveg kevés támpontot nyújt. A rendezések alapvetően két járható útja kínálkozik: az egyik kihasználja a szöveg groteszk potenciálját és ezt a színrevitel minden elemére kiterjeszti, a másik, talán jóval kockázatosabb út pedig az, hogy reális szituációként viszi színre a felütést, majd apránként foszlik fel a mimetikus értelmezés lehetősége, ahogy ezt például Ionesco *Rinocéroszok* című darabjában láthatjuk. Míg az újvidéki előadás egyértelműen a groteszk út mellett dönt, addig a székesfehérvári egy középutas megoldást választ, mely tovább nehezíti az értelmezést.

Mindkét előadásban kiemelt szerepe van az élő zenének és táncnak, de a két rendezés nagyon eltérő módon használja ezeket az eszközöket. A székesfehérvári előadás kezdetén hosszú szovjet folklórműsort ad elő a színház tánc- és énekkara, kis fűvőszenekar kíséretében, orosz népviseletben. Ez a kórus az előadás további pontjain is előad ismert orosz dalokat, de ezek dramaturgiai szempontból nem szervesülnek, pusztán a jelenetek különválasztására alkalmas betétszámként szolgálnak. Az újvidéki előadás felütése is élőzenét használ, de itt az elmebetegek színészkarusa adja elő még az előcsarnokban a

Horváth Károly zeneszerző által komponált többszólamú kórusdalt. A nézők már itt közelről szemügyre vehetik a kis ácsolt színpadon tömörülő groteszk figurákat. Az élőzene második jelentős alkalmazására az úgynevezett „szabad zónában” kerül sor, amelyet a rendező a nagyszínpadról a kamaraterembe helyez át, ahova a nézők átvonulnak, hogy a fából ácsolt sörpadokon ülve nézzék végig a jelenetet. Az elmebetegeket játszó néhány színész hegedűn, tangóharmonikán, dobon ad elő egy népzenei hangvételő, ritmusos zenét, melyre a többi elmebeteg felszabadult táncot lejt, mely egyszerre néptánra és commedia dell’arte jelenetre is emlékeztet. A fehérvári előadásnak a darab cselekményéhez nem kötődő táncműsora minden bizonnyal a szovjet ideológiai fegyverként használt táncgálákat és a kort személyesen megélt nézők szorongásait és esetleges idegenkedését, csömörét kívánja felidézni. Ebből a szempontból a törekvés a jelen fejezet elején tárgyalt *Egy nap Ceaușescu életéből* című bukaresti előadásával rokonítható, ahol szintén a közönség rossz emlékeit megcélzó mozgalmi dalok csendültek fel. Jelentős különbség, hogy abban az esetben a dalokat egy amatőr kórus énekelte, itt pedig egy hivatásos énekkar adja elő, ráadásul orosz nyelven, míg Bukarestben a dalok románul, azaz a közönség anyanyelvén hangzottak fel. Nem csoda, hogyha a 2010-es székesfehérvári néző számára távoli zárvány marad ez a műsor. Zappe László sarkosan fogalmaz: „Előjáróban, mielőtt bármi történe, szabályos és kiadós szovjet-orosz folklórműsort láthat nép- és mozgalmi dalokból. (...) A darabkezdő folklórműsor operett-tapsot arat, a Sztálin halálakor megszólaló munkásgyászindulót az idősebbek együtt dűnnyögik a zenével. Bennük a múlt idézése inkább az ifjúság nosztalgiáját váltja ki, mintsem a borzalmakat idézi.”<sup>273</sup>

Anca Bradu rendezésében az elmebetegek által előadott táncműsor, vagy inkább táncházest, nemcsak jobban illeszkedik a darab cselekményéhez, hanem a rendezői értelmezés fontos részét képezi. A kizárólag elmebetegek által látogatható „szabad zóna”, ahova ezen a kivételes alkalommal Jurij Petrovszkij író, mint civilt, is meghívják, egy kényszerzubbonyt is kap ajándékba, a liminalitás olyan terepét jelképezi, amely az egyedüli hely a Szovjetunióban, ahol szabadság van. Az ugyan nem derül ki egyértelműen, hogy mit is jelent a betegek számára ez a szabadság, hiszen semmilyen ellenzéki vagy rendszerkritikus megjegyzés nem hangzik el; itt sem, ahogy máshol sem a szövegben. Anca Bradu olvasatában a szabadság itt a testek szabad mozgásában, a bizonyos szabályokat követő, de mégis szabadnak ható táncban és zenében rejlik, mely egy alulról szerveződő, önálló közösséget teremt meg, és nem egy koreográfia diktatúráját erőlteti a

<sup>273</sup> ZAPPE László: Posztumusz propaganda, *Critikai Lapok*, 2010.04, 20.

testekre.<sup>274</sup> A kamaraszínház kis térben nemcsak Jurij Petrovszkij, de a nézők is tagjai lehetnek ennek a közösségnek. Az alulról szervezett tér megléte még akkor is szubverzív erővel bír, hogyha a szöveg szintjén a szókimondásra a legkegyetlenebb diktatúrákban is egyedül feljogosított „bolondok” itt még a szabad zónában sem tudják kikapcsolni a kommunista ideológia vérükbe ivódott, illetve Jurij Petrovszkij által beléjük plántált szólamait.

Bár az újvidéki előadásban a groteszk a teljes művet átszövő esztétikai minőségek látszik, az elrajzoltság bizonyos karakterek játékában erősebb (Sztálin anyja, Intézetigazgató, Tyimofej, a betegek nagy része), másokéban nem, vagy csak kis mértékben jelenik meg (Jurij Petrovszkij, Allilujeva). A főszereplő Jurij Petrovszkij mind Balázs Áron újvidéki, mind Crespo Rodrigo székesfehérvári alakításában naiv, ártatlannak látszó, de kissé megfáradt figura, aki csak sodródik az elmebetegek között, igyekezve megfelelni a rá szabott feladatnak. Szűcs Gábor rendezése az elmebetegek csoportjának mozgatózásában is mintha végig azokat a szabályos mértani alakzatokat használná, amelyek a kezdő folklórműsor koreográfiai elemeit is meghatározták: körök, egyenes vonalak, háromszögek, négyszögek. Ezzel szemben Anca Bradu hol szétszórta rendezi el őket a térben, mindenkit karakteréhez passzoló, torz gesztusokkal ruházva fel, hol kórusdalokat énekelnek, hol összetett élőképi kompozíciókat alkot a színészekből.<sup>275</sup> Ugyancsak a groteszk hatást erősíti, hogy Kátya Jezova ápolónő karakterét nem egy filigrán (Bakonyi Csilla Székesfehérváron), hanem egy természetesebb, magas színésznő (Krizsán Szilvia) játssza. Különösen groteszk ágyjelenetük, ahol a Sztálin iránti rajongását szexuális szenvedéllyé transzponáló Kátya lerohanja a kisebb természetű író, aki mindössze annyira ismeri Sztálint, hogy egyszer kezét fogott vele.

A darab több jelenetében is megjelenik Sztálin anyja, második felesége, Allilujeva, aki 1932-ben lett öngyilkos, és végül maga a halott Sztálin is. Sztálin anyja aggódik fiáért, hogy rossz bőrben van, mivel már nem is gyilkol, míg halott felesége levelet küldd

<sup>274</sup> Anca Bradu ilyen térhasználatát érdemes összevetni Erving Goffman színházi térfelosztásával, mely homlokzattól, hátsó és külső területből áll. „Goffman szerint a hátsó terület egyrészt a nyitottság számára fenntartott hely, ahol a viselkedés „elengedett”, informális és ismerős lehet, és olyan aspektusok is előkerülhetnek, amelyek tiltottak a homlokzat terében. Másrészt pedig a hátsó terület lehetőséget kínál nyilvánosan nem tolerált és elfogadott viselkedések kifejezésére, illetve titkok és félelmek kimutatására.” A dramaturgikus fikció diktatúrájának tiltásai itt gondolatébresztően rétegződnek a klasszikus kukucsalkalószínház reprezentációs és esztétikai korlátainak tiltásaival. Erving GOFFMAN: *Az én bemutatása a mindennapi életben*, Budapest, Pólya, 1999 [1959], 11-12, idézi Imre Zoltán, *Színház és teatralitás*, 236.

<sup>275</sup> Egyik ilyen alkalommal Jurij Petrovszkij a párnákkal magasan megrakott ágyát húzzák ki a színről kötéllel csavart lepedőkkel, vagy bekötött szájjal, kényszerzubbonyba öltözve ugyancsak lepedőkből eszkábált „fonalakkal” alkotnak bonyolult pókháló alakzatot, melynek végét kantárként tartja Kátya Jezova ápoló, mintegy kényszerítve az elmebetegeket, hogy a Jurij Petrovszkij által előadott kommunista propagandamesét hallgassák.

Sztálinnak, melyben megnyugtatja, hogy még mindig szereti és vigyáz rá a másvilágról, valamint arra kéri, hogy hagyjon fel az ivással. A székesfehérvári előadásban ezek a jelenetek a leginkább elrajzoltak, groteszk humor jellemzi a színrevitelt. Ez főként az előadás utolsó jelenetében nyilvánvaló, ahogy a színpad háttérében felállított szűkös koporsóba igyekeznek betuszkolni Allilujeva (Váradi Eszter Sára) az élő-halott Sztálint, akit a magas termetű Vasvári Csaba alakít, aki egyben a Vörösmarty Színház akkori igazgatója volt. Az eredeti drámaszövegben nem szerepel sem Sztálin temetése, sem a koporsó, mint helyszín, tehát ez a mozzanat a rendező invenciójaként értelmezhető. Remek alkalom arra, hogy a koporsó körül szabályos háromszög alakzatban felsorakozzon a kórus, a tánckar és az elmebetegek. Az újvidéki előadásban ezek a részek egyáltalán nem humorosak vagy groteszkek, hanem inkább egy érzelemdús, nosztalgiával átítatott atmoszférát teremtenek meg, irónia nélkül használt romantikus kísérőzenével. Az utolsó, bensőséges hangvételű jelenetben Allilujeva különös gyengédséggel segíti fel az ágyra a megtört (vagy már halott) Sztálint, biztatva, hogy minden rendben lesz a végén, csak pihennie kell egy kicsit. A jelenet elején mindketten hálóruhában vannak, ugyanolyan kétségbeesettek és kiszolgáltatottak, mint az elmeógyógyintézet betegei.

Vajon a műltfeldolgozás milyen funkcióit hangsúlyozzák ezek az előadások? Mint fentebb is említettem, a címben ígért kommunizmus történetét nem adja meg az előadás, vagy legfeljebb csak gyenge paródiáját egy ilyen történetnek, és olyan támpontokat sem kínál a szöveg, amely ennek a bonyolult történelmi kornak, vagy akár egy részletének az árnyalt megértését tenné lehetővé. A második kézenfekvő út az lenne, hogy az elmeógyógyintézetet társadalommetaforaként értelmezzük, egy olyan liminális térként, foucault-i „totális intézményként”,<sup>276</sup> amely az átnevelés és hatástalanítás feladatait egyszerre látja el, ahol „valódi betegek és betegek nyilvánított ellenzékiek keverednek.”<sup>277</sup> Ha van is valamennyi utalás a szövegben az ellenzékiek jelenlétére, ezt a kérdést a szöveg nem bontja ki, legalábbis korántsem járja körül olyan mélységben, mint Vişniec másik darabja, *A holttesteken lépkedés ruganyosságáról*. Nem felszínesség, hanem

<sup>276</sup> V.ö.: „Hiszen a pszichiátria képtelen elkülöníteni a kezelték azon reakcióit, amelyekért az egész intézményi háttér, illetve az abban honos személyközi kapcsolatok a felelősek, a tényleges betegség által kiváltott viselkedési formáktól. Ugyanakkor, ha meg tudná is tenni az intézmény ezt az elkülönítést, ez valószínűleg egyáltalán nem állna érdekében. Mégpedig azért nem, mert ez esetben saját legitimitását, ugyanakkor lételemességét ásná alá. (...) A pszichiátria bizonyíthatatlan, ugyanakkor cáfolhatatlan *post hoc* konstrukciókkal él. Szisztematikusan úgy építi fel a páciens múltját, hogy bemutatja, miként hatotta át viselkedését az egyre elhatalmasodó betegség. Ezáltal a látszólag normális viselkedés is szimptomatikussá válik: a beteg „lényegi karakterét” már akkor is a betegség határozta meg, amikor a múltban látszólag még semmi sem utalt rá”. BERKOVITS Balázs: Foucault és Goffman – a humán tudományok működése, <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/berkovits.html>, elérés 2017. 01. 04.

<sup>277</sup> ZAPPE, i.m.



véleményem szerint voltaképpen egyik legfontosabb formai döntése a szövegnek, hogy a teljes darabban egyetlenegy valóban ellenzéki vagy rendszerkritikus megjegyzés sem hangzik el egyik szereplő szájából sem, még abban a „szabad zónában” sem, amely voltaképp pont ezt lenne hivatott lehetővé tenni. De maga az elmeógyógyintézet is egy olyan intézmény, amelynek kifejezetten az a funkciója, hogy hiteltelentse, és a betegség tüneteként értelmezze a rendszerkritikus megnyilvánulásokat. Ezért megdöbbentő Rozanov aligazgató mélyreható paranoiája, aki az elmeógyógyintézetben is ellenzéki összeesküvésektől tart, és arra kívánja használni Jurij Petrovszkij jelenlétét, hogy színvállásra készítse az ellenforradalmárokat. Bár az író meséje a kommunizmus történetéről kétségtelenül együgyű, de szó szerinti értelmét tekintve semmiképpen sem ellenzéki, sőt maga a vegytiszta pártpropaganda. Ennek ellenére Rozanov így fakad ki az íróra közös jelenetükben:

ROZANOV: Jurij Petrovszkij, én még soha nem olvastam reakciósabb, ellenforradalmibb, felforgatóbb történeteket, mint a magáé. Csodálom magát. Gondolom sokkal könnyebb egyszerűen csapnivaló történeteket írni, mint reakciós, ellenforradalmi, felforgató történeteket, nem igaz?<sup>278</sup>

A darab olvasatában egyrészt egy totális államban nincs tehát olyan hely, ahol szabadon lehetne beszélni, másrészt a hatalom bármilyen megnyilatkozást ellenzékinak minősíthet, ha érdeke vagy rögeszméje úgy kívánja. Harmadrészt, a velőig hatoló ideológiai indoktrináció az öncenzúra olyan mélyreható stratégiáinak kimunkálását követeli meg, hogy az egyén még az elmeógyógyintézet sokszorosán kirekesztett és stigmatizált közegében sem mondhatja, mondja el őszinte kritikus véleményét. A totalitárius rendszerek még a tudat legmélyéről is ki szeretnének irtani minden kritikus gondolatot, melynek ironikus megfogalmazását a Jurij Petrovszkij által mesélt fabulában is megtaláljuk. Ő az a forradalmár, aki csak azt hitte, hogy el akar menni a végletekig, de Felix Gyerzsinszkij tudományos módszerekkel bebizonyította, hogy valójában nem akar elmenni a végletekig, ezért maga kéri Sztálint, hogy löje őt föbe. Van olyan értelmezés, amelyben Petrovszkij propagandisztikus története rendszerkritikának olvasható, de a darab inkább azt hangsúlyozza, hogy az ilyen rendszerek ellen egyedül a túlazonosulás bírhat kritikai pontenciállal. A kommunizmus történetét színre vivő előadások sikere is azon múlik, mennyiben tudják a túlazonosulás hermeneutikai terében szituálni a darab szövegvilágát. Ehhez arra van szükség, hogy a rendezés a lehető legintenzívebben,

<sup>278</sup> VIŠNIEC: *A kommunizmus története elmebetegeknek*, 89.

túlzásokba menően megjelenítse az ideológia működését, miközben elkerüli a túlazonosulás legfőbb csapdáját, azt, hogy névértéken értelmezze (a közönség) a látottakat.

Zappe László szerint ez a törekvés nem sikerült a székesfehérvári előadásban, és a néző csak a propagandát látja, még akkor is, hogyha előjelet váltva, ez a propaganda nem kommunista, hanem antikommunista. A kritikus szerint az antikommunista propaganda is felemásra sikerült, hiszen a közönség élvezettel hallgatja, majd megtapsolja a csasztuskákat, együtt dűnnyögi a kórossal a Sztálin temetésén felcsendülő gyászindulót. A betétdalok rossz pozicionálása mellett Zappe szerint az előadás fő problémája az, hogy Szűcs Gábor rendezése „csak a szöveg vélt első jelentését próbálja realiztikus-szatirikus patronok szerint megjeleníteni.”<sup>279</sup> A rendező szerint azért van szükség az ismert indulók, dalok színrevitelére, hogy „a megszólaló zenék energiája, üteme, ereje szinte „feloldja” a prózai élethelyzeteket, minden mondat valami mássá lényegüljön.”<sup>280</sup> Apáti Miklós ezzel szemben úgy látja, hogy Vişniec darabjának „revüsítése” eltalált ötlet volt, hisz a sztálini korszak dalai, a táncosok bravúrja lendületet adott az előadásnak. Apáti felismeri, de nem rója fel az előadás hibájaként azt az alapvető gesztust, hogy a színre vitt történetet kizárólag lezárt múltként jeleníti meg a rendezés. Ennek az eltávolításnak, a vişnieci szöveg általános(abb) relevanciájának a lenyesése érhető tetten abban a fordításon túlmutató dramaturgiai döntésen, hogy az eredeti szövegbeli „utópia” kulcsszót, mely Petrovszkij történetének kiindulópontja, egy az egyben „osztályharcra” cseréli az előadás.<sup>281</sup> Ennek a leszűkítő értelmezésnek némileg ellentmond Csikós Attila dramaturg nyilatkozata, aki szerint a színrevitel minden diktatúra működését igyekszik felfejteni. Sztálin temetését is azért jelenítették meg, mert az „éppen színháziasságával leplezi le a színjátékot magát”, hiszen a diktatúrát a valóságban is a mi nézői mosolyunk és könnyeink legitimálják.<sup>282</sup> A főszereplő, Crespo Rodrigo, nyilatkozata egyszerre általánosítja és távolítja el a történet relevanciáját: „A darab szürreális, miként a valóság is az volt, amelyről szól. Egyben kritika a máról, amelyben nem tudjuk, melyik a saját gondolatunk

<sup>279</sup> ZAPPE, uo.

<sup>280</sup> SZÜCS Gábor in MÉHES Mónika: A kommunizmus története elmebetegeknek, *Magyar Teátrum Online*, <http://magyarateatrum.hu/kommunizmus-tortenete-elmebetegeknek>, elérés: 2017. 01. 04.

<sup>281</sup> Mit láttunk? Komédiát? Tragikomikus bohózatot? Színes revüt? Színházat láttunk, amelyben úgy állt elénk a véres, gulágokkal ránk rontó múlt, hogy örvendhetünk: túl vagyunk rajta. Ezt mondják a túlélők, a megmenekültek. De mit mondjanak vajon a mostani fiatalok? Számukra ez már tananyag, amelyet biflázni kell, az se kis fáradság. Bele lehet rokkanni abba is, de nagyobb a túlélés esélye. APÁTI Miklós: Az osztályharc esélye, *Magyar Hírlap*, 2010.03.13. , online:

<http://www.szhnaziadattar.hu:8181/pdf/013180.pdf>, elérés: 2017. 01. 04.

<sup>282</sup> CSIKÓS Attila in MÉHES Mónika: A kommunizmus története elmebetegeknek, uo.

és melyik fakad Pavlovi reflexből. Tessék, most is kólát iszom. Minden izmus veszélyes. Nácizmus, kommunizmus, globalizmus...”<sup>283</sup>

Anca Bradu újvidéki rendezése kétségtelenül rétegzettebb előadás, bár ez a mű sem használja ki teljes mértékben a túlazonosulás lehetőségeit. Annak ellenére, hogy a legelejétől fogva lefekteti az abszurd fokozás groteszk képi alapjait – mind a színészi játék, mind a színpadképépítés terén – Višniec-kel fogalmazva – nem megy el a végletekig. Főként Petrovszkij karakterének értelmezésével, ívének felépítésével marad adós mindkét előadás, pedig főszereplőként ő az, aki a nézői azonosulás-elidegenedés mértékét csatornázni tudja. Bár az ideológiai indoktrináció pusztító ereje néhány emlékezetes képet leszámítva nem ölt testet letaglózó színpadi forgatagban az újvidéki előadásban, Anca Bradu rendezése két ponton olyan sajátos színpadi atmoszférát is megteremt, melyek az abszurd ideológia ellentéteiként vagy potenciálisan szubverzív sarokpontjaiként is működhetnek. A Sztálint és hozzátartozóit színre léptető lírai jelenetekben a személyesség és családi gondoskodás lágyabb hangneme szólal meg, míg a „szabad zónában” tartott táncünnepeken, vagy az elmebetegek által játszott egzisztencialista rulett jeleneteiben egy alulról építkező, autonóm közösség képe jelenik meg, mely akkor is értékkel teli, ha az ideológiának való ellenállás a szavak szintjén nem, csak a testek performativitásán keresztül valósulhat meg.<sup>284</sup> Az előadásról megjelent kevés kritikát olvasva kiderül, hogy a szakmai közönség könnyen olvassa és méltányolja a rendezés összetettebb képi eszközeit, mindamelllett nemcsak az átlagközönség érezte hosszúnak, néhol ritmustalannak az előadást. Vékás Éva a „pókháló”-képben látja sűrűsödni Višniec szövegének alapvető abszurd tételét, az elmebetegek irracionális azonosulását az elnyomó ideológiával.<sup>285</sup> Góli Kornélia pedig az előadás egyetemes értékeit emeli ki, hiszen a csapatmunkára, totális

<sup>283</sup> Crespo Rodrigo in: MÉHES Mónika: A kommunizmus története elmebetegeknek, *Magyar Teátrum Online*, <http://magyarateatrum.hu/kommunizmus-tortenete-elmebetegeknek>, elérés: 2017. 01. 04.

<sup>284</sup> Erika FISCHER-LICHTE hangsúlyozza, hogy a színész testisége potenciálisan új jelentések képzésére tud sarkallni. A jelenlét radikális koncepciójaként határozza meg a színházi esemény során megteremtődő olyan testérzékelést, amely során „a színész jelenlétében a néző a színészt és ezzel egyidejűleg önmagát is testesült szellemként, olyan valakiként tapasztalja és éli meg, aki folyamatosan valamivé válik, a cirkuláló energiát pedig transzformáló erőnek (egyfajta életerőnek) érzékeli”. Bár Fischer-Lichte ezt az állapotot csak a színháztörténet csúcspillanataiban véli fellelhetőnek, mint például Ryszard Cieślak játéka, a zene által is megerősített közösségi fúzió vektorai ebben az előadásban is egy testi-energetikai cirkuláció formájában váltak érzékelhetővé és vezettek új, sajátosan színházi jelentések forrásává. Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 138-139.

<sup>285</sup> Az embereket behálózta a rendszer, szabadságuk, individuumuk megcsorbítva, gúzsba kötve, mégis vakon követik a kommunizmus elveit, s rajognak a sztálini diktatúráért. A rendező nagyszerű megoldását láthatjuk itt is, a kórház betegek kötelek közt vergődnek, egymáshoz kötve s az intézethez is, melyből nincs szabadulásuk.

VÉKÁS Éva: Gúzsba kötve, HÍD, Irodalom, Művészet, Társadalomtudomány, [http://www.hid.rs/hidkor.php?link\\_id=541&&page\\_id=vekas\\_eva](http://www.hid.rs/hidkor.php?link_id=541&&page_id=vekas_eva), elérés 2017. 01. 06.

színházra épülő előadás „olyan költői kérdéseket boncolgat, amelyekre örökösen keressük a választ”. Az előadás így a humor és fájdalom ellentétes esztétikai minőségeinek bonyolult szövetét teremti meg, mely sok néző számára kihívást jelenthet. Pressburger Csaba említi, hogy a jelentős szakmai siker ellenére sajnos igen rövid életű volt az előadás.<sup>286</sup>

### 3.9. Összegzés

A fejezetben elemzett előadások csak kis szeletét képviselik a kommunista diktatúra máig traumatikus társadalmi tapasztalatát feldolgozó színpadi vállalkozásainak. De ebből a keresztmetszetből is látszik, hogy a kortárs román színházi paletta egyidejűleg rendkívül sokhangú, sokféle esztétikai és dramaturgiai kódrendszert működtet. A legújabb dokumentarista irányzatok, az interkulturális identitások dialógusban érdekelt kortárs dramatikusan és posztdramatikusan kísérletei, a kisszínpadi bohózatok hagyományai és a nagyszínpadi posztmodern színezetű abszurdja egyaránt igényt tartanak arra, hogy a saját eszközeikkel valamilyen módon részesei legyenek a diktatúra emlékezeti diskurzusának. Kihívásaik igen eltérőek, és közönségeik is ritkán esnek egybe. Az ilyen vállalkozások megszületését a színházi rendszer általános, esztétikai alapú kockázatkerülése mellett az intézményvezetők attól való félelme is nehezíti, hogy a társadalmilag vitatott történelmi tények és érzelmek recepciója még kiszámíthatatlanabb lehet. A fenti példák létrejötte mégiscsak azt jelzi, hogy ugyanakkor szükségét is érzik a művészeti intézmények és színházi alkotók annak, hogy a maguk módján viszonyuljanak valahogy a közbeszédet, közhangulatot és a mindennapi viselkedési mintákat máig meghatározó történelmi tapasztalathoz.

Annak ellenére, hogy egy konkrét, bár időben igencsak szétterülő történelmi korszak megidézésére és feldolgozására vállalkoznak, az ebben a fejezetben megidézett művek többsége nem felel meg a történelmi drámák iránti elvárásainknak. Bár igen eltérő dramaturgiai stratégiákat követnek, mind a színházon kívüli vendégműveket vagy zenei elemeket beépítő dokumentarista előadások, mind az abszurd bonyolult dramaturgiai struktúráit kamatoztató Vişniec-szövegek, vagy a túlazonosulás eszközeit felhasználó, az ideológia végzetes kikerülhetetlenségét felmutató produkciók hasonlóak egymáshoz abból a szempontból, hogy az elemzés és kibontás helyett a *felmutatás* gesztusára épülnek. Míg a történelmi dráma, legyen az klasszikus vagy kortárs, többnyire arra törekszik, hogy

<sup>286</sup> PRESSBURGER Csaba: Már futunk, pedig még meg se ijedtünk, <http://pressburger.org/tag/ujvideki-szinhasz>, elérés 2017. 01. 06.

ellentmondásos események, helyzetek vagy karakterek színrevitelével árnyalja a múltból való tudásunkat, addig a közelmúlt történetének színpadi megfogalmazására vállalkozó román színpadi művek első látásra dramaturgiailag elhamarkodottnak vagy kidolgozatlanoknak tűnhetnek. Mivel szándékuk az, hogy mielőbb megmutassanak egy színpadilag súlyosan elhallgatott problémakört, sokszor megelégszenek a részlegességgel, és egyetlen gesztussal felvázolnak valamit, ami a közönséget inkább az aktualitásával, a jelenbeli relevanciájával, semmint a színházi vagy irodalmi kimunkáltságával fogja meg. Az erőteljes egyéni érintettség okán ezek az előadások a helyi közönségük számára revelatív erővel bírhatnak, annak ellenére, hogy valószínű, hogy koruk nagy színháztörténeti narratívájába talán be sem kerülnek. Ennek a kánonnak a gerincét a meglehetősen nagy nemzetközi érdeklődésre számot tartó román rendezői színház képezi, mely még mindig elsősorban klasszikus szövegek szubverzív színrevitelére támaszkodik, szemben mondjuk a szintén igen népszerű lengyel rendezői színházéval, ahol a kortárs, sőt kortárs történelmi irányultságú szövegek rendszerint igen grandiózus előadásokban is színre kerülnek.

A látványos művészi beavatkozás nélküli felmutatás a dokumentarista színház művészi koncepciójának része, de a túlazonosulás színházi kísérletei is a színházi keret eltüntetését igyekeznek megvalósítani. A bemutatott drámákban és előadásokban „nyersen” színre vitt megannyi propagandaszöveg és ideológiával átítatott nézőpont sokszor nem ad kézzel fogható értelmezői támpontot, hanem arra készíti a nézőt, hogy maga vonja le a következtetéseket. Ha az értelmezés teljes mértékben a *mise en scène* keretein kívülre kerül, a félreértés lehetősége hatványozott lesz. Bár az értelmezői szituációt egyik előadás sem tudja teljesen uralni, a legtöbb esetben a színházaknak megvannak arra az esztétikai eszközei, hogy tereljék az olvasatot, legalább saját értelmezői közösségükben elkerülve ezzel a művészi szándék radikális félrecsúsztatását a recepcióban. A múlt iránti nosztalgia felélesztése, az egyes történelmi szereplők vagy közösségek megbélyegzése, a múltbeli feszültségek felelevenítése nem lehet bármelyik közösségi szerepét kicsit is komolyan gondoló színház feltett szándéka sem, de, amint azt némely esetben láthattuk, a rosszul megválasztott vagy kivitelezett színpadi formák ezeket a veszélyeket felerősíthetik a recepcióban.

A magyarázat nélküli felmutatás színházi alapállása, másrésztől, a narratív műltfeldolgozás helyett a performatív műltfeldolgozás sajátos lehetőségeit aknázza ki. Matei Vișniec abszurd darabjaiban a kommunizmus „érzelmi kritikáját” kívánja megteremteni, és számos más előadás is erőteljesen épít a nézők személyesen megélt

érzéseinek, szorongásainak, félelmeinek, undorának aktivizációjára. De számos olyan megoldást találunk, melyek a színre vitt irodalom paradigmájától eltérve, a színházra egyedül jellemző eszközöket kamatoztatnak. Florin Călinescu ismert televíziós karakterét használja fel nemcsak Ceaușescu történelmi figurájának felidézésére, hanem arra is, hogy szélesebb közönségeket is színházba vonzzon, a társadalom egészét érintő történelmi kérdés, a múlttal kapcsolatos feladat megvitatására. Sajátos kísértetjárás (*ghosting*) valósul meg a Teatrul Mic előadásában, mely során nemcsak a tévés sztár figurája vetül a rettegett diktátor karakterére, hanem egy (súlytalan) televíziós műfaj színészi kliséi is színpadra kerülnek, súlyos, fontos társadalmi témák humoros exponálására. Egyéni nézői beállítódás és érzékenység kérése, hogy ez a forma a múltfeldolgozás megsegítője vagy éppen ellenkezőleg, gátja lesz.

Ugyancsak inkább a színház, semmint az irodalom vagy a (játék)film tudja természetesebben megvalósítani, hogy egy szalonképtelen vagy elítélt nézetet képviselő szereplő egyes szám első személyben adjon hangot elképzeléseinek, és közvetlenül szólítsa meg a közönséget. Dinulescu román diktátorpárja mellett ilyen karakter Alina Nelega Amáliája vagy Rudolf Hess náci tisztje, Székely Csaba autisztikus fiúja, Matei Vișniec Kátya Jezovája. Ezek a karakterek mind egy totális ideológia rabjai (legyen az bármilyen politikai színezetű), és a közvetlen színpadi fellépésük nemcsak azért szükséges, hogy a jelenbeli néző megértse személyes motivációikat, ami a feldolgozás fontos lépése, hanem azért is, mert karikírozott, túlzásokat használó megformálásuk segít megérezni az elnyomás rendszereinek a psziché mélyebb rétegeire tett hatásait is, ezáltal megkönnyítheti a szembenézést a nézők saját, korábbi cselekedeteikkel vagy attitűdjeikkel is.

Bár nem tartom valószínűnek, hogy az itt bemutatott dramatikus szövegek bármelyike is a magyar színpadra átvihető lenne, vagy a magyarországi kommunizmus tapasztalatának feldolgozásában relevánsnak mutatkozna, esztétikai törekvések és társadalmi elkötelezettségük a magyar színház számára is mindenképpen példamutató, sikereik és kudarcaik pedig a hasonló irányú magyarországi törekvések számára is nagyon tanulságosak. Ahhoz, hogy „rendezni tudjuk végre közös dolgainkat”, fontos megismernünk a másik nagycsoportnak a közös történelmünk a mienkétől részben eltérő, de sok ponton érintkező társadalmi és művészi emlékezetét. Csak ez a kölcsönös odafigyelés teremtheti meg a valóban dialogikus emlékezeti gyakorlatok alapját.

## 4. 1956 SZELLEME A MAGYAR SZÍNHÁZBAN

### 4.1. Párhuzamos történetek

Dolgozatom magyar témájú fejezetéhez sokféle történelmi esemény és korszak színházi feldolgozását választhattam volna. Ma már a holokauszt ellentmondásos magyarországi történetének színházi expozíciója is több fontos előadás megszületéséhez vezetett, de általában a kommunista diktatúrák témája is sokféleképpen megjelenik a magyar színpadokon. Bár nem nagyon sűrűn és nem programszerűen, de más ellentmondásos történelmi korszakok is dramatikus feldolgozásra kerülnek a kortárs színházban. Ilyenek például Trianon traumája és következményei (Závada Pál: *Magyar Ünnepe*), a második világháború (Pintér Béla: *Gyévuska*), a Gulag (Mohácsi testvérek: *Egyszer élünk...*), a zsidók elhurcolása (Mohácsi testvérek: *Ez a föld befogad...*), az ötvenes évek államosításai (Háy János: *A Senák*), a kommunizmus politikával átítatott mindennapjai (Závada Pál: *Janka estéi*, Mohácsi testvérek: *56/06*, Pintér Béla: *Titkaink*), a rendszerváltás (Kornis Mihály: *A Kádár beszéd*, Tasnádi István – Schilling Árpád: *Hazámházám*), még ritkábban a magyar „mélyidő” kegyetlen, deheroizáló képe, mint Spiró György *Árpádházában*, vagy egy egészen kortárs traumát feldolgozó *East Balkán* (Tasnádi István). Mindezek az előadások a „klasszikus” történelmi dráma, a kortárs zenés színház, a verbatim színház, a nagyszínpadi poszt-dramatikus rendezői színház műfajában és más formákban jelennek meg, a legnagyobbtól a legkisebb színpadokat lakva be.

Ezek között sajátos helyet tölt be az a műcsoport, amely az 1956-os forradalom és szabadságharc színházi feldolgozására vállalkozik. A forradalom színházi feldolgozásai szintén igen széles színházesztétikai és dramaturgiai palettán mozognak, de, mivel többnyire a 2006-os megemlékezések kapcsán és idejére születtek, változatosságuk ellenére egymással és az adott közéleti-politikai hangulattal is szoros kapcsolatban állnak. Kérdés, hogy az 1956-os forradalom mennyire tekinthető a trianoni értelemben választott traumának, de kétségtelen, hogy újkori demokratikus államiságunk egyik leginkább meghatározó emlékhelye, és a három nagy nemzeti ünnep egyikeként mondhatjuk róla, hogy bizonyos szempontból hangsúlyosabb emlékezeti nyoma van. E három nagy ünnep közül, melyek szimbolikus sorsfordulókat jelölnek a magyar nemzeti narratívában, csak az államalapítás tekinthető teljes mértékben győzelmi ünnepnek, bár recepciója ennek sem

teljesen problémamentes.<sup>287</sup> A két, eleinte győzedelmes, majd vérbe fojtott forradalom emléke pedig már önmagában egyszerre győzelmi és traumatikus történelmi tapasztalatot jelöl, de mivel a győztes majd az erkölcsileg felsőbbrendű, a túlerőben alulmaradó áldozat történelmi szerepeit mobilizálja, mindkettő alkalmas a nagycsoport-identifikáció töretlen emlékhelyeként működni. A vesztes pozíciójának traumatikus hatását tovább enyhíti, hogy mindkét esetben a veszteség csak időlegesnek tekinthető, így tehát az ünnepek első sorban nem a leverett forradalmaknak állítanak emléket, hanem azoknak az új államrendeknek, amelyeket a forradalmak mintegy megelőlegeznek: a kiegyezés, illetve a rendszerváltás utáni demokratikus berendezkedés előképét. A két forradalmat leverésük után tulajdonképpen nem is lehetett nyilvánosan megünnepelni, sőt forradalmi státuszban sem létezhetek, amíg az őket leverő ideológiák és államrendek voltak hatalmon, és határozták meg az ország emlékezetpolitikáját.

Az 1956-os forradalom és szabadságharc annyiban mindenképpen problematikusabb 1848-nál, hogy bár az események és hősök rehabilitációja 1989 után megtörtént, a kommunista diktatúra egészének elszámoltatása mindmáig nem zajlott le teljesen. Így 1956 emlékezete a forradalom konkrét eseményein túl a teljes diktatúra emlékezetének metonimikus helyettesítőjévé válik, mellyel kapcsolatban sok még a lezáratlanság, feltáratlan fehér folt, eltitkolt szerepek, érzelmi kötődések és félelmek, a világos elhatárolódás hiánya személyes és társadalmi szinten egyaránt. Ezért természetes, hogy a forradalom évfordulós színházi emlékezete sem korlátozódik csak magukra a forradalmi eseményekre, hanem számot kell vetnie a tágabb kontextussal is: az 1989 utáni évtizedeket közéleti botrányokkal tápláló ügynökkérdéssel, a nagymértékű kivándorlási hullámmal vagy a forradalom emlékének kényszerű törlésével az elkövetkezendő évtizedekben. Ezért, ha tágabb értelemben próbáljuk feltárni 1956 színházi emlékezetét, akkor nemcsak a 2006-os évfordulón játszott *Kazamaták* (Papp-Térei), a *Castel Felice* (Hamvai Kornél), az *56/06, őrült lélek vert hadak* (Mohácsi István és János) és a *Liberté '56* (Szöcs Géza) előadások vizsgálatára van szükség ebben a kontextusban, hanem mondjuk Háy János *Senákja* (2004) vagy Spiró György két, 1956 utóéletével foglalkozó darabja: az 1997 óta több helyen is bemutatott *Kvartett* konkrétan, míg a 2007-es *Prah* elvontabban ehhez a problémakörhöz sorolható.

---

<sup>287</sup> A kereszténység felvétele egyúttal a régi magyar hiedelemvilágtól való elfordulást is jelentette. Ennek a sorsfordító pillanatnak az olyan nagyhatású dramatikus reprezentációi, mint például az *István, a király* rockopera, az István-Koppány vita színrevitelével nemcsak a keresztény hitre térés imperatívuszával való azonosulás lehetőségét adják meg.



A fent említett előadások mindegyike a magyar hivatásos színház mondhatni klasszikus keretei között született, a fővárosban és a nagyobb vidéki városokban (Kaposvár, Debrecen). Az elemzés során nem hagyható figyelmen kívül, hogy pont ebben az időben érkezett súlyos válságpontra a rendszerváltás utáni magyar demokrácia, mely a 2006-os tüntetésekhez vezetett. Bár az eseményeknek a megítélése máig igencsak vitatott, az tagadhatatlan, hogy ezeknek a társadalmi/politikai performanszoknak az olvasata nem képzelhető el a forradalommal kapcsolatos referenciák játékba hozása nélkül, akár az események ironikus/szentségtörő újrajátszásaként, akár a hajdani spontán forradalmi „testközösség” újateremtéseként gondolunk a történetekre. Abban az ellenzők és megértők is egyetértenek, hogy a tévészékház „ostromában” vagy a Deák térre kiállított tank elkötésében mindvégig a forradalom szelleme és dramaturgiája lebegett. Akár az előadások recepcióját olvassuk, akár a tüntetések sajtóbeszámolóit, mindkét társadalmi mezőben kirajzolódik egy egyszerre ideológiailag és emlékezetpolitikailag megosztott társadalom, amelyek egymásnak szegülése 2006 őszén, az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulóján öltött először ennyire ijesztő és teátrális formát.

Ebben a fejezetben elsősorban nem arra keresem a választ, hogy miként ismerhető meg a színház eszközeivel az 1956-os forradalom, mint történeti esemény, vagy, hogy milyen módon használható a színház a történelem- vagy felnőttoktatás eszközeként, holott kétségtelenül ez is igen releváns kérdés lehet 1956 színrevitele vagy reprezentációinak kutatásában. Ahogy azt sem fogom elemezni, hogy milyen eszközökkel vihető színre a magyar forradalom, vagy bármely forradalom általában.<sup>288</sup> A nyilvános feldolgozás több évtizedes tilalma ellenére művészeti alkotásokban 1956 öröksége bűvópatakszerűen már szinte 1957 óta jelen volt.<sup>289</sup> A forradalomra való rejtett színházi utalások számbavétele, az emlékezés tiltásának éveiből, alapos és kiterjedt kutatást igényelne.<sup>290</sup> Ehelyütt azt

---

<sup>288</sup> Holott pont erre hivatkoztak a kaposvári színház művészei, amikor a híres *Marat/Sade* előadás kapcsán az 1956-os forradalom emblemikus helyszínének, a Corvin köznek a megidézésével vádolták őket. Hogy elkerüljék az előadás betiltását, a kaposvári színház vezetői azt nyilatkozták, hogy a háttérfüggönyre vetített architektúra képe általában az olyan forradalmi városok képét hivatott megidézni, mint Párizs, Szentpétervár vagy éppenséggel Budapest. Mind az alkotók és a közönség, és valószínűleg az állambiztonságiak számára is nyilvánvaló volt, hogy Szegő György díszlete konkrétan az 1956-os forradalom tiltott emlékezhelyeként működött. Azóta sem találunk ennél mélyebben beivódott színházi referenciát a forradalomra a magyar kulturális emlékezetben. EÖRSI László: A kaposvári *Marat/Sade* és a kultúrpolitika, *Színház*, 2010/09, [http://szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35808:a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7](http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35808:a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7), elérés: 2017.08.01.

<sup>289</sup> RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*, Osiris, Budapest, 2016, 141.

<sup>290</sup> Részben erre tett kísérletet az OSZMI szervezésében megvalósult 1956-os beszélgetéssorozat, mely 2016 novembere és 2017 áprilisa között a forradalom színházi, művészeti és emlékezetpolitikai hatásait vizsgálta. A Gajdó Tamás színháztörténész által vezetett beszélgetések számos meghívott szakértői között szerepelt: Gyáni Gábor, Sándor Iván, Lengyel Ferenc, Standeisky Éva, Léner Péter, Schnell Ádám, Eörsi László,

szeretném röviden megvizsgálni, hogy 1956 emlékezete miként kontextualizálódott a 2006-os emlékévké közéleti diskurzusában, és hogyan viszonyult egymáshoz a forradalom közéleti illetve performatív emlékezete. Ebben a megközelítésben a múlt elsősorban nem megismerhető tudásanyag, hanem a jelenre nézve konkrét elvégzendő feladat imperatívuszával lép fel. Természetesen ebben a konkrét történelmi esetben is lényeges különbségeket találunk abban, hogy ki és kik milyen céllal használják fel a múlt emlékezetét és pontosan miben is látják a múlt által megkívánt transzgenerációs feladat lényegét.

A feldolgozott történelmi korszak tekintetében ez a fejezet szoros rokonságot mutat az előző, a román múltfeldolgozást vizsgáló résszel. Ugyanis mindkét esettanulmány alapvetően a kommunista diktatúrák tapasztalatának színházi feldolgozását vizsgálja. Ugyanakkor fontos különbség, hogy a két ország a kommunista államrend alakulásának más-más dinamikáját élte meg. Véleményem szerint ezeket a különbségeket nem lehet figyelmen kívül hagyni, amikor a rendszerváltások utáni demokratikus átalakulások folyamatát megítéljük. Közismert példaként, miközben a kádári nyolcvanas éveket az ideológiai lazulás és viszonylagos gazdasági stabilitás jellemezte, addig ugyanez az időszak Ceaușescu uralmának a legszigorúbb éveit jelentette Romániában, amikor a diktátor nagyratörő építkezési tervei a lakosság módszeres kiéheztetése árán valósulhattak csak meg. Másrészt az is igaz, hogy a „gulyáskommunizmus” viszonylagos létbiztonsága is csak jelentős nemzetközi kölcsönök terhére valósulhatott meg. További fontos különbség, hogy a rendszerváltás Magyarországon békés körülmények között, míg Romániában véres forradalom által valósult meg. A diktátor-házaspár rögtöni elítélése és kivégzése, bár ma sokan elhibázott döntésnek tartják, a múlt rendszerrel való radikális performatív leszámolásként működött. Ennek akkor is jelentősége van, ha tudjuk, hogy Romániában sokkal erőteljesebben mentődött át az előző rendszer politikai elitje a rendszerváltást követő demokratikus államberendezkedésbe, mint Magyarországon. Ideológiai szinten legalábbis a baloldali pártok nem vállaltak, nem vállalhatták a kontinuitást Ceaușescu rezsimjével. Ugyanez az elhatárolódás nem feltétlenül történt meg Magyarországon a Kádár-rendszer tekintetében. Gherghina 2010-es attitűdvizsgálata arra a következtetésre jut, hogy bár a vizsgált öt országban meglehetősen magas a demokráciában

---

Révész Sándor, Fesztbaum Béla, Szegő György, Máté Gábor, Babarczy László, Térey János, Papp András. A beszélgetések videofelvételei megtekinthetők itt:

[http://oszmi.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=563:vezekles-vagy-propaganda-a-magyar-szinhasz-1956-utan-8&catid=2:features&Itemid=721](http://oszmi.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=563:vezekles-vagy-propaganda-a-magyar-szinhasz-1956-utan-8&catid=2:features&Itemid=721), elérés: 2017.11.19.

való csalódottság (60% felett), jelentősebb mértékben csak Bulgáriában tartják járható útnak a kommunista államberendezkedéshez való visszatérést. És bár az erre való hajlandóság Romániában némileg magasabb (15%) mint Magyarországon (14%), a kommunista attitűdök nálunk kiugróan magasak (24%).<sup>291</sup> A kutatók itt elsősorban nem a kommunizmus ideológiai háttérének továbbélésére kérdeztek rá, hanem olyan államberendezkedéssel kapcsolatos attitűdökre, mint az egyenlő jövedelem, felelős állam, az állami tulajdon és az állásbiztonság. A felmérés általánosságban arra a következtetésre jut, hogy Csehországban, Szlovákiában, Bulgáriában, Romániában és Magyarországon a kommunista rendszer iránti nosztalgia nem az ideológiai szimpátiára épül, és a demokráciában való jelentős csalódottságnak semmi köze nincs az elmúlt rendszer iránti nosztalgiához. Az emberek magas fokú csalódottságuk ellenére sem kívánnak jelentős számban a múltba menekülni.

Talán a múlt rendszerrel való radikális performatív szakítás is szerepet játszik abban, hogy a román társadalomban mára nem alakult ki az a radikális kétpólusú megosztás, amely Magyarország rendszerváltás utáni politikai diskurzusát és mindennapjait a legmélyebben meghatározza. Bár kétségtelenül továbbéltek nacionalista és nemzetiségellenes stratégiák a Ceaușescu-korszakból, ezek nem kaptak jelentős tömegbázist és egy idő után kikoptak a politikai színtérről, bár ezek kétségtelenül regresszív, nemzet- és nyelvféltő stratégiákhoz vezettek, mind a többségi, mind a kisebbségi csoportokban.<sup>292</sup> Ugyanígy a (nyíltan) szocialista és kommunista pártok is kis befolyással rendelkeztek, így a politikai színteret a különböző irányultságú középpártok foglalták el. Természetesen az erős korrupció és a tényleges múltfeldolgozás elmaradásának következményeivel, a valódi strukturális reformok hiányával a román társadalomnak szembe kellett néznie, amelyek a rendszerváltás sikerességi mutatóit ugyanúgy negatív irányba tolták.

#### **4.2. Emlékezetpolitikai stratégiák jobb- és baloldali mitológémák csapdájában**

Kis János filozófus szerint a magyar társadalom radikális politikai megosztottságát részben mindkét politikai-ideológiai nagycsoport elmaradt múltfeldolgozása okozza. A

<sup>291</sup> Sergiu GHERGHINA: Attitudes towards the communist past in five Central and Eastern European Countries, in *History of Communism in Europe, Politics of Memory in Post-communist Europe*, Vol. I – 2010, Mihai Neamțu (szerk.), Zeta Books, 2010. 167.

<sup>292</sup> I. például Tőkés László püspök kontra Gheorghe Funar kolozsvári polgármester politikai csatáit, melyek a maitól lényegesen eltérő Kolozsvár képét rajzolták meg.

rendszer váltás után egyik politikai nagycsoport sem volt hajlandó ténylegesen számot vetni a múlttal

[A] rendszer váltást követő húsz évben két anakronizmus viaskodott egymással és tartotta egyszersmind életben egymást: a Horthy-korszakba visszavágyó jobboldali és a Kádár-korszakról leválni nem tudó baloldali gondolkodásé.<sup>293</sup>

Kis szerint a rendszer váltást követően kormányzasi váltógazdálkodást folytató jobb- és baloldali pártok, bár elfogadták az új rend alapvető intézményeit, nem tudtak komplex módon szembenézni a saját politikai hagyományaikkal és kellő távolságot kialakítani azokkal a történelmi tapasztalatokkal, amelyek egy modern demokráciával nem egyeztethetők össze: „A restauráció soha nem vált befejezett múlttá, mert soha nem tették jóvá, csupán tabu alá helyezték.” A baloldal a kádári hagyományt tartotta vállalhatónak, megfélemlítve a „puha diktatúra” árnyoldalairól, a szegényes életkörülményekről, megnyomorított sorsokról, ideológiai indoktrináltságról, a félelem és gyanakvás légköréről.

Az '56 utáni rezsim örökségét azonban a mainstream baloldal is folytatható hagyománynak tartotta. A forradalomhoz, a forradalom leveréséhez és a rá következő tömeges megtorláshoz a legjobb esetben is kétértelműen viszonyult. Szeretett volna úgy emlékezni a történetekre, mintha a forradalom úgymond zűrzavaros napjaira nem a rendcsinálás és megtorlás évei következtek volna, mintha a kádári „konszolidáció” 1956 novemberében vette volna kezdetét. Úgy gondolt vissza Kádárra, mint aki a legjobbat hozta ki a Szovjetunió által megengedett lehetőségekből.

Kis szerint, ugyanakkor a jobboldal sem vetette alá saját múltját kritikai vizsgálatnak, hanem inkább sérelmi alapállásra helyezkedett, követelve azt az örökölt státust, amelyből kifosztották. Sérelmi politikájában a jobboldal nem reflektált arra a fejlődésre sem, melyen a jobboldali ideológia a század második felében Nyugaton átment.

A politikai küzdelmek értelmezéséhez és a politikai mező felosztásához szükséges fogalmakat elsősorban a Horthy-korszakból rá maradt keresztény-nemzeti szellemiségből merítette. Ez a szellemiség, Rainer M. János találó metaforájával élve, búvópatakként élt tovább a családi hagyományokban, az öröklött kulturális identitásban és csoportöntudatban, mely a „keresztény középosztályi” háttérű egyéneket egymáshoz fűzte, és elkülönítette őket azoktól, akik pedig szociológiai helyzetük szerint nemigen különböztek tőlük.

<sup>293</sup> Kis János: Az összetorlódott idő – Második nekirugaszkodás, *Beszélő*, 2013. május 5, online: <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/az-osszetorlodott-ido---masodik-nekirugaszkodas>, elérés: 2017.03.13

Kis szerint bár a rendszerváltás után ezek a szinte bebetonozott ideológiai pozíciók már készen álltak, az első szabadon választott kormányok törekedtek valamennyire a közeledésre, de a 1989 óta eltelt bő két évtized során mégis a polarizáció győzedelmeskedett. Ugyan mindkét oldalnak számos történelmi alkalma kínálkozott volna a szembenézésre, de ezeket végül egyikük sem használta ki. 1994-ben Horn Gyula miniszterelnök nem élt a lehetőséggel, hogy szembenézzon saját karhatalmista múltjával, pedig az akkori támogatottságának köszönhetően komolyabb politikai kockázat nélkül elismerhette volna, hogy az '56-os forradalom leverésében a rossz oldalon állt. Nagyon hasonló háritási és múlttagadási stratégiákat használt később Medgyessy Péter is, aki ügynökmúltját titkolta el a választók előtt. A baloldal ismételt hatalomra kerülésekor pedig a jobboldalnak adatott (volna) meg a lehetőség, hogy az anakronisztikus ideológiákkal való leszámolást követően a modern, szabadelvű demokrácia elkötelezettjévé váljon és hatalomra kerülése után alapvető reformokat vezessen be. Kis úgy látja, hogy a jobboldal radikalizálódásához mindvégig a baloldal múlttagadása adta a muníciót.

Rainer M. János véleménye is az, hogy 1956 emlékezete 1989 után a magyar társadalom egészét tekintve inkább megosztó, mint integratív szerepet tölt be. Bár az 1989. június 16-i újratemetés még egy olyan társadalmi performansznak látszott, mely a gyász, megrendülés és megtisztulás atmoszférájának megteremtésével az 1956-os eseményeket övező közös akarat és megemlékezés ígéretével kecsegetett, az épp lezáruló korszak megítélésében, örökségének felmérésében nagyon eltérő társadalmi szándékok munkálkodtak. Ezek a politikai érdekek a forradalom emlékezetét is különböző vágányokra terelték.

Ettől kezdve 1956 egy jó darabig többé nem integrált semmit és senkit, éppen ellenkezőleg, maga is megosztotta a társadalmat, vagy társadalmi-politikai konfliktusokban tűnt fel argumentumként. (...) Ebben a konstrukcióban egy kommunista hős, mint Nagy Imre zavaró tényező, mert a kommunisták a sötétség erői, ahhoz tartoznak. A mai emlékezetpolitikai aktivizmusban ezért nincs különösebb helye sem 1956-nak, sem Nagy Imrének.<sup>294</sup>

Egry Gábor magyar politikusoknak a 2006-os ünnepi évfordulón mondott beszédeit veti össze, arra keresve a választ, hogy ezek a nyilatkozatok mennyire mutatnak egy koherens emlékezetpolitika irányába, vagy csak az adott politikus illetve pártjának politikai forgatókönyvét hivatottak erősíteni. Az intézményesült politika emlékezése már a kiterjedt

<sup>294</sup> RAINER M., i.m., 154.

médiafigyelem okán is nyilvánvalóan kiemelt szerepet tölt be a különféle emlékezeti gyakorlatok sorában, de Egry felhívja a figyelmet annak a fontosságára, hogy megkülönböztessük az emlékezetpolitikát a politikai kommunikációtól, még akkor is, ha ezek a beszédshándékok furfangosan keverednek egyazon felszólalásban.

A politikai kommunikációt itt az különbözötteti meg az emlékezetpolitikától, hogy míg az előbbit átfogó jellegűnek és a múltértelmezésre irányulónak tételezem, egyfajta stratégiai jellegű cselekvésnek, ami társadalmi mélystruktúrák meghatározására tesz kísérletet, addig a kommunikációt inkább a jelenre irányulónak, az aktuális politikai helyzetbe mélyen beágyazottnak, ami mindenekelőtt pillanatnyi véleményklíma befolyásolására szolgál.<sup>295</sup>

Az elemzett politikusi beszédek közül Egry szerint egyedül Sólyom László köztársasági elnök rendelkezett koherens és aktív emlékezetpolitikai stratégiával, melynek alappillérei, hogy a forradalom emlékének közös és egységes ünnepnek kell lennie, illetve, hogy az ifjúság feladata lesz majd, hogy ítéletet mondjon az apák tettei felett. Bár elismeri, hogy 1956-ból nem vezet egyenes út 1989-be,<sup>296</sup> fontosnak tartja kihangsúlyozni, hogy a Kádár-korszak öröksége semmilyen formában nem vállalható, még annak szelektív felvállalása sem fér össze a forradalom emlékezetével. Egry azonban egy ponton mégis súlyos ellentmondást vél felfedezni Sólyom retorikájában. Az elnök egyszerre ismeri el, hogy a forradalom sok nézőpontú, kis narratívákból épül fel, ugyanakkor számon kéri a történészeket az „objektív történelem”, a „nagy történet” megírását. Az elnök szerint: „Én azonban azt mondom: csak egyetlen ’56-os forradalom van. természetesen ki-ki másként élte át a forradalmat. A forradalom pedig valóban nagyon összetett volt. Mint egy középkori misztériumjátékban, ahol a színpad három emeletén külön-külön történetet játszanak, s mégis egyé áll össze a darab – úgy fejlődött ki több szálon a forradalom”.<sup>297</sup> Sólyom úgy látta, hogy az emlékezés alapvető célja a nemzeti egység közösségi érzetének újraélése, amely látszólag eltérő vélemények és tapasztalatok képviselőjének közösséggé

<sup>295</sup> EGRY Gábor A politika emlékezik – emlékezetpolitikai változatok. A Politikatörténeti Intézet által szervezett *Az 1956-os forradalom és szabadságharc évfordulója a tudományban és a közgondolkodásban* című, 2007. február 14–15-i konferencián elhangzott előadás írott változata. online : <http://epa.oszk.hu/00000/00036/00067/pdf/003-021.pdf>, elérés: 2017.03.13

<sup>296</sup> Ezzel egyébként összecseng Rainer M. megállapítása, aki úgy véli, hogy nem szerencsés túlhangsúlyozni a forradalom kül- és belpolitikai hatását: 56 ugyanis nem változtatta meg alapvetően a fennálló struktúrákat. Az 1956-os események ugyan a totalitárius diktatúra két szakaszának határán történtek, és a szovjet rendszerek működésnek praxisa ugyan nemzetközi szinten megváltozott, de ezt a változást nem annyira a forradalom traumája, hanem inkább a rendszer belső dinamikája idézte elő. „1956 átélése maga volt a paradoxon: egyrészt arra mutatott, hogy a változás lehetséges, másrészt, hogy végső fokon, saját erőből, a nagyhatalmak ellenében/segítségére híján mégis lehetetlen.” RAINER M. János, i.m., 172.

<sup>297</sup> Sólyom László beszéde az Operaházban. 2006. október 22.

válását is megkívánja és lehetővé teszi, de mégis feltételezi egy nagy közös igazságnak a létezését: „Ünnepelni, azaz jelenvalóvá tenni, újra átélni, a forradalom egyetlen és mindent elsőprő élményét lehet. Minden forrás arról tanúskodik, hogy a forradalom alapélménye a nemzeti egység volt, és a felszabadultság boldogsága. És mindenki felszabadult volt, mert végre, hangosan és nyilvánosan, kimondták az igazságot.”<sup>298</sup>

A köztársasági elnök nem problémamentes, de alapvetően dialogikus irányba mutató emlékezetpolitikája mellett a két nagy politikai párt szónokai már elsősorban politikai kommunikáció céljaira használták fel az emlékbeszédeket. Az MSZP rendkívüli pártkongresszusán elhangzott beszédekből két törekvés olvasható ki, melynek egyike tartalmaz ugyan emlékezetpolitikai relevanciát, de alapvetően a baloldal legitimitációját hivatott erősíteni. A hagyományteremtés érthető célja az 1956-os emlékezetdiskurzusban mindig is kényes pozíciót betöltő baloldali pártnak, és evidens, hogy a mártírhalt halt Nagy Imre potenciálisan integratív alakja lehet az egyik legerősebb fegyvertény egy baloldali 56-os emlékezetkultúra legitimitására.

Gyurcsány Ferenc Nagy Imrét minden rendszerváltás utáni miniszterelnök előképének nevezi, a forradalmat az „egységes népakarat pillanatig tartó igaz és szent egységének” tartja, míg a diktatúráról kijelenti, hogy az a „népakarat nem létező egységének hazugságára épült.” Úgy értékeli, hogy ’89-ben ez az egység ismét létre jött, s bár ezt követően az utak törvényszerűen váltak ismét szét, 2006-ban már nem forradalom, csak demokráciaviták vannak.

De a hagyományteremtésnél, mely a párt már tradicionálissá vált kihívása, volt az MSZP számára egy sokkal aktuálisabb, égetőbb problémája is: eltéríteni az épp folyamatban lévő zavargások olvasatát az 56-os forradalommal való összemosisástól. Gyurcsány Ferenc hangsúlyozza, hogy míg a diktatúra keretei között az egyedüli lehetőség az utcai politizálás volt, 2006-ban a magyarok többsége a parlamentarizmus mellett állt. A demokratikus kultúra szerepét hangsúlyozza, hogy a zavargások ne tűnhessenek az alkotmányos berendezkedés csődjének. Érvelése szerint a szabadságot könnyebb kivívni „egy huszáros rohammal”, de a demokratikus rend kultúrájának felépítéséhez sok évre van szükség.

Az ötven évvel ezelőtti Magyarország azt kiáltotta világgá, hogy szabad akar lenni, és ezért a szabadságért készen áll megküzdeni. Küzdeni. Fegyverrel, vérrel, étellel. A csata akkor még elbukott. A mai Magyarország másfajta küzdelemről szól: a demokratikus rend megteremtéséről, a szabadság házának berendezéséről. És van még egy nagy különbség: 1956-ban a többség az utcát

---

<sup>298</sup> Uo.

választotta. Nem választhatott ugyanis mást. Nem, mert az utca rendetlenségével, spontaneitásával együtt is jobban kifejezte a népakaratot, és demokratikusabb volt, mint a diktatúra parlamentje.<sup>299</sup>

A miniszterelnök itt az Egry által *historizáló aktualizálásnak* nevezett retorikai stratégiát alkalmazza: elismeri a forradalom vívmányait, de el is távolítja azokat a jelenből, azt sugallva, hogy egy hasonló véres forradalom 2006-ban anakronisztikus és nincs meg rá a jogalap, hisz már demokratikus jogállamban élünk. A demokrácia fogalmának középpontba helyezésével elkerüli, hogy pártját 1956-os jogelődjével azonosítsák, hisz ha a forradalom fő vívmánya a demokratikus rend, akkor az MSZP a jelen helyzetben nem elnyomó, hanem a rend védelmezője szerepét öltheti magára.

A 2006-ban ellenzékben levő FIDESZ számára Egry szerint nincs szükség hagyományteremtésre, hiszen 1956 emlékezete egy töretlen nemzeti hagyományba illeszthető, a romantikus nemzetértelmezés vallásos-eszkatologikus történelemszemléletét aktivizálva. Az Astoriánál mondott emlékbeszédében Orbán Viktor csodaként értelmezi 1956-ot, amire senki sem számított, és ugyan a magyarok megmentették Európát a szocializmustól, a 20. század legnagyobb hazugságától, egy eredendő szervi elfajzástól, de magukat már nem tudták megmenteni. Ezért 1956-ot Orbán a magyar szenvedéstörténet ikonjának látja.

Mindez meglehetősen világossá teszi, hogy a Fidesz elnöke igen tudatosan nyúlt egyetlen – jobboldali, nacionalista és nem utolsó sorban hangsúlyosan antikommunista – nemzeti hagyományhoz és saját '56 értelmezését ebbe a keretbe próbálta hézagmentesen beilleszteni. Ebben az esetben sem beszélhetünk aktív emlékezetpolitikáról, legfeljebb emlékezetpolitikai gyakorlatról. Ráadásul itt még arra sem történik kísérlet, hogy a szónok új hagyományt teremtsen a saját céljainak megfelelő már rendelkezésére áll. Sőt, éppenséggel bizonyos hagyományokat ki is akar zárni ebből a körből. Nem véletlen, hogy a Rákosi-korszakot „tíz év szocialista kormányzásnak” hívja, amely után Magyarország kimaradt Európából.<sup>300</sup>

Meglehetősen fennkölt, sőt vallásos hangvételű,<sup>301</sup> a magyar *mélyidőt* megidéző beszédében Orbán Viktor nagyon vigyáz arra, hogy megszólalása ne legyen az éppen zajló, kétes kimenetelű zavargások egyértelmű felkarolásaként értelmezhető, de végső soron mégis le tudja fölözni valahogy a tüntetés politikai hasznát. A Kossuth-téri tüntetőknek

<sup>299</sup> Gyurcsány Ferenc ünnepi beszéde a Parlamentben, 2006. október 23-án, [http://www.kulugyminiszterium.hu/NR/rdonlyres/9F36C4A6-89A3-4102-96B3-30CDA1E8CE76/0/gyurcsanyferenc\\_hu.pdf](http://www.kulugyminiszterium.hu/NR/rdonlyres/9F36C4A6-89A3-4102-96B3-30CDA1E8CE76/0/gyurcsanyferenc_hu.pdf), elérés: 2017.07.03.

<sup>300</sup> EGRY i.m., 20.

<sup>301</sup> Például Orbán Viktor többször is „tisztelt ünneplő gyülekezetként” szól a sokasághoz, mely a keresztény liturgia bevett retorikai fordulata.



megköszöni ugyan a kitartást, de beszédében mégis türelemre és a törvényes keretek betartására inti a tüntetőket: „ezért nem lökhetjük félre ma sem a rendszerváltáskor közösen alkotott szabályokat, hiába kötik meg a kezünket. Ezért utasítjuk el az erőszakot és ezért tartunk ki a demokrácia nehézkes szabályai mellett”. A következő mondataiban viszont újra cselekvésre buzdít, és nagyon kategorikusan az általa illegitimnek tartott szocialista államvezetést jelöli meg felelősként az ország problémáiért, melyeket az ellenzéki vezető a következő hívószavak mentén diagnosztizál: megélhetési válság, államadósság, családok kilátástalan helyzete, demokráciadeficit, az államvezetés hazugságai. Míg a beszéd elején tartózkodott attól, hogy összemosza 1956 emlékezetét a jelen aktuálpolitikai dilemmáival, addig felszólalásának zárlatában már közvetlenül összekapcsolja „1956 üzenetét” a jelen politikai válságával.

Ajtónkat fessegető megélhetési válság és a hatalom arcátlansága miatti elkeseredés leszorítsa a tömegeket a demokrácia mezsgyéjéről. A megoldásért 1956 üzenetéhez kell visszanyúlnunk. A baj gyökere a tavaszi parlamenti választásokba kapaszkodik. Hiába mentek el választani a magyarok, valójában nem tudtak az ország és a saját jövőjükéről szavazni. Hazudtak, becsapták és félrevezették az embereket. Az ország nem dönthetett a valóság ismeretében, elvették tőle a szabad választás jogát. Azt a jogot tagadták meg, amit mi demokraták, 1956 örökösei harcoltunk ki, amit mi tettünk hozzá a függetlenség és a szabadság ügyéhez.<sup>302</sup>

Orbán Viktor beszédének hazugságra való utalásai természetesen csak Gyurcsány Ferenc balatonöszödi beszédének kontextusában értelmezhetők. A miniszterelnök 2006. május 26-án, egy hónappal a megnyert parlamenti választások után a párt zárt frakcióülésén mondott beszédének kiszivárgása indította el a tüntetéssorozatot és tetőzött a szeptember 18-i „székházostromban” és az október 23-i zavargásokban. Meg sem kísérelve ehelyütt a politika színpalak mögötti mélystruktúráinak felfejtését, nem fessegetve a kiszivárgás vagy szándékos kiszivárogtatás máig tulajdonképpen eldöntetlen kérdését, azt mondhatjuk, hogy a politikai diskurzus felszíni, nyilvános szintjén egy sajátos, egymásba illeszkedő aktuálpolitikai performansz-sorozat zajlott le a 2006-os választások után, mely elkerülhetetlenül magába olvasztotta az 1956-os jubileum forgatókönyveit is. Míg az emlékbeszédek nagy országos nyilvánosság előtt hangzottak el, az öszödi beszéd egy viszonylag kis létszámú, zárt közönségnek szólt. A felvétel kiszivárgása után a beszéd tartalma és hangfelvétele a teljes nyilvánosság számára elérhetővé vált, ami nyilvánvalóan

<sup>302</sup> Orbán Viktor Astoriánál mondott emlékbeszéde 2016.10.23-án. <http://videa.hu/videok/nagyvilag/orban-viktor-20061023.-astoria-1956-56-fidesz-g0EnyzOfesozgwdc>, elérés: 2017. 06. 30.

ellentétes a beszélő eredeti szándékával. Az internet audiovizuális emlékezete ma már egyaránt őrzi a hivatalos emlékbeszédek és az őszödi beszéd hangfelvételét is. Az eredeti *mise en scène* vizuális dimenziójának eltörlésével még markánsabbnak hat a kétféle retorikai stratégia közti különbség, mely véleményem szerint nem írható pusztán a beszédhelyzet számlájára.<sup>303</sup> Bár tartalmában dorgáló és számon kérő Gyurcsány Ferenc beszéde, hangnemében szokatlanul közvetlen, humoros, sőt helyenként a vulgaritástól sem riad vissza. A hangvételbeli különbségeket leszámítva mind Orbán Viktor emlékbeszéde, mind az őszödi beszéd beszédszándéka azonos: a párt híveinek aktivizálása, cselekvésre buzdítása. Mindkét beszélő célja, hogy felszólalásával a hallgatóságot a fúzió állapotába hozza, megerősítse a párton belüli elköteleződést és a közös célok iránti kitartást.<sup>304</sup>

Nem gondolom véletlennek, ugyanakkor, hogy retorikai stratégiáik ennyire különbözőek. Míg Orbán Viktor egy problémamentes nemzeti identitás történelmi távlatának és küldetésstudatának felvillantásával pozitív jövőképpel buzdít, addig Gyurcsány Ferenc a pártvezetés felnagyított hibáinak és elmulasztott lehetőségeinek szemükre vetésével negatív eszközökkel igyekszik motiválni a hallgatóságát, még jobb teljesítményre, még komolyabb felelősségvállalásra ösztönözve őket a jövőben. Orbán Viktor az ellenséget történelmi távlatokban is és a jelenben is külső szereplőkként és erőkként azonosítja, ezáltal a saját hívei közt jelentős nagycsoport regressziót ér el. A maga módján mindkét beszédstratégia szenvedélyesnek értékelhető, de ez a szenvedély két ellentétes világlátásban gyökeredzik. Az egykori miniszterelnök magát sem vonja ki a bírálatból és, vesztére, a hazugság nagymetaforáját használja a rendszer hibájának összefoglalására. Ezért nem volt nehéz Gyurcsány dorgálva motiváló beszédét a nagy nyilvánosság előtt a jobboldalnak úgy rekontextualizálni, hogy az beismerő vallomásként legyen értelmezhető. A két beszéd összevetése felmutatja a két nagy, máig fennálló polárisan ellentétes politikai retorika sarokpontjait, melyek eltérő történelemszemléletről is árulkodnak. A baloldal rendszerint a megszorítások szükségességével, adónövelés általi magasabb felelősségvállalással (pl. vizitdíj bevezetése) és az elégtelenségek hangsúlyozásával igyekezett a választókat aktivizálni, míg a jobboldal (első sorban a FIDESZ) a jobb sorsra érdemes nemzet megérdemelt sikerének, a történelmi szenvedés jól megérdemelt kárpótlásának víziójával és a nemzetet fenyegető külső ellenségek

<sup>303</sup> Ahogy az előző fejezetben Gianina Cărbunariu *X milliméter a Y centiméter* című előadásában Dorin Tudoran vallomása kapcsán is szóba került, egy közszereplőnek mindig számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy nemcsak a közvetlen jelenlevőkhöz beszél, hanem a széles nyilvánosság, vagy akár „az utókor” számára is.

<sup>304</sup> A teljes ülés hangfelvétele elérhető például az alábbi linken: <https://www.youtube.com/watch?v=P8mn4ogotw>, elérés: 2017.07.03.

rémképével kívánta a híveit motiválni. Eric Berne tranzakciós modelljében az MSZP itt a Felnőtt-Felnőtt, míg a FIDESZ a Felnőtt-Gyermek kommunikációs stratégiát követi.<sup>305</sup> Ironikus, hogy a szocialista párt a kíméletlen politikai őszinteség fontosságát és a választói nagykorúság értékét hangsúlyozza és épp a „hazugság” vádjával bukik meg.

### 4.3. 1956 emlékezete mint társadalmi performansz

Meglátásom szerint a 2006-os őszi események nem választhatók le az 1956-os forradalom dramaturgiájáról, még akkor sem, hogyha a tüntetéssorozat az „emlékhónapnál” korábban, az őszi beszédet követően kezdődött el. Máig rendkívül nagy a bizonytalanság az eseménysorozat megnevezésével kapcsolatban is, eldöntetlen, hogy zavargások, tüntetések, a forradalom paródiája, puccskísérlet zajlott-e pontosan. Nem kizárt, hogy a 2006. őszi események történeti zsákutcát képeznek, hiszen nemcsak a baloldali kormányzat igyekezett minél hamarabb elfelejteni az események emlékét, melyek a rendőri túlkapások miatt mindenképpen rossz fényt vetettek az államvezetésre, de 2010-es választási győzelmét követően a FIDESZ sem az elvileg kézenfekvő 2006-os eseményeket, hanem a fogalmilag sokkal homályosabb „fülkeforradalmat” jelölte ki a politikai változás origójaként.

Bár idézett tanulmányában Egry is elismeri a 2006-os események emlékezetpolitikai jelentőségét, azt pusztán az emlékbeszéd katalizátoraként értelmezi, és nem úgy, mint az 1956-os forradalom releváns performatív emlékezeti médiumát. „A forradalom tavaly őszi „újrajátszása” nyilvánvalóan nem nevezhető emlékezetpolitikának, és abban is biztosak lehetünk – noha természetesen csupán intuitíven –, hogy a megemlékezések aktualizálása valamivel kevésbé lett volna jellemző ezek nélkül.”<sup>306</sup> Rainer M. János szerint rettenetesen elrontottuk a forradalom 50. évfordulóját, és sajnálja, hogy az utcai zavargások ragadták meg csupán a nemzetközi közvélemény figyelmét.

Ha más országban történik mindez, akkor óriási bohózatot látok, utcai színházat, ahol zavaros gondolkodású emberek megpróbálják újrajátszani ötvenhatot. Csakhogy mivel mindez velünk történt, képtelen voltam kívülről nézni, nem tudtam jót nevetni rajta.<sup>307</sup>

<sup>305</sup> Eric BERNE: *Emberi játszmák*, ford. Hankiss Ágnes, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984 [1964].

<sup>306</sup> EGRY, i.m. 4.

<sup>307</sup> RAINER M. JÁNOS: *Ötvenhat paródiája*, <http://24.hu/belfold/2011/10/22/rainer-m-janos-otvenhat-parodiája/>, elérés: 2017.07.03.

Rainer M. szerint „a feszültségek 2006-ban kitörési pontot találtak, és azóta a politikai radikalizálódásban is megmutatkoznak”.<sup>308</sup> Rainer, aki az 1956-os forradalom egyik legavatottabb kutatója, a tüntetések idején az 56-os intézet által szervezett nemzetközi konferencián vett részt, mely zárófogadással ért véget a tüntetők által „ostromlott” Parlamentben. Hihető, hogy a tudományos-történelmi igényű feldolgozás szemszögéből az eseménysorozat tényleg mindössze a forradalom nagyszabású paródiájának tűnhetett. Kis János viszont úgy látja, hogy nem szabad egy egységes és kizárólagos narratíva alapján értelmezni az adott eseménysorozatot, mely sokkal összetettebb, néha egymást kizáró azonosulásra és egyéni motivációk sokaságára ad lehetőséget.

S ami a legfontosabb: más dolog leszögezni, hogy Orbán meglovagolta a közfelháborodást, és más dolog kétségbe vonni, hogy az utcát előzőnlő sokaságot valódi, spontán felháborodás mozgatta. (...) A jobboldali mitológéma szerint a baloldali kormány megmutatta igazi, rendőrállami arcát. A baloldali mitológéma szerint a jobboldali ellenzék megmutatta igazi, puccsista arcát. Innentől kezdve már semmi nem fékezte a „hideg polgárháborút.”<sup>309</sup>

Érthető, hogy 1956 össznemzeti, konszenzusos, vagy legalábbis a tények és történések árnyalt értelmezésében reménykedő történész számára 1956 újrajátszása barbár és leegyszerűsítő gesztusnak tűnik. Számomra, aki pályakezdő értelmiségiként hasonló korú, csalódott fiatalokkal vettem részt a tüntetésen, egészen más jelentése volt az eseményeknek. Azt éreztük, hogy 2006-ra a rendszerváltáskor ígért vagy remélt valódi reformok sorra elmaradnak, döntően a reálpolitika játszmái miatt. Az egyetemi képzés idején jól csengő bölcsészpálya ígérete pedig az állami intézmények lomhasága és elégtelen egzisztenciális körülményei miatt egyre inkább megvalósíthatatlannak tűnt. És bár Gyurcsány Ferenc öszödi beszédében igen hasonló irányú kritikát fogalmazott meg a valódi rendszerszintű reformok politikai megvalósíthatatlanságáról, az MSZP programjával és identitásával nem tudtunk azonosulni. Ennek az oka részben a párt politikai víziójának hiánya volt – legalábbis amit a fiatalok részére kommunikálni tudott –, részben az előző antidemokratikus rendszerrel való világos szakítás elmaradása miatt, és, részemről a leghangsúlyosabban, a külhoni magyarok honosítása kapcsán szervezett népszavazásban az elutasító válasz melletti kampány-állásfoglalása. Erdélyi származású, de akkor már magyar állampolgárként úgy éreztem, hogy az adott történelmi pillanatban a trianoni elsődleges nemzeti trauma egyedüli adekvát jóvátétele lehetett volna ez a döntés, mely az össznemzeti

<sup>308</sup> Uo.

<sup>309</sup> Kis, i.m.

egységes kiállásra adott volna lehetőséget, megerősítve a nemzeti csoportidentitást. Természetesen sem a népszavazás idején, sem pedig később nem volt ez a kérdés pusztán emlékezet- vagy identitáspolitikai kérdés, hanem igen erős aktuálpolitikai megfontolások felszíni rétegét képezte.

Bár a „tévé székház ostromának” kivitelezése, vagy a városszerte felgyújtott autók kétségtelenül vandál egyének cselekedetei voltak, a 2006-os tüntetések résztvevői számos szerepben és aktivitási fokon lehettek jelen az eseményeken. Még a könnygázos oszlatás frontvonalába sem csak a legradikálisabb, a rombolás vágyától fűtött egyének kerülhettek. A kiállított tank elkötése, vagy a rendőrökkel szembeni erőszakos fellépés ugyanakkor csak egy igen szűk kisebbség számára lehetett elfogadható magatartás. A társadalmi performanszban vállalt szerepek az 1956-os forradalomban sem voltak semmivel sem világosabbak vagy egyértelműbbek. Rainer M. János szerint

foglalkozni kell azzal az ugyancsak a történetekkel egyidejűleg született képzellettel, hogy 1956-ban *mindenki* részt vett valahogyan az eseményekben, ráadásul ugyanazon az oldalon. Noha a történetek hatásától teljesen érintetlen magatartás valóban nehezen képzelhető el, az aktív részvétel – mint általában – egy igen népes kisebbségre korlátozódott.<sup>310</sup>

2006 őszének szereplehetőségei tehát igencsak sokfélék és ellentmondásosak. Legalább annyi érv szól amellett, hogy a tüntetéssorozat az 1956-os forradalom tudatos újrajátszása volt, mint amellett, hogy csak ironikus szimulákroma egy valamikori „autentikus” eseménynek. Ha például a Deák-téri tank elkötését nézzük, akkor nemcsak az a mozzanat ironikus, hogy a tüntetők 2006-ban egy történelmi tank megszerzésétől remélték a rendőri erőkhöz való felülkerekedést. Legalább ennyire ironikus a kormány szándéka is, hogy a tömeges elégedetlenség figyelmen kívül hagyásával úgy akart 1956-nak emléket állítani, hogy működőképes harckocsikat helyezett ki a város központi terére, az egykori valódi forradalom szükséges, de halottnak, hatástalannak gondolt kellékeként, mely a legváratlanabb pillanatban mégis életre kelt.

Érdemes megvizsgálni a 2006-os eseményeket a Kershaw által leírt posztmodern tüntetés kontextusában is, mely karneváli mintákat követ: iróniát, viccet, paródiát és karikatúrisztikus elemeket tartalmaz. „Így a tüntetés (...) többszólamúvá, polifonikussá és

---

<sup>310</sup> RAINER M. JÁNOS: *Az 1956-os magyar forradalom*, 72.

az egység helyett a különbözőség kifejezésévé válik.”<sup>311</sup> A polifonikusság, ugyanakkor, itt nem biztos, hogy az esemény dramaturgiájának sajátja, mely első sorban mégiscsak a fennálló politikai berendezkedés megszüntetésére irányult, hanem inkább a résztvevők világnézeti és politikai sokféleségének, illetve a jövőről alkotott elképzeléseik széttartó jellegének hozadéka. A Kershaw által példaként felhozott 1999-es londoni antikapitalista tüntetés is, bár célkitűzéseiben posztmodern gondolatokat fogalmazott meg, eszközeiben valójában modernista technikákat alkalmazott (erőszakos térfoglalás, utcai gyújtogatás, szlogenek recitálása, autók összetörése), melyek tehát a konfrontáció erőszakos eszközei. 2006-ban az a tudat, hogy nem pusztán egy átlagos tüntetésről van szó, hanem a forradalom újrájátszásának kísérletét élhetjük meg, a tényleges anyagi kárt okozó „kemény magot” leszámítva, ironikus és anakronisztikus színezetet adott a történéseknek.

| <b>Forradalom</b>   | <b>Nem forradalom</b>        |
|---|------------------------------|
| Egy rendszerkritikus vallomás (az őszi beszéd) indítja el | Demokratikus választás       |
| Tankok és füst  | Gumilövedék, nem éles lőszer |
| TV-székház ostroma  | „Belvárosi sörár”            |
| Valódi anyagi kár   | Huliganizmus                 |
| Rendőri túlkapások, erőszak                               | A politikai alap kérdéses    |
| Valódi <i>communitas</i> érzése                           | Emlékezeti zsákutca          |

**4.1 ábra. A 2006-os események ellentmondásos értelmezési lehetőségei**

Bár a történelmi újrájátszások egyre népszerűbb műfaja sok szempontból „ártalmatlanabb”, a jelentől eltávolítottabb kulturális gyakorlatnak tűnik, melynek a forradalommal szemben nem célja a fennálló rend megváltoztatása, sok ponton mégis hasznos lehet megvizsgálni az újrájátszások elméleti hátterét ennek a mindenképpen határjelenségnek tekinthető társadalmi performansznak a kontextusában. Az újrájátszók motivációinak és szándékainak feltárása igen hasznos betekintést nyújthat a változó kulturális gyakorlatok és ellentmondó értékrendszerek szerkezetébe. Ahogy McCalman és Pickering a történelmi újrájátszásokról szóló gyűjteményes kötetük bevezető tanulmányában írják:

<sup>311</sup> Baz KERSHAW: *The radical in performance. Between Brecht and Baudrillard*, London and New York, Routledge, 1999, idézi Imre Zoltán: *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003, 154.

Hogyha a megtestesült újrajátszás mimetikus realizmusa nem szűkíti le a múlt és jelen közti űrt, az egykor és most közti kontinuum adott pontjainak újrajátszásai feltárják az idő múlásának mikéntjét és segítenek megérteni az újrajátszás résztvevőinek megélt tapasztalatait. Mi több, a történész feladata nemcsak az, hogy leírja és megértse a múltat, hanem az is, hogy azt is megmutassa, hogy a múlt miként szól a jelenhez.<sup>312</sup>

Anja Schwarz, egy ausztrál történelmi televíziós reality-műsor elemzése kapcsán feleleveníti a történészek közti módszertani vitát arról, hogy a múlt megértésének mi a szerencsés attitűdje. Niall Ferguson szerint a történelem determinisztikus elméleteivel szemben a „feltételes múlt” jegyében fogant újrajátszás vagy újragondolás során alkalmazott ténytisztlenségek (*counterfactuals*), hipotetikus elgondolások visszaadják a múlt elveszett kontingenciáját. Ezáltal könnyebben megérthetjük, hogy mi is történt valójában, anélkül, hogy a vallásos vagy egyéb metanarratívákhoz kellene folyamodnunk. Ezzel szemben E. H. Carr szerint az ilyen hipotetikus eszmefuttatás nem több pusztán spekulációnál, mivel a történetírás alapvetően a visszatekintés mozzanatát követeli meg, az utólagos belátás, az anakronizmus a lényegéhez tartozik: „a történelem lényege nem az, hogy azt állapítsuk meg, hogy az egykori szemtanúk mit *láthattak*, hanem hogy a történészek mit *látanak*.”<sup>313</sup> John Brewer szerint az újrajátszókat elsősorban nem a múlt kognitív megismerésének vágya motiválja. Az újrajátszás alapvetően kísérleti jellegű, de inkább szomatikus, testi, semmint intellektuális tapasztalatnak számít. Az újrajátszók rendszerint „csatáznak, építenek, nem pedig jókat gondolkodnak együtt”.<sup>314</sup> A testi és érzelmi emlékezet előtérbe hozása az újrajátszás egyik központi hatása, melyre az idézett kötet címében szereplő „affektív fordulat” is utal. Ugyanakkor Huysen szerint a globalizált társadalomnak elvontabb szinten is szüksége van az újrajátszásokra. Kultúránk mániákusan rajong a reprezentációk, ismétlések, replikák és a másolatok iránt, az „eredeti remake-ek” kergetésével tulajdonképpen a globalizáció deterritorizáló tendenciáit kívánjuk visszaszorítani. A memória-diskurzusok burjánzása kifejezi vágyunkat egy térbeli és időbeli horgony iránt, egy olyan világban, „amely az összepréselt tér és idő egyre sűrűbbre szőtt hálóját hozza létre.”<sup>315</sup> Brewer szerint az újrajátszás további fontos

<sup>312</sup> Ian MCCALMAN – Paul A. PICKERING: *Historical Reenactment, From Realism to the Affective Turn*, Palgrave Macmillan, 2010, 14-15.

<sup>313</sup> Anja SCHWARZ: ‘... Just as it would have been in 1861’: Stuttering Colonial Beginnings in ABC’s Outback House, in McCalman – Pickering, i.m., 31-32.

<sup>314</sup> John BREWER: Reenactment and Neo-Realism, in McCalman – Pickering, i.m., 81.

<sup>315</sup> Andreas HUYSEN: Present Pasts: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, 36, online: <https://blogs.commonsgorgetown.edu/engl-218-fall2010/files/Huysen-Present-pasts-Media-politics-amnesia-copy.pdf>, elérés: 2017. 07. 06.

összetevője az alapvetően empátiás azonosulás. Általában nem egy találmányra kiválasztott történelmi korszak újraélését kívánjuk, hanem olyat, amely valamilyen értelemben meghatározza azt, amilyenek ma vagyunk. „Az identitás fontosabb, mint az empátia.”<sup>316</sup>

1956 társadalmi újrarájátszása vélhetően szintén nem volt mentes annak a tudatától, hogy ami történik, az nem eredeti, hanem replika, még akkor is, ha sokak számára a tüntetés politikai tétje valódinak látszott. Akár spontán szerveződésként, akár politikai puccskíséret hatására jött létre a forradalom performatív emlékezetének ez az alkalma, az affektív megélés és megértés mindenképpen valódi élmény lehetőségét kínálta. Nemcsak egy ahhoz hasonló testközösség vált megélhetővé, amelyet Nadas Péter az *Emlékiratok könyvében* leír, mely Bagi Zsolt szerint a regény csúcspontját képezi. „Ennek a testközösségnek a legfőbb jellegzetessége az az egységben való heterogenitás, amelyben az egyén (a privát szféra) nem rendelődik alá teljesen a közösségnek (a nyilvánosságnak), de nem is zárkózik magába, tagja lesz egy olyan közösségnek, amely kilép a különféle látszatok társadalmából, és megalakítja sajátját. Az elbeszélő először szó szerint felülről, egy villamosról, pillantja meg ezt a közösséget.”<sup>317</sup> Jeffrey C. Alexander szerint ilyen típusú erős fúzióra a modern társadalmakban nagyon ritkán adódik alkalom. Ugyanakkor ez a fúzió nem jelenti az egyének és szándékok közti határvonalak teljes elmosását, ahogy a tüntetésben való cselekvő hajlandóság is különböző marad. A tömeg performatív egysége ellenére jelenlevő sokféle szándék és habitus elgondolhatóvá teszi, hogy az 1956-os forradalom sem monolit narratíva, hanem igen különböző hangok és szándékok interszubjektív komplex társadalmi tereként valósulhatott meg. A közszellem által hangosan kinyilvánított közös akarat és a tömegben megbújó egyén tanácsalansága és nézőpontjai közti feszültség mind az „eredeti” esemény, mind az újrarájátszás lényegi tapasztalata volt. Rainer M. János ugyanakkor óva int az efféle konklúziók megfogalmazásától.

A magyar társadalom jelentős része ma is „zavaros időknek” látja 1956-ot. Ennek egyik oka biztosan az emlékezetpolitikai vita, amely leképezi a magyar politika végzetes megosztottságát. 2006-ban, a forradalom 50. évfordulóján Budapesten egy politikai válság addig példátlan zavargásokba, utcai összecsapásokba torkollott, amelyet egyesek nem átalítottak összehasonlítani a forradalommal.<sup>318</sup>

<sup>316</sup> Uo. 82.

<sup>317</sup> BAGI Zsolt: Testközösség és műltfeldolgozás, *Kalligram*, 2002, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesseg-es-multfeldolgozas>, elérés: 2017.08.01.

<sup>318</sup> RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*, Osiris, Budapest, 2016, 156.



Rainer szerint az 1989. június 16-i gyásznapi Nagy Imre és társainak újratemetése, bár a megbékélés emlékezetpolitikai eseményének készült, végül mégis a rendszerváltás pillanatává alakult. Az újratemetés társadalmi performansa volt az első és utolsó pillanat, amikor még 1956 emlékezete nem volt megosztó a politikai pártpreferenciák alapján. Ezt hangsúlyozza György Péter is, amikor 1956 temetői emlékhelyeit a 20. századi emlékezetpolitika teljes csődjeként mutatja be. A csőd oka első sorban az lehet, hogy nincs olyan konszenzusos narratívánk, amelyet egy demokratikus közösség minden politikai csoportosulása elfogadna. Mindez „a konszenzuális emlékezetminimum összeomlását” jelenti, melynek 1956 emlékezete egyik iskolapéldája lehetne, bár szinte nincs olyan magyar történelmi trauma, melynek emlékezete legalább részben ne hasonlóan működne.

A 20. századi magyar történelemben, pár rövid naptól (1945 októbere), pár kitüntetett hónaptól (1989 nyara, 1990 tavasza) eltekintve, semmiféle konszenzuális többség első személyt, a társadalom egészét magába foglaló politikai közösséget nem ismertünk és nem ismerünk. Nincs olyan politikai doktrínánk, amely a konszenzus látszatát keltheti. S ez nem pusztán a kulturális emlékezet, hanem a demokratikus politika intézményeinek a kérdése is.<sup>319</sup>

Nem kétséges, hogy az 56-os forradalom újrajátszása alapvetően ugyanezeket a polarizált ideológiai törésvonalakat erősítette meg. De ugyanakkor az eseménysorozat a vegytiszta bal- és jobboldali politikai identifikáció megélésénél többféle és változatosabb egyéni szereplehetőségeket és pozíciókat tett lehetővé. Ezek a pozíciók nemcsak ideológiailag, de térben is világosan elkülönültek, ami az esemény színházszerűségét erősítette. Ugyanaz az eseménysorozat teljesen más perspektívából volt látható az Országház ablakából, a tüntető tömeg széléről vagy épp a rendőrsorfallal tövől. Politikai tétjét tekintve, a szimpatizánsok számára legalábbis, az események egy szokványos megemlékezésnél nyilván erősebb politikai potenciállal kecsegtettek, és bár szubverzív ereje nagy részét az 56-os forradalom forgatókönyvének újrajátszása, a forradalom egykori communitas-élményének aktualizációja adta, a tiltakozás igencsak jelenbeli hatást kívánt elérni. Az újrajátszás szokványos műfajai közül így sem a „kísérleti történelem”, sem az „élő emlékezet” nem helytálló értelmezés ebben az kontextusban. De az ironikus, az esemény nézői/résztevői fúzióját visszautasító pozíciók sem kerültek el a forradalom újrajátszásának említését.

<sup>319</sup> GYÖRGY Péter: A szétesett emlékezet – két temető példája, *Studia Litteraria*, Debrecen, 2016, online: [http://studia.lib.unideb.hu/file/6/235/szerkeszto/szerkeszto\\_16\\_11\\_10\\_Gyorgy\\_Peter.pdf](http://studia.lib.unideb.hu/file/6/235/szerkeszto/szerkeszto_16_11_10_Gyorgy_Peter.pdf), elérés: 2017. 07. 10.

Rainer M. beszámolója szerint a konferencián részt vevő történészek keresték a párhuzamot, hogy az épp zajló események melyik ötvenhatos nap párját képezik. Azt is megpróbálták kitalálni, hogy, a történelmi ismereteik alapján, mi várható: roham vagy valami egészen más?<sup>320</sup> Másutt a barikádok építői a helyi kisboltból szerzik be a sört, megrökönyödve a 400 forintos áron. Az eladók mentegetőznek: „Ez nem forradalmi, ez belvárosi ár.”<sup>321</sup> Nem könnyű eldönteni, hogy egy ilyen eseménysorozat ironikus vagy egyenesen groteszk mozzanatai alkalmasak-e arra, hogy a megkövült történelmi emlékezet Ferguson által említett kontingenciáit felszínre hozzák, és affektív eszközökkel járuljanak hozzá az emlékezet életben tartásához? Vagy, épp ellenkezőleg, az ilyen újrarájátszások kifejezetten károsnak tekinthetők, mivel vulgarizálják az emlékezést, alátámasztják a múlt aktuálpolitikai kiaknázását és gátolják a tudományos igényű, reflektált műtfeldolgozást?

#### 4.4. Történelmi revük: a forradalom groteszk-ironikus emlékezete

Jelen dolgozat keretei között nincs lehetőségem az 1956-os forradalom 2006-os színházi emlékezetének még érintőleges áttekintésére sem. Efféle summázásra több tanulmány is vállalkozik, egy korábbi angol nyelvű írásomban magam is kísérletet tettem az összevetésre. Továbbá végképp nem kívánok foglalkozni az újabb jubileum, a 2016-os színházi eredményeivel sem, bár nem tagadható, hogy az alábbiakban bemutatott előadásokat az utóbbi tíz év radikális politikai berendezkedésének változásai és az újabb színházi előadások más fénytörésben láttatják. A Kaposváron játszott *56 06, örült lélek, vert hadak*<sup>322</sup> és a Debrecenben bemutatott *Liberté '56*<sup>323</sup> nagyon sok szempontból párhuzamba állítható egymással, annak ellenére, hogy recepciójuk szembenálló ideológiai-politikai közösségeket tudott megszólítani. Talán az sem mellékes szempont, hogy a 2006-os emlékelőadások közül ennek a kettőnek maradt fenn hivatalos, a készítőik által is jóváhagyott és a nyilvánosságnak szánt mozgóképes felvétele: a kaposváriak a *Színház* című folyóirat DVD mellékleteként kiadott többkamerás rögzítése, míg a *Liberté '56*

<sup>320</sup> RAINER M. János: Ötvenhat paródiája, uo.

<sup>321</sup> 2006. október 23-a hiteles története, Népszava, 2010. július 6, <http://nepszava.hu/cikk/320254-2006-oktober-23-a-hiteles-tortenete>, elérés: 2017. 07. 10.

<sup>322</sup> MOHÁCSI István – MOHÁCSI János – KOVÁCS Márton: *5606, örült lélek, vert hadak*, rendezte: Mohácsi János, díszlet: Khell Zsolt, jelmez: Szücs Edit, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2006.12.29.

<sup>323</sup> SZÖCS Géza: *Liberté '56*, rendezte Vidnyánszky Attila, díszet: Alexandr Belozub, jelmez: Nagy Viktória, Csokonai Színház, Debrecen, 2006.10.20.

fekete-fehér filmváltozatban maradt fenn.<sup>324</sup> A két színházi előadás fontos közös pontja, hogy több, egymástól eltérő emlékezeti pozíciót mutat fel, anélkül, hogy bármelyik lehetőség iránt elköteleződne. A humor és az ironikus látásmód, bár más-más esztétikai és világnézeti töről fakad, mindkét előadás fontos formaszervező elve, mely elvileg alkalmas ad a leegyszerűsítő emlékezetpolitikai stratégiák kikerülésére. Bár az írott nyilvánosságban egyedül a kaposvári előadás okozott hangos botrányt, a Tóth Ilona-ábrázolás formai és tartalmi elemei okán, meglátásom szerint mindkét mű feszeget kényes, potenciálisan szubverzív emlékezetpolitikai kérdéseket, de ezek a *Liberté '56* kapcsán nem kerültek nyilvános megfogalmazásra. Jászay Tamás kritikus is megfogalmazza, hogy az *56 06* szinte szándéka ellenére kavart botrányt, míg Papp András és Térey János közös darabja, a *Kazamaták*, amely az 1956. október 30-i Köztársaság téri vérengzést használta fel kiindulópontként, alig keltett feltűnést, noha a forradalom „árnyoldalának” bemutatásával a forradalom hivatalos emlékezetének radikális ellenpontját fogalmazta meg.<sup>325</sup>

Mindkét előadásra jellemző, hogy a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanatát kívánják dramatikus formába önteni, hanem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történeti-politikai korszakról kívánnak sűrített képet mutatni. Az (egységes) dramatikus szituáció és a hármas egység dramaturgiai konvenciói helyett egy olyan színházi formát használnak, mely számos tér- és idősíkot jelenít meg párhuzamosan. Ezt a dramaturgiát epikus színházként sem igazán értelmezhetjük, bár kétségtelenül ehhez a formához áll közelebb, mert nincs egy olyan egységes történet, amelyet megjelenítenének, hanem csak esemény-fragmentumokat visznek színre, melyek ráadásul folyton vegyítik a nagypolitika és a személyes vagy családi szféra tapasztalati szintjeit. Mindkét előadásban az egymáshoz viszonylag lazán kapcsolódó zárt számok sorjázása leginkább a revüdraturgiához közelíti a *mise en scène*-t, azzal a megkötéssel, természetesen, hogy a humor itt csak ritka mozzanatokban jelentkezik (*Liberté*) vagy mindig groteszkbe, tragikomikumba hajlik (*56 06*). Az énekszámok kiemelt szerepe ugyancsak a revüjellegget erősíti. Miközben ez a forma a teljes történelmi keresztmetszet színrevitelét támogatja, az epikus vagy dramatikus főcselekmény hiánya a nézőt jelentős kihívások elé állítja. A két előadás ilyen töredékes dramaturgiája sajátos módon megnehezíti a recepciót, míg a többi,

<sup>324</sup> SZÖCS Géza: *Liberté '56*, színházi film, fekete-fehér, rendezte Vidnyánszky Attila, online elérhető: [http://film.indavideo.hu/video/f\\_liberte\\_56](http://film.indavideo.hu/video/f_liberte_56), elérés: 2017.08.01.

<sup>325</sup> JÁSZAY Tamás: Kinek írunk? minek írunk? angol nyelven jelent meg: To Whom Do We Write? Why Do We Write? címen a Krakowska-Szabó (szerk): *Theatre After the Change*, Creativ Média, Budapest, 2011, 22.

meglehetősen eltérő műfajú évfordulós emlékelőadás jól ismert dramaturgiai és cselekménystruktúrákat használ.<sup>326</sup>

Az 5606 félórás terjedelmű nyitójelenetében ténylegesen megtestesül az emlékezetközösség, amikor az ötvenedik évfordulót ünneplő polgárok a „Miniszterasszony-elnök” vezetésével a múltnak mélységes kútjába ereszkednek. Minden színész egy hintaszerű felvonószerkezeten áll, amely lassacskán ereszti őket a mélybe, miközben mozdulatlanságra is kárhóztatja a szereplőket. Itt fizikai formában kristályosodnak ki a magyar társadalmat radikálisan megosztó ideológiai megkötöttségek és pozíciók. Hamarosan egy ellen-emlékezetközösség is leereszkedik, akik „Takarodj!”, illetve a Mohácsi testvéreknél már megszokott szótorzítással „Vonjál le, ártány!” jelszavakat skandálnak. Ez a csoport kétségbe vonja az előzőek jogát az emlékezéshez, majd hamarosan a „Hol van Trianon?” rigmus is elhangzik, világosan felmutatva a magyar sérelmi mitológéma azon sajátosságát, hogy minden választott trauma időbeli korlátok nélkül együtt örökké a jelenben van tartva. „Alkotmányos jogunk a gyűlevészkedési jog!” – hangzik fel ismét, az alkotópárosra jellemző szófacsarással és egészen világossá válik, hogy amit látunk, nemcsak egy tipikus magyar ötvenhatos megemlékezés mimézise, hanem konkrétan a 2006-os tüntetéssorozat ironikus színpadi megjelenítése. Bár a politikailag polarizált társadalom torzképének felrajzolása elengedhetetlen kiindulópontja az előadásnak, a következő jelenetek során világossá válik, hogy az alkotók célja nem a jobboldali békétlenek kifigurázása, hanem sokkal komolyabb emlékezetpolitikai igénnyel lép fel: színházi eszközökkel kíván új tartalmat, emlékezeti muníciót adni a forradalom megkövült, vagy idealizált hivatalos társadalmi emlékezetéhez. Nemcsak szimbolikusnak, de az előadás művészi vállalkozását tekintve ars poetica jelentőségűnek kell értékelnünk az időutazók döbrent szavait, amelyeket 1956-ot megpillantva mondanak ki: „Elég piszkos. De hát attól szép. Ilyen volt. És a mienk.”

A második nagyjelenet a Tótéknál végzett „konceptiós” házkutatást mutatja be, Örkény István ismert darabjainak parafrázisaként. Egyet kell értenem Csáki Judit megállapításával, hogy az örkényi abszurd nemcsak ennek a jelenetnek a formszervező elvét képezi, hanem a teljes előadás gondolkodását, humorát és szemléletét meghatározza. „Örkény és az egész Örkény körüli világ, és az egész Tótékizmus, vagy a Mariska -

<sup>326</sup> A *Castel Felice*, az ügynöktéma releváns témafelvetésén túl egy klasszikus analitikus drámaszerkezetre épül, a hármas egység szó szerinti betartásával, de még az amúgy igen felforgató *Kazamaták* is értelmezhető a klasszikus konfliktusos dráma dramaturgiai mintái alapján. A 2006 októberében bemutatott *56 csepp vér* című rockmusical a *Romeó és Júliából* merítkező cselekményváza szintén ismerős dramaturgiai sémákat alkalmaz.

ezeknek mind nagyon tágas az asszociációs köre, ezek tényleg el vannak rejtve a darabban, időnként felbukkannak és összefűzik a darab különböző jeleneteit, blokkjait.”<sup>327</sup> Ebben a jelenetben nemcsak a *Tóték* sűrített és 1956-ra ráírt változatát látjuk, hanem a *Pisti a vérzivatarban* ismert groteszk kivégzés-jelenete is, bár változott szöveggel, de teljes színházi valójában színre kerül. Mátyás Edina szerint „Örkény szemléletmódjának egyetlen igazi örököse van a magyar színházban: Mohácsi János.”<sup>328</sup> Mohácsinak a magyar abszurd legerősebb, örkényi hagyományát az egész előadáson keresztül továbbíró törekvése szoros rokonságot mutat Matei Vişniec előző fejezetben bemutatott kommunizmus-feldolgozásával, mely Ionesco hagyományát eleveníti fel. A *Pisti* is csak tíz évvel születése után, 1979-ben kerülhetett színre a Pesti Színházban, akkor is nagy megalkuvások árán.

A kaposvári előadás egy bizonyos ponton sebet ejt a „nemzeti nárcizmuson”, míg egy másik ponton helyreállítja azt. A második felvonás első része, a kórházjelenet, mely – álnéven ugyan – de mindenki által felismerhetően mutatja be a forradalom egyik legvitatottabb epizódját, Tóth Ilona orvostanhallgató és társainak ügyét. Leginkább, és szinte egyedül ez a jelenet járult hozzá az előadással kapcsolatban kirobbant heves helyi botrányhoz, mely majdnem a darab betiltását eredményezte. Ehelyütt nem tudok ennek a közéleti botránynak a részleteivel behatóan foglalkozni, a 3. melléklet röviden összefoglalja azokat a kritikai megnyilatkozásokat, amelyek egyértelmű pártpolitikai és világnézeti preferencia alapján ítélik meg az adott jelenet helyénvalóságát vagy méltatlanságát.<sup>329</sup> Az előadás felvételén is jól látható, hogy a kórházjelenet kétségtelenül tocsog a művérben és talán az előadás összes jelenete közül a legnagyobb mértékben használ hiperbolikus eszközöket. Nemcsak a rejtett röpiratgyárként is működő háborús kórház képét látjuk, de akár egy mai magyar közkórház vagy baleseti sebészet paródiája is lehet ez a jelenet, ahol a túlterhelt, alulfizetett és eszközök-gyógyszerek szűkében kapkodó orvosok és ápolók kevésbé elítélhető módon groteszk, néhol bántó humorral próbálják lelkileg túlélni a kilátástalan helyzetet. Néhány évvel később Bodó Viktor el is készíti a Katona József Színházban szinte ennek az egy jelenetnek az egészestés változatát.<sup>330</sup> De

<sup>327</sup> CSÁKI Judit: POSZT szakmai beszélgetés, Pécs, 2007.06.08, online átirat: Színházi Adattár, [http://www.szinhaziadattar.hu:8181/\\_pdf/006495.pdf](http://www.szinhaziadattar.hu:8181/_pdf/006495.pdf), elérés: 2017.07.12.

<sup>328</sup> MÁTYÁS Edina: A múlt gödrében, *Ellenfény*, 2007/1, 12. online: [http://www.szinhaziadattar.hu:8181/\\_pdf/004747.pdf](http://www.szinhaziadattar.hu:8181/_pdf/004747.pdf), elérés: 2017.07.12.

<sup>329</sup> Eörsi László részletesen bemutatja a botrány körülményeit, és a bíróságon hamar elutasított keresetet a darab személyiségi jogok megsértésére alapozott betiltási kérelmére. EÖRSI László: Memento 56 06/ örült lélek vert hadak. A kaposvári botránykeltésről a forradalom ötvenedik évfordulóján, *Színház*, 2012. november, online: <http://szinhaz.net/2012/11/03/eorsi-laszlo-memento-56-06-orult-lelek-vert-hadak/>, elérés: 2017.08.01.

<sup>330</sup> *Anamnesis*, Katona József Színház, Szputnyik Hajózási Társaság, rend. Bodó Viktor, bem. 2012.04.27.

jelentős félreértésnek tartom azt a vélekedést, hogy egy figura eltartottsága elvenne bármit is az adott történelmi karakter komolyságából. Míg Örkény abszurdja végeredményben egy klasszikus magyar szatirikus prózairodalom talaján áll, ezért kétségtelenül elegánsabb és nem hivalkodó szöveget hoz létre, addig a posztmodern írás kánonjában alkotó Mohácsi testvérek már a hasonló írói gesztust – és nézői hatást – egy kétségtelenül burjánzóbb, nagyobb esztétikai amplitúdókat használó nyelven fogalmazznak meg. Ahogy ezt több kritikus is megjegyzi, Tóth Ilona alakjának komplex és ellentmondásos felmutatása nemhogy meggyalázná a forradalom mártírjának emlékét, hanem érthetővé és átélhetővé teszi az esetlegesen elkövetett gyilkosság mozgatórugóit. A jelenet bírálói abból indulnak ki, hogy az orvostanhallgató biztosan büntelen, elítélése és kivégzése ezért csak koncepciók alapon történhetett. A Mohácsi testvérek pedig azt a kérdést teszik fel, és válaszolják meg a maguk abszurd eszközeivel, hogy ha tényszerűen tényleg elkövette a gyilkosságot, akkor azt milyen lelkiállapotban és körülmények között tehette és ez változtat-e a forradalom mártírjának emlékezetén? Amikor az ÁVÓ ügynökének hitt férfit megölik, a jelenet az első felvonás párhuzamos kivégzés-jelenetének groteszkjét viszi a végletekig. Az, hogy Sáry Flóra (Tóth Ilonka) és Zoltán között korábban szerelmi viszony állt fenn, az már írói invenció, de szükséges ahhoz, hogy a medika belső vívódásának valódi tétje legyen. A gyilkosság egzisztenciális szüksége szemben a „ne ölj!” morális és érzelmi imperatívuszával egy megkapó mélységű színházi tabló létrejöttéhez vezet. Az őt nő által „megölhetetlen” férfi tragikomikus jelenetsora – előbb sebbzint fecskendeznek bele, ez lángra kap, majd árammal megrázzák, végül bicskával leszúrnak – nemcsak a vallomások jegyzőkönyvéből rekonstruálható valódi cselekménysor abszurd felnagyítása, de egyben *A csodálatos mandarin* megkapó intertextusa is.

„Halálra ítéltük, de hogyan lesz megölve?”; „Jajj istenem, csak ne fájjon neki” – fakad ki a kétségbeesett Sáry Flóra, míg a nővérek egyre hevesebben sarkallják a cselekvésre. A medika dilemmája nyilván nemcsak személyes indíttatású, és nem kizárólag a forradalom egyik alapkérdéseként, de a mindenkori múltfeldolgozás kihívásaként is értelmezhetjük. A régi szerető allegóriájaként olvasott múlt, bár tudjuk, hogy veszélyes és elítélendő, eltéphetetlen érzelmi szálakkal kötődünk hozzá. Kovács Zsolt és Felhőfi-Kiss László a folyamatban lévő gyilkosságról vagy az indítékokról mit sem sejtő közbelépései nagy adag fekete humort visznek a jelenetbe és praktikus tanácsok osztogatásával „asszisztálnak”. Az esetlegesen elburjánzó melodráma így idézőjelbe kerül és megjelenik egy újabb magatartás allegóriája is: a jelenben élő szemellenzős pragmatizmusé.

Míg a kórházjelenetben Tóth Ilona mártíriumának részbeni relativizálásával a nemzeti önértékelés csorbát szenved, az utolsó jelenetben a másik mártír, Nagy Imre, a történelmi tényeknek ellentmondva, életben marad. A fiatal és ártatlan medikával szemben Nagy Imre a forradalom kétségtelenül ellentmondásos hőse, hiszen kommunista meggyőződését sosem tagadta meg. Alakja, bár elméletileg lehetne a „konszenzuális emlékminimum” alapja, mártírhalála, rehabilitációja és újratemetése ellenére ezt a szerepet nem tudja betölteni.<sup>331</sup> Nagy Imrét Kovács Zsolt megtört, az eseményekkel sodródó férfiként jeleníti meg, akit beletörődött bukásába és némán hallgatja, a zöld kezelábasokat viselő kommunista nép fölötté mondott halálos ítéletét. Itt a szöveg szintjén ismétlődik meg a kórházjelenetben megjelenített „halálmódok szekvenciája”, hogy a végső ítéletet a Sáros Flóra által meggyilkolt ÁVÓ-s mondja ki rá: „Fel leszel kötve, Nagy. És erre mérget vehetsz.” De a kötél elszakad, az akasztás meghiúsul. Kisvártatva a miniszterelnököt kiszabadítja James Bond, akit egy csinos fekete nő testesít meg, majd a múlt egy másik síkján egy száz éve szobafogságban sínylődő Széchenyivel is találkozik, aki azt javasolja, hogy tette magát örültnek, illetve egy bűnbánó Sztálin elvtárral és önjáró csizmáival is. Végül Neil Armstrong kézen fogva a holdra vezeti, ahol kitűzi a félig amerikai, félig magyar forradalmi zászlót. A még mindig kommunista „jelenbe” visszatérve Nagy menyasszonyi ruhás lánya vezeti apját a fénybe, ezzel véget is ér a jelenet és az előadás. Az előadás fikciója szerint Nagy Imre Hruscsovtól kegyelmet kapott. Az álomszerű eseménysorozatból nem derül ki, hogy a Mohácsi testvérek által felkínált alternatív történelem a forradalom győzelmét is jelentette, vagy az egykori miniszterelnök csak magánemberként kapott a szovjetektől kegyelmet, és minden más a valóságnak megfelelően történt. A történelmi tények átírásával az előadás itt a hipotetikus történelem olyan válfaját vonultatja fel, amely a Tóth Ilona-jelenettől eltérően nem a „mi lett volna, ha” kísérleti fejtegetésével foglalkozik. Az alkotói szándék inkább arra irányul, hogy a forradalomhoz kapcsolódó két nagy nemzeti traumát a színházi fikció eszközeivel semmisítse meg: Nagy Imre kivégzését, és a magyar forradalom Nyugat általi

---

<sup>331</sup> Nehéz megmondani, hogy milyen államberendezkedés épült volna ki, hogyha a forradalom nem bukik el és Nagy Imre hatalmon marad, míg az ugyancsak „reformkommunista” Kádár János rendszeréről a közösségi emlékezetnek élénk képe van. „A nép ily módon ugyanazt akarta, mint ő – egy emberi formájú, erőszaktól, kényszerektől mentes és magyar szocializmust. Mai elemző könnyen rámutathat, hogy 1956 októberében ezen értékek nem estek egybe, hogy a magyar társadalom mást, többet is akart, vagy hogy ilyen „szocializmus” a tapasztalatok szerint a szovjet típusú rendszerben nem lehetséges. Nagy Imre történelmi szerepét nem elsősorban gondolati útkeresései, hanem a forradalom idején megtett gyakorlati lépései – és az ezekhez való halálilag tartó hűség jelöli ki.” Rainer M. János: Nagy Imre végrendelete. A snagovi politikai feljegyzések.

<http://www.rev.hu/rev/htdocs/hu/tanulmanyok/kadarrendszer/nagyimre.pdf>, elérés: 2017.07.13.

„cserbenhagyatását”. Az előadásnak egyedül ez a záró része vált hangnemet és a *mise en scène* az abszurd és burleszk felől az elégikus/szimbolikus minőségtartományba fordul át, Nagy Imre végső fénybe távozása pedig már szinte apoteózissal ér fel.

A színházra is alkalmazható Stephen Gappsnak a történelmi újrajátszásokkal kapcsolatos meglátása:

Az emlékművekkel szemben az újrajátszások nem tiszták és rendezettek. Megnyitják annak a lehetőségét, hogy a történelem (...) befejezetlen ügy legyen. Abban is hasznosak tudnak lenni, hogy a jelenben megoldatlan eseménynek mélyére ássanak. A köztörténelem más formáitól eltérően a múlt eljátszása megőrzi a produkció sajátosságait, de a változás lehetőségét is magában rejt. <sup>332</sup>

A néző pontosan tudja, hiszen ma az általános műveltség része, hogy Nagy Imre a forradalmi megtorlás áldozata volt. Egyedül a színház, és a színházi keretben létrejövő történelmi újrajátszás teheti lehetővé, a kioltott emberélet esetében egyébként paradox *restitutio in integrum* kártalanítását<sup>333</sup>. Az emlékezet így a gyász, megalázottság és gyengeség retorikái felől a remény, erő és újrakezdés irányába mutat. Egészen más a helyzet akkor, amikor a történészek által máig vitatott és kevésbé közismert történelmi esemény, mint a Tóth Ilona-per, úgy kerül színre, hogy az előadás nyíltan állást foglal az egyik értelmezés mellett. Ilyenkor igen nagy az esély arra, hogy a kevésbé tájékozott közönség tényként veszi a színpadon látottakat, és fel sem merül benne, hogy ez a valóságban másképp is történhetett. Ha egyértelműen bebizonyosodna, hogy Tóth Ilona teljesen ártatlan a gyilkosságban, sőt, Kollár nem is a kórházban halt meg, és a medika tényleg koncepció per áldozatává vált, akkor az *56 06* jelenete is félrevezető lehetne. Ám ekkor Sárly Flóra alakja leválna Tóth Ilonáról, de a jelenet költői ereje, a hipotézis erőssége ugyanolyan értékes maradna. A túlzás eszközeire épülő forma, a realista megjelenítéstől való elrugaskodás sosem tart igényt a végleges ténykimondásra, és ezt a konvenciót az értő néző tudomásul veszi. Minden állítás az „esetleg így is történhetett” meghatározatlanságában lebeg. <sup>334</sup>

<sup>332</sup> Stephen GAPPS: On Being a Mobile Monument: Historical Reenactments and Commemorations, in Ian MCCALMAN – Paul A. PICKERING: *Historical Reenactment, From Realism to the Affective Turn*, 61.

<sup>333</sup> Mohácsiék szándékos „történelemhamisítása” nem áll messze attól, ahogy a 2009-es *Becstelen Brigantyk* című filmben Quentin Tarantino a teljes náci vezetést meggyilkolja a világháború kellős közepén egy sosem létezett moztűzben.

<sup>334</sup> Eörsi László alapos történelmi kutatást követően arra a konklúzióra jutott, hogy Tóth Ilona pere nem volt koncepció jellegű, ezért úgy látja, hogy „jogi alapon nem volna lehetőség a rehabilitációra, ám Tóth Ilonának és pertársainak morálisan mindenképpen a forradalom mártírjai között van a helye, tehát elégedettek lehetünk az elért eredménnyel.” EÖRSI László: Tóth Ilona, *Beszélő*, 6. évfolyam, 7. szám, online: <http://beszelo.e3.hu/cikkek/toth-ilona>, elérés: 2017.08.01.



#### 4.5. Egy lírai hangvételű dialogikus emlékezés ígérete

A debreceni *Liberté '56*, bár kevésbé feltűnő módon, mint az *56 06*, de mégis szervesen használja az ironikus/groteszk látásmód eszközeit. Bíró Kristóf szerint: „Vidnyánszky Attila első debreceni rendezése alapvetően a pátosz megteremtésének színházi lehetőségét keresi, miközben számtalan groteszk, sőt abszurd mozzanat is van benne. A *Liberté '56* ereje abból is adódik, hogy a sokszereplős társulat odaadóan, elszánt energiákkal vesz részt az előadásban.”<sup>335</sup> Talán Eperjes Károly Kádár-alakítását és néhány apró mozzanatot leszámítva a groteszk ebben az előadásban nem társul humorral, hiszen ezt az előadás lírai alaphangoltsága nem tenné lehetővé. A kocsmában söröző forradalmárok vitája erősen parodisztikus, vagy Andropov telefonos vagy Kádár kokárdás tánca is, Horváth Csaba koreográfiájában. A hatalmasra duzzasztott kellékek is erőteljes ironikus hatást keltenek (felnagyított orosz és amerikai kalapok, a Kádár nyakában lógó hatalmas szovjet csillag), vagy, pont ellenkező előjellel, a jelmezzé kicsinyített tank-ruhák is. Színre kerül az a humoros 1956-os legenda is, miszerint egy falu lakói boroshordóban küldtek vért a sebesültellátáshoz. Ironikus a hatalmas Sztálin-fej megjelenése is, a hátizsákos rádióközvetítő vagy a fehér lovon harcba induló orosz katona is, aki egy 19. századi „áruló”, a magyarok oldalára állt lengyel herceg emlékplakettjét használja pajzsként. Szintén humoros az orosz tábornok egyenruhája, amelynek mellrészét teljesen beborítják a különböző kitüntetések. A halál ábrázolása, a holttestek bemutatása kapcsán pedig számos groteszk mozzanatot találunk. A kislány Maléter Pál kiterített holtteste fölött ugróiskolázik, Csúcs Mátyás hóhér Borbíró Piroska feliratú névtáblát akaszt a kivégzésre készülő Nagy Imre nyakába. Horváth Csaba koreográfiája szerint a halott forradalmárok begurulnak a gödörbe, míg a Maléter testét elkaparó hóhér arról panaszkodik, hogy elfelejtette ráönteni a meszet. Bár a humoros ábrázolás legfőképpen az orosz katonákra, illetve a forradalmat leverő kommunista vezetésre összpontosul, a kocsmagőzben az oroszok azonnali kivonulását sürgető magyar forradalmárok sem ússzák meg az ironikus ábrázolást. Az előadás ironikus látásmódja ugyanakkor talán mégsem posztmodern gyökerű, mindenre kiterjedő, minden kijelentést relativizáló nézőpont. Vidnyánszky rendezésében, illetve Alexander Belozub díszleteiben és Nagy Viktória jelmezeiben, inkább a romantikus irónia nyomait fedezhetjük fel, mely a magasztos vágyak és a lehetőségek közti feszültség felismerésében gyökerezik. Az előadáson végigvonuló erőteljes stilizáció és koreografált eltartás egyedüli, de igen erős ellenpontja Kóti Árpád személyes oral history vallomása a

<sup>335</sup> BÍRÓ Kristóf: A szabadság napjai. *Liberté '56*, Csokonai Színház Debrecen, *Ellenfény*, 2007/1, 20.

forradalom saját élményeiről. Közvetlen, kötetlen stílusban mesél el egy morbiditásában megrázó történetet egy ÁVÓ-s testének szétdarabolásáról, valamint egy derűsebb, de ugyancsak abszurd mozzanatot a művész-forradalmárok fegyverekkel kapcsolatos ügyetlenségéről.

Voltaképpen mindkét előadásra jellemző, hogy nem a forradalom központi eseményeit játsszák újra, nem a pesti srácok kerülnek a középpontba, hanem mellékepipódokat vagy, Kádár-Nagy-Maléter kivételével, fiktív szereplőket visznek színre: házkutatás Tótkénnál, Kádár látogatása Moszkvában, disszidálás, Nagy Imre börtönévei és „utóélete”, vagy Debrecenben a fiatalok bolyongása Budapest utcáin. Valójában még a Tóth Ilona-epizód is csak egy késői utóvédharcnak tekinthető, a forradalom végérvényesen elbukása után, mely a tragikus gyilkosság és a medika mártírúma okán az emlékezetben utólag felértékelődik, de a forradalom végkimenetele szempontjából irreleváns. Ez a tangenciális megközelítés érhető tetten a debreceni előadásban is, ahol a forradalom feszült napjain Pavel és Susan kalauzol végig bennünket, ők az a két karakter, akik döntően nem elrajzoltan, hanem naturális játékkal jelennek meg. Pavel orosz katona a Bajkál-tó partjáról, Susan pedig angol egyetemista, aki Bécsben fotográfiát tanul és a forradalom kitörésének hírére Budapestre jön át. Ők voltaképpen a kívülállók szemével élik át az eseményeket, de hamar elköteleződnek a forradalmárok oldalán, Pavel pedig végül pedig gyaníthatóan elesik a harcokban. Bár mindketten idegenek, úgy tűnik, Susan a tájékozottabb és a szerelmi viszony kialakulásával párhuzamosan finoman megpróbálja az orosz katonát is a forradalom oldalára állítani. Kettejük bensőséges párbeszédéből Pavel nézőpontját, előéletét és gondolkodását is megismerhetjük vázlatosan.

És itt érkezünk el az előadásnak/drámának ahhoz a jelentésrétegéhez, mely talán első látásra nem tűnik radikálisnak vagy dominánsnak, de emlékezetpolitikai szempontból nagyon jelentős és új hangokat szólaltat meg a forradalom feldolgozásában. Az orosz nézőpont nemcsak Pavel alakján keresztül jelenik meg az előadásban, hanem a mű szinte minden rétegét átjárja. A felhasznált komplex zenei szövetben egyaránt hallunk magyar és orosz népdalt, szovjet mozgalmi dalt és többszólamú vallásos kórusművet. Az orosz zenei világ tehát nemcsak ironikusan, az ideológiailag telített kommunista dalok formájában idéződik fel, hanem a humorostól a patetikus és monumentális regiszterek teljes skáláján, amelynek a magyar megfelelői is elhangzanak. Az előadásban többször megemlítik Nyikolaj Gasztyello mártír repülőszázados történetét, aki a második világháborúban sérült vadászgépével egy ellenséges harcokoszlopba szállt be, miután zuhanás közben a navigátort még beléptette a Pártba. A szovjet mitológéma szempontjából fontos

emlékhelynek számító anekdota megidézése ugyanakkor nem pusztán ironikus módban történik. A forradalmárok kocsmájában Pavel egy csomag gyufa segítségével illusztrálja a hős repülő történetét, de a történet legfeszültebb pontján Kóti Árpád veszi magára Gasztyello szerepét, így a történetmesélés dialogikussá válik. Kóti később saját 1956-os emlékeit meséli el, így nem kérdéses, hogy eljátszott karaktere a magyar forradalmárok közé tartozik, de a többiek is feszülten és meghatódva figyelik az újrjátszott történetet. Továbbá az előadásban nemcsak magyar költők versrészletei hangzanak fel, hanem Majakovszkij, Blok és más orosz írók forradalmi versei is, ezek sem ironikus felhanggal. Sajátosan rétegződik egymásra az orosz szocialista forradalom és a magyar 1956-os forradalom emlékezete, melyek az előadásban nem egymás ellentétei, hanem inkább egymást erősítő emlékhelyekként jelennek meg. Egy adott ponton az orosz kiskatonák nézőpontjával is találkozunk, akik nem értik, hogy miért vezérelték őket Budapestre, hogy mi bajuk a magyarokkal.

Az orosz/szovjet nézőpont ilyen erőteljes megfogalmazása egy 1956-os emlékelőadásban mindenképpen radikális gesztusnak tekinthető. Az orosz-magyar dialogikus emlékezés lehetőségei még 1945 kapcsán is igen korlátozottak, de az 1956-os forradalom esetében még ennél is problémásabb propozíció, hiszen a szovjet bevonulás itt már semmilyen olvasatban nem értelmezhető „felszabadításként”. Természetesen az előadás végképp nem azt állítja, hogy jogos lett volna a forradalom leverése, és nem is menti fel sem a szovjet vezetést, sem a magyar kommunista vezetést a történetek felelőssége alól. Ugyanakkor a „kisember” nézőpontja jogosságának elismerése is fontos lépés a dialogikus emlékezet további lépcsőfokainak megvalósításában. A kisember, bár független a nagypolitikai érdekek és machinációk indítékaitól, de semmiképpen nem ideológia- és identitásmentes, amit jól mutat mindkét nemzet mártírjainak egy dramatikus térben történő felidézése és kölcsönös elismerése. Az orosz és magyar párhuzamos emlékezés nézőpontjainak egymásra montírozásával a *Liberté '56* színházi eszközökkel valósítja meg, amit Pavis ideologémaként ír le.

Az ideologéma olyan textuális és ideológiai egység, amely egy társadalmi, ideológiai és diszkurzív formáción belül működik. Fogalmi egységként működik a szövegen kívüli ideológiai mezőben és narratív vagy tematikai egység formájában a textuális mezőben.<sup>336</sup>

<sup>336</sup> Patrice PAVIS: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 228.

Pavis egyik példája Heiner Goebbels 1993-as előadása, *Avagy a szárnalmas partraszállás*, mely a nyugati elektro-akusztikus zene és az afrikai hang és tánc békés, élvezetes és figyelmes egymásmellettségét, az interkulturális ideologéma performatív kivetüléseként valósítja meg. Ez a két regiszter egy időben van jelen a színpadon, de nem vezet hibridizációhoz, ahogy a *Liberté* terében is megőrzik elkülönültségüket a sokféle területről származó kulturális jelölők (zene, vers, háborús emlék). A kárpátaljai Beregszászról átszerződött Vidnyánszky Attila első debreceni rendezésének orosz emlékezetpolitikai nyitása tulajdonképpen programadó jellegűnek is tekinthető, ugyanis színházigazgatói tevékenységének fontos vonulatát képezte a kortárs orosz színház és drámairodalom egyedülálló beemelése a magyar színházi köztudatba. Viktor Ryzakov orosz rendező rendszeres vendégművész volt a társulatban, Szergej Medvegyev *Fodrásznő* című darabja 2009-ben a POSZT fődíjasa volt. De 2011-ben az ukrán Vlad Troickij is rendez Debrecenben és a szintén Ryzakov rendezésében bemutatott Viripajev-darab, az *Illúziók*, nagy sikernek örvendett. Az Oleg Zsukovszkijjal közösen létrehozott *Mesés férfiak szárnyakkal* (2010) Vidnyánszky Attila „oroszos” előadásainak és saját jellegzetes színházi nyelvének csúcscarabja, mintha a Gasztyello-epizód monumentálisra felnagyított tablója lenne.

#### 4.6. Nagy Imre és Kádár János – egy megíratlan dráma főszereplői

Nagy és Kádár, mint a forradalom két legfontosabb karakterpárja, minkét előadásban fontos szerepet kap. A két politikus szembenállása alkalmat adhatna egy klasszikus történelmi dráma megírásához, akár Sütő András, Németh László, Illyés Gyula vagy Székely János hagyományait követve. De akár a hitvitázó dráma tradíciójához való visszanyúlást is lehetővé teheti ez az alapanyag. Kérdés, ugyanakkor, hogy kettejük „kapcsolatáról” mennyi írásos anyag maradt fenn. Kétségtelenül a történelmi képzelet és fikció eszközeinek kiterjedt alkalmazására lenne szükség, de Nagy Imre *Snagovi feljegyzései*, levelei és Kádár János számos nyilvános beszéde jó kiindulási alapot képezhetnek. Tünetértékű, hogy mindmáig sem az elemzett két előadás, sem Kornis Mihály két Kádár-darabja nem vállalkozott egy hasonló dramatikus konfrontáció megírására. Kornis monológjai tulajdonképpen verbatim drámák, Kádár utolsó beszédét, illetve feleségével készült interjúkat dolgozott át színpadi monológokká. E két szöveg jelentősége, hogy Kádárék saját nézőpontjába enged bepillantást, melyben a rendszerváltást követően általánosságban elítélt politikus „másik arcát” mutatja meg. A

*Kádárné balladájából* nem sokat tudunk meg a párttitkár közéleti tevékenységéről, hanem egy végletekig puritán, kisigényű és szerény, dolgos ember képe elevenedik meg, aki a párton belül is kivette a részét a meghurcoltatásból és szinte egészen váratlanul került pár év leforgása alatt életfogytiglani elítélből a legmagasabb politikai pozícióba. A *Kádár beszéd* pedig már 1989-es valódi elhangzásakor egy valódi bonyolult monodráma volt, egy igen ellenmondásos korszak lezárása és egy nehezen értelmezhető személyes számvetés. Az 1989. április 12-i MSZMP KB pártülés tanúi szerint a testileg és szellemileg megtört vezető maratoni hosszúságú beszéde igen nagy érzelmi hatást váltott ki. A rendkívül szaggatott, csapongó beszédben Kádár egyszerre küzd a saját testi (és talán szellemi) betegségével és múltbéli tetteinek súlyával. Bár kéretlenül vállalta ezt az egyéni számadást, a beszéd inkább indoklásnak semmint apológiának olvasható, minden esetre világos, hogy Kádár érezte, melyek azok a kulcsmozzanatok, amelyeket a rendszerváltó utókor hamarosan számon fog rajta kérni. Kádár a beszéd több különböző pontján is visszatér 1956 és Nagy Imre perének kérdésköréhez, néhol nevén nevezve Nagyot, néhol pedig csak eufemizmussal utalva az „azóta elhunyt emberre”. Kádár zavaros és tétova apológiájában arra hivatkozik, hogy az adott körülmények között nem tehetett mást, mivel Nagy Imre kitartóan megtagadta a szovjet bevonulást legalizáló dokumentum aláírását. Másrészt viszont a történészek a rendelkezésre álló források alapján úgy látják, hogy Kádár nagyon módszeresen és rendkívüli állhatatossággal szervezte meg Nagy és körének felelősségre vonását és kivégzését, pedig eleinte még ígéretet tettek a sértetlenségük biztosítására.<sup>337</sup> Bár az orosz vezetés támogatása mindvégig alapvetően megvolt, Hruscsovék többször is a per elhalasztását szorgalmazták, és az is feltételezhető, hogy 1958-ban akár egy enyhébb ítélettel is kiegyeztek volna, hogy ne adjanak eszközöket a hidegháborús ellenfelek kezébe. Egy adott ponton a párton belül olyan forgatókönyv is felmerült, amely kimondta volna a halálos ítéletet, de azt azonnali kegyelem követte volna. Erről azonban Kádár hallani sem akart.

Másrészről Nagy Imre előtt is – legalábbis elméleti szinten – több döntéslehetőség is fennállott. Leginkább a novemberi szovjet bevonulás előtt, de később a jugoszláviai és romániai fogság idején is alkalma lehetett volna elhatárolódni az „ellenforradalmi erőktől,” megtagadva a forradalom elveit, de erre haláláig nem volt hajlandó, még akkor sem,

<sup>337</sup> Zinner Tibor részletes leírást ad a Nagy Imre és csoportja elleni megtorlás egyes mozzanatairól Kádár hatalomra kerülésétől Nagyék 1958. június 16-i kivégzéséig. De Rainer M. János is úgy látja, hogy Nagyék zártkörű pere az ellenforradalmi megtorlás központi eseménye volt. I. ZINNER Tibor: Nagy Imre és társai ügye – újabb politikai gyilkosságok jogi fűgefalevéllel, *Iustum Aequum Salutare* III. 2007/1. · 45–64, online: [http://epa.oszk.hu/02400/02445/00004/pdf/EPA02445\\_ias\\_2007\\_1\\_045-064.pdf](http://epa.oszk.hu/02400/02445/00004/pdf/EPA02445_ias_2007_1_045-064.pdf), elérés: 2017.07.20.

amikor világossá vált számára: „Ezek kivégeznek engem.”<sup>338</sup> A bosszúszomjas Kádár képével szemben a hatvanas évek amnesztiáit követően nyilván egészen más karakter felrajzolására van szükség, aki a gulyáskommunizmus konszolidációját levezényelte. De ez már vélhetően egy másik történelmi dráma anyagát képezné, ha ezeknek az éveknek a tapasztalata egyáltalán megfogalmazható egy klasszikus drámai keretben.

Kornis szöveghűen leírja Kádár beszédét, néhol kiegészítve, magyarázva a nehezen érthető megfogalmazást. Szerinte a dráma már készen van és az író feladata „csak” annyi, hogy leírja, sőt beleírja a beszéd szövegét a drámairodalomba. Hiszen innentől kezdve a pártvezető beszéde nemcsak a társadalmi emlékezet része lesz, hanem az irodalmi emlékezeté is, nemcsak újraolvasható, de újra is játszható. A *Beszélő*ben publikált változathoz Kornis igen részletes magyarázó jegyzeteket ír, néhol a dokumentumok és a történelmi fantázia eszközével egész drámai jelenetek vázlatát skicceli fel. Bár politikusként, és főleg íróként, csodálja Kádár teljesítményét és a késő huszadik századi magyar történelem megértéséhez rendkívül fontosnak tartja az ő szerepének részletes feltárását, arról szó sincs, hogy felmentené tetteiért, sőt beszédének részletes „megfejtése” elmarasztalásának egyre komolyabb alapot szolgáltat. Kornis személyes emlékezetét és saját viszonyulását is láthatóvá tévő vállalkozása különösen értékes példája annak, amikor a művész a Rokem által említett „hipertörténésszé” alakul. Az eredeti beszéd időközben nyilvánossá vált leiratát és hangfelvételének ilyen részletes és beleélő értelmezésére a közéleti sajtó nem vállalkozott. Kornis jegyzetanyaga, az eredeti beszéd szövegének párhuzamos olvasásával a még meg nem írt „nagy” 1956-os dráma kiindulópontja lehet.

K. J. többé-kevésbé tudatosan is vallomást tesz, mégpedig „a történelem, a jövő ítélőszéke előtt”, úgy, ahogy azt itt és most megtenni képes. Ez a vallomás részben abból áll, amit a védelmére tudatosan felhoz, részben abból, amire csupán célozni mer, de legnagyobb részt abból, amit éppenséggel elhallgatni szeretne, csak hogy már nem tud elhallgatni, nem marad benne, előtolakszik... – macbethi! (...) De Kádár! – aki egy országot bűnbe vitt! s megrögzött cinkossá, a lotyójává tett lényegében mindenkit itten „Dániában”; hogy zsíros ágya nehéz szagú verítékében éltünk, és „bűzben rohadva mézeskedtünk ott a szurtos almon” haj! évtizedeken át, mi, az épp szabadságszeretetünk révén híressé lett magyarság – ez dráma; mi több, ez tragédia. E tragédiának a Shakespeare által megírt Claudiusnál vagy Macbethnél sokkalta zseniálisabb – mert összehasonlíthatatlanul sikeresebb! – negatív hősét Kádár Jánosnak hívták. Nehéz szavakat találni Kádár János „nagyságára”. Lápi virág, mondom, s mérgez a nektárja; ez az utolsó beszéde is úgy hat, mint a szirének éneke: vonz, már-már megértésre sarkall; míg dolgoztam vele, valósággal oda kellett kötözni magamat ’56-os és ’56 utáni emlékeim árbocához, nehogy a mélybe rántsón. Kádár a

<sup>338</sup> I.m. 50.

maga módján élelmesen tehetséges! Kloáka-zseni. Aki kételkedik ebben, csak gondoljon bele, hány magyar nevét ismeri a világ? Köztük van-e Kádáré? Hányadik helyen?<sup>339</sup>

A kaposvári előadásban Kádár (Kocsis Pál) a harmadik jelenetben jelenik meg először, mely az ő egyik moszkvai látogatását mutatja be. A háttérfüggönyön egy hatalmas vörös csillag világít, az egyik süllyesztőből csak Kocsis feje bukkan fel, mintha nyakig földbe lenne ásva. Tört orosszággal követeli, hogy azonnal Hruscsov elvtárs elé vezessék. Szerencsére az orosz pártvezetés – akcentussal ugyan, de – folyékonyan beszél magyarul. A süllyesztő kisvártatva felemelkedik és Kádár mintha egy fodrászszékben ülne, nyakában fekete lepel, középen körkörösén kivágva; kisvártatva meg is borotválják. Arról panaszkodik, hogy zárkájában folyamatosan csöpög a víz a plafonról. A jelenet a Rákosi és Kádár közti hatalomváltást szimbolikus eszközökkel mutatja be: Rákosi nem hajlandó lemondani a hatalomról, hisz azt gondolja, hogy őt a magyarok nagyon szeretik. Sem a piros pont, sem a húzogatás nem tudja rávenni, hogy felszálljon a Moszkvába tartó repülőgépre. majd egyszerűen bezárják egy hűtőszekrénybe. Míg a Hornung Gábor által megformált, kopasz fejű Rákosi túlmozgásosan, szinte *commedia dell'arte* eszközökkel testesíti meg a hatalomról lemondani képtelen népvezért, addig Kádár végig mozdulatlanul ül a borbélyszékben, egy esernyőt is kap, hogy a víz ne a fejére csöpögjön. Kádár alakja a talpig vörösbe öltözött Kovács Zsuzsanna színésznő figurájában kettőződik meg (ahogy a jelenetben az orosz pártvezetés több férfi tagját is nők játsszák), és ő az, aki Rákosival beszélget. Rákosi csalódottságára Kádár csak ennyit felel: „Én nem ígértem semmit. Mért pont én? Pont, hogy én nem.” Kisvártatva Kádár is kap piros pontot, hogy vállalja el a vezetést, melyre most már Rákosi is biztatja, de alá kell írnia egy nyilatkozatot, hogy a teljes ellenforradalmi megtorlásért egy személyben vállalja a felelősséget. Kádár erre nem hajlandó és kifakad, de egy bohózatba áthajló jelenet során lasszóval lefogják, és azzal fenyegetik, hogy Szibériába küldik. Ekkor megjelenik Hruscsov elvtárs is, lobogó szőke hajjal, ő is talpig vörösben (Csapó Virág).<sup>340</sup> Megnyugtatja Kádárt, hogy „csinál ami akar”, amire ő váratlanul a forradalom követeléseit kezdi sorolni: a Varsói Szerződésből való

<sup>339</sup> KORNIS Mihály: Kádár (magyar dráma), *Beszélő*, 1 évfolyam, 3. szám, 1996, [http://beszelo.c3.hu/cikkek/kadar-magyar-drama#1996-f05-11\\_to\\_53](http://beszelo.c3.hu/cikkek/kadar-magyar-drama#1996-f05-11_to_53), elérés: 2017.07.21.

<sup>340</sup> Erika Fischer-Lichte a cross dressing ilyen szélsőséges eseteit a *perceptív multistabilitás* (figura-alap felcserélhetőség) jelenségével írja le, mely a színészi test és a megjelenített drámai alak percepciójának igen bonyolult struktúráját rejti. „hol a test fenoménja, hol a színész/performer szemiotikai teste kerül a középpontba, és ez az észlelés esztétikai módját létrehozó folyamatos ingadozás „köztes állapotba” juttatja az észlelőt. (...) Ez viszont azt jelenti, hogy az alak sem választható el e test fenoménjától: kizárólag ebben a különös testben jelenik meg, csakis ebben a speciális testiségben létezik” Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 121-123.

kilépést, a szovjet csapatok kivonását, sajtószabadságot. Ezzel szemben tudjuk, hogy, bár az orosz vezetés előtt egy röpké pillanatra védelmébe is vette Nagyékát és a forradalmat, másnapra véleménye alaposan megváltozott, és innentől következetesen az ellenkezőjét állította:

Azt mondják, hogy idegen csapatok vannak Magyarország területén – mármint a szovjet csapatok. Nos, elvtársak, ezek a katonák testvéri, szocialista ország csapatainak katonái, az októberi forradalom fia és lányai, a mi testvéreink és segítők. Számunkra nem idegen csapatok. Hogy mi az az idegen csapat, azt megtudták volna azok az elbolondított diákok, ha október 23-a még két, vagy három hétig folytatódik, és ide tényleg idegen, imperialista országok és kormányok csapatai jöttek volna. Megtudták volna, mit jelentenek idegen csapatok egy ország területén.<sup>341</sup>

Az előadásban Hruscsov nagyon elszomorodik, hogy a magyarok nem látják szívesen a szovjet csapatokat és hosszasan káromkodik oroszul. A jelenet slusszpoénjaként kiderül, hogy Kádárnak a szovjet vezető szavait úgy kellett volna érteni, hogy „Csinál, amit MI akar!” Ekkor a hűtőszekrényből Imre bátyám is előbukkan (Kovács Zsolt) és két változatban játsszák el ugyanazt a jelenetet: előbb Kádár követeli a szovjet csapatok távozását és Nagy próbálja jobb belátásra bírni, majd fordítva, Nagy sorolja el a csapatkivonás ultimátumát, és Kádár igyekszik visszafogni. Végül Hruscsov elvtárs szenvedélyes csókkal, vodkával és egy papírtekercs formájában adott ukázzal bocsájítja útjára Kádárt: „Igyál, tovaris Kádár, neked ma már vezetni kell!” Felhatalmazást kap arra is, hogy megöljön sok akasztófára való embert, de, ha akarja, néhány olyat is megölhet, akit csak ő akar, a szovjetek nem. Ugyan humoros formában, anekdotikus hangnemben, de itt is, mint a Kádár-beszédben, egy szabadkozó, mentegetőző politikus képe kerül felskiccelésre, aki mindvégig kényszerpályán mozog, minden önálló cselekvési lehetősége csak látszat.

Nagy és Kádár másodszor az utolsó jelenetben találkozik, miután a 18 évet épp betöltött Tót Gyuszit, majd Tóth Ilonkát kivégezték. Cellájában ülve Nagy némán, görnyedt testtel nézi végig az akasztásokat. Utolsó szó jogán semmit sem mond, némán, büszkén bámul maga elé. Miután Nagy akasztása a kötél elszakadása miatt nem sikerül, megjelenik Škoda személygépkocsin a talpig vörösbe öltözött joviális Kádár János. Immár teljes magabiztossággal kézbesíti Hruscsov levelét a nyakában akasztófahurokkal álló döbönt Nagynak. Kádár tenyérbemászó közvetlenkedése, vicceskedése egy csapásra vált kemény, vádló hangnemmé: „Meghalni könnyű, Imre, élni nehéz. Én holnap, és

<sup>341</sup> KÁDÁR János: *Népszabadság*, 1957.02., 2. évfolyam, 27-50 szám.



holnapután is itt leszek.” Ismét szabadkozni kényszerül: ő ment volna pusztá kézzel a szovjet tankok ellen, de megégette kezét a vasaló, és felesége sem engedte. Nagy megvádolja Kádárt, hogy nem ezt ígérte, Kádár kifakad: „miért jön mindenki ezzel?” Ő viszont hazugsággal vádolja Nagyt, hogy becsapta a népet: „csapataink harcban állnak?”, „a kormány a helyén van?”, mondta, „Hol? Egy jugoszláv nagykövetségen? Hazudtál, Imre!”

Kádár és Nagy a *Liberté '56*-ban is többször találkozik. A mű elején a politikusok – Nagy, Maléter, Bibó, Kádár, Andropov, Hruscsov, Eisenhower – egy kurblival hajtható forgószínpadon pörögnek végig, mozdulatlan pózokba merevedve. Ez a felvezetés arra utalhat, hogy a nagypolitika színpadán mindenki egy pozíció, egyetlen szerep foglya. Rövid jelenetek villantják fel a vezető politikai szereplők találkozásait. Nemcsak az elrajzolt színészi játékmód, mely leginkább Kádár (Eperjes Károly) és Andropov (Alekszander Belozub) karakterét jellemzi – de a háromnegyedes lüktetésű „vurstlivalceres” zenei aláfestés is egy karikírozott alaphangnemet határoz meg, melyben a szereplők leginkább papírmásé figuráknak tűnnek. Kádár ultimátumot ad Nagy Imrének (Horváth Lajos Ottó) és Maléter Pálnak (Csikos Sándor), hogy azonnal határolódjanak el a felkeléstől. „Tudatos, konok és makacs ellensége vagy a mi mozgalmunknak” – vágja Nagy fejéhez egy roppant magabiztos, csöppet sem hezitáló Kádár. „Én a nép barátja vagyok” – hangzik el kisvártatva Kádár egyik kedvenc frázisa. Maléter válasza anekdotikus zárlatot ad a jelenetnek: „És ezt a nép is tudja?” Megdöbbenésükre Kádár sírbéli álnévükön szólítja Nagyt és Kádárt, Borbíró elvtársnőnek és Naszladi elvtársnak, jelezve, hogy itt Kádár egy jövőbe látó, mindentudó karaktert formál meg, aki csak végrehajtja az eleve elrendeltetett végzetet. Egy következő jelenetben Andropov orosz nyelven közli Nagy Imrével, hogy „a semlegesség spanyolfala mögött” Magyarország „nem fog a nyugattal randevúzni”, mert ezt Moszkva nem engedi. Nagy és Kádár mindketten kapnak egy szólódalt is. Nagy Imre, lassú ünnepélyes énekben azon tűnődik, hogy sikeres lehet-e a forradalom, hogy „megváltja-e az Úr azt, / kit nem nevez nevén?” Kádár ezzel szemben egy scherzo hangvételű, szintén páratlan lüktetésű dalban a nép egyszerű fiának szemszögéből értetlenkedik, hogy vannak az alap egzisztenciánál magasabb szükségletek is: „A sárgaborsó-főzelék? / a sör nem volt talán elég? / nem volt talán elég a kása? / vagy nem volt szép betonlakása?” Ezután az előadás nagypolitikai szála már csak egy-egy mozzanatra jelenik meg, itt a két főszereplő az utolsó találkozást leszámítva külön-külön lép színre. Kádár méretes kokárdával felszerelve, álruhában settenkedik a forradalmárok közé, kémkedni, még a titkos jelszót is tudja. Nagy fehér

öltönyben mondja be a rádió mikrofonjába a híres szavakat: „csapataink harcban állnak.” Maléter Török Bálintként látogat a szovjet követségre, ahol a csapatok kivonulását kéri, megesküszik, hogy a távozás emelt fővel fog történni. Etetik-itatják, de biztosítékot nem kap. Majd Kádár repülőgépirányítóként fogadja az orosz tankokat, büszkén nyugtatja Andropovot, hogy urai a helyzetnek, minden rendben lesz, elkezdődött a megtorlás: „ezentúl bárki megmoccan, azt agyonlőjük. Gróf Nagy Imrét és társait pedig felakasztjuk. (...) És, hogy a dolog ne legyen kellemetlen, ezentúl mindenkit megnyugtatunk, hogy Nagy Imrééknek haja szála sem fog görbülni.” Nagy és Kádár még egy utolsó alkalommal találkozik. Kádár nyakában a hatalmas szovjet csillaggal szalonnát zabál, a kaposvári előadásban is többször felbukkanó bicskájával. Nagy Imre nyakában már itt is akasztófakötél lóg. Némán, beletörődve állja, hogy a jóllakott, ideges Kádár ismét Borbíró Piroska néven szólítsa, és ironikusan fejére olvassa: „a kormány a helyén van?” Maléter Pál szögesdrótba tekerve jelenik meg, „csapataink harcban állnak?” – kérdi Kádár/Eperjes. Égi hang szól, Kádár nagy meglepetésére, aki egy saját korábbi szavait mondja: „mi nem szándékozunk bírói úton fellépni. Mi megtartjuk ezt az ígéretünket.” Kádár egy pillanatra megtorpan, majd lesajnáló határozottsággal hozzáteszi: „vagy nem tartjuk meg. Na és? A munkásosztály és a vele szövetségben álló parasztság...” de a mondatot nem fejezi be, hanem a nehéz csillagot vonszolva továbbtipeg, lépéseit számlálva.

A debreceni előadásban Nagy és Maléter alakja csak sematikusán, mártír hős karakterük megerősítésével jelenik meg, míg Kádár, részben Eperjes intenzív színészi játékának köszönhetően, részletesebben kidolgozott, emlékezetesebb karakter. Bár az ő alakja is meglehetősen egysíkú: a kezdetektől a végéig azon munkálkodik, hogy mielőbb leverje a forradalmat; a szovjet vezetés behódoló, fondorlatos pribékje, aki roppant kárörömmel vezényli le a megtorlást. Alakjában nyoma sincs a Kocsis Pál által megformált figura kezdeti tétovásának, a teljes szovjet behódolást mégiscsak viaskodva mérlegelő megjelenítésének. Közös bennük, ugyanakkor, a Nagy Imre-figurákból szinte teljesen hiányzó józan pragmatizmus megjelenítése, mely a szimbolikus helyett a vitális igényeket helyezi előtérbe. A két politikus között egyik előadásban sincs valódi dialógus, legalábbis olyan, amelyben politikai nézeteiket, álláspontjukat ütköztetnék, érvekkel támasztanák alá. Mindketten pozícióik, történelmi sorsuk foglyai, végrehajtják a rájuk kirótt szerepeket. A sokkal ráérősebb expozíció ellenére az 56/06 sem bontja ki a két politikus ellenszegülésének valódi ideológiai tartalmait, történelmi vitájuk alapját. Nem véletlen, hogy a „mi lett volna ha” történelmi fantáziája mindkét előadásban rendezői döntés következtében, deus ex machinaként valósul meg, nem pedig a két politikai főszereplő

tettei révén. Korábban volt már szó a kaposvári előadás „alternatív befejezéséről”, mely Nagy Imrének kalandos úton ad fiktív kegyelmet. De Vidnyánszky Attila rendezése is a forradalom győzelmi ünnepével ér véget, miután Nagyot és Malétert is kivégezték és eltemették. A tankról lekerül a vörös csillag és egyszerre lánctalpas traktorral változik. „Kimennek az oroszok. Győztünk!” – közös ünneplés zárja az előadást és eldöntetlen, hogy időben visszaugorva a szovjet hadsereg első kivonulását látjuk, esetleg a rendszerváltás utáni távozást, vagy egy teljesen fiktív mégis-győzelmét a forradalomnak.

#### 4.7. Összegzés

Kádár és Nagy, az 1956-os forradalom két politikai főszereplőjének dramatikus emlékezete egyik előadásban sem válik valódi drámává. Pedig a maga módján mindkét karakter tragikus sorsú: Nagy az életével fizet azért, mert kiállt a felkelők oldalán, Kádár pedig a véres megtorlás 1989-es elítélésével válik végérvényesen a magyar történelem negatív szereplőjévé, mely által teljes vezetői pályafutásának eredményei válogatás nélkül odavesznek a társadalmi emlékezet újraírt narratíváiban. Így nemcsak 1956, de a teljes késői huszadik század magyar politikai emlékezete kénytelen színpadon nehezen megragadható mellékepeződökre hagyatkozni: egyedi ügynöktörténetek, a létező szocializmus eseménytelen mindennapjai, a forradalom részeseményei, zenés Rómeó és Júlia-parafrázisok, az emigráció vagy kompromisszumokkal teljes itthon maradás dilemmái. Bár a forradalom mindegyikben fontos háttér, de mindegyik 1956 kapcsán mond el egy történetet és adós marad azzal, hogy 1956 történetét magát mondja el.

Bár a 2006-os színházi feldolgozások alkalmatlannak bizonyultak arra, hogy a forradalom teljes drámáját mutassák meg, mégis a nagyon gazdag műfaji szórásnak és a releváns problémafelvetéseknek következtében számos alkalmat biztosítottak a forradalomról és következményeiről való széles társadalmi vitára. Ugyanakkor az is érzékelhető, hogy a magyar társadalom ideológiai megosztottsága a színházreceptió területén is leképződött, ami kevés kivételtől eltekintve nem tette lehetővé, hogy mindkét oldal esztétikai igényeit kielégítő, mégis kihívást jelentő emlékezetpolitikai felvetés válhasson az emlékezet lényegéről szóló produktív dialógus terévé. A forradalom utcai, ironikusnak is tekinthető újrajátszása, pedig a jelenbe hozta az 1956-os események néhány fontos élményét és egyben dilemmáját is, arra utalva, hogy adott esetben egy megalapozott közfelháborodás újra elő tudja hívni a forradalom dramaturgiáját. Az már persze más kérdés, hogy mint minden nyilvános esemény, ezt sem úszhatta meg a különféle politikai

rekontextualizációk és kisajátítások sorozatát, ami, mai szemmel inkább a magyar demokrácia állapotát rossz irányba befolyásoló értelmezéseket erősítette meg.

A 2016-os emlékezés, viszont, még nehezebben találta meg a forradalomhoz való szerves viszonyulási pontokat, így meglátásom szerint a színházi feldolgozás is a 2006-hoz képest is sokkal érintőlegesebb és kényszerítettebb lett. Sajnos a forradalomról való ösztársadalmi dialógus sem lépett új szintre az elmúlt tíz év alatt, ahogy az ideológiai/pártpolitikai szembenállás sem enyhült. Így sem a józan, árnyalt történeti számvetés, sem a jelenbeli (re)aktualizálás emlékezeti stratégiái nem ígérkeztek produktív útnak az újabb jubileumon.

A részletesebben elemzett két előadás is a két ideológiai szekértábor ellentétes pólusai számára jelentett hasznos emlékezeti muníciót, míg az ellenkező oldal szinte teljes elutasítására számíthatott. A debreceni előadás a város számára egy új színházi korszak kezdetét, mondhatni programadó művét jelentette, melyet Vidnyánszky Attila igazgatói tevékenysége fémjelzett, és amely a nézők kezdeti ellenkezését leküzdve művészsínházi irányba mozdította el az intézmény kínálatát. Egy tévéinterjúban Vidnyánszky azzal vádolja a rendszerváltás utáni színházi szakmát, hogy

sikerült elhítenie saját magával és a közönséggel, hogy alá kell menni, gagyibbnál-gagyibb darabot műsorra tűzve, egyre inkább a néző kiszolgálását célul tűzve elsüllyedni. Ennek az lett az eredménye, hogy a közönség egy bonyolultabb gesztustól megretten. Ez még sincs így. Ez általában elhangzik, azzal védekeznek a színházvezetők, hogy nem lehet mást csinálni. Én úgy gondolom, hogy Debrecenben bebizonyítottuk, hogy egy vidéki színházban is lehet másfajta gondolat mentén, nagyon lassan másfajta színházat csinálni.<sup>342</sup>

A kaposvári előadás pedig már inkább hattyúdala annak a szintén művészsínházi korszaknak, amely a színházi közbeszédbe a „Kaposvár-jelenségként” vonult be, és melynek második, és egyben utolsó szakaszát Babarczy László igazgatói tevékenysége, de leginkább a Mohácsi testvérek művészi munkája határozta meg. Bár ideológiai hátterük és a történelem megszólításának módozataiban alapvetően különböznek egymástól, színházi gesztusaik, művészi alapkoncepciójuk tekintetében nagyon is hasonló úton járnak.

A két '56-os előadás, meglátásom szerint, komplexebb emlékezetpolitikai és emlékezetpszichológiai stratégiák kialakítására sarkall, mint amit a mindenkori politikai és

---

<sup>342</sup> Megszólal Vidnyánszky Attila - Új Színházról, ízlésről, és az útról, *Színház.hu*, 2011.11.16, [http://szinhaz.hu/2011/11/16/megszolal-vidnyanszky-attila-uj-szinhazrol-izlesrol-es-az-utrol?utm\\_source=bloghu\\_megosztas&utm\\_medium=twitter&utm\\_campaign=blhshare](http://szinhaz.hu/2011/11/16/megszolal-vidnyanszky-attila-uj-szinhazrol-izlesrol-es-az-utrol?utm_source=bloghu_megosztas&utm_medium=twitter&utm_campaign=blhshare), elérés: 2017.07.21.

közéleti megemlékezések sugallnak. Mindkét alkotás vallja, vagy legalábbis formai döntései alapján kifejezésre juttatja, hogy a tragikum és komikum, az irónia és pátosz a történelmi események színpadi bemutatásában szétválaszthatatlan és összetartozó szemléletek és pozíciók. A kaposvári *56 06, örült lélek, vert hadak* a leegyszerűsítő magyarázatokat létrehozó és kártékony önmarcangolás és önsajnálattal narratíváin való felülemelkedést sürgeti, és helyette a sokkal egészségesebb örkényi groteszk szemléletmódját javasolja. Épp itt az ideje annak, hogy józanul, némi távolságtartással, de az identitásformáló események és karakterek komplex emlékének megőrzésével számot vessünk a történelmi traumák bénító hagyatékával és osztársadalmi szinten túllépjük rajtuk. Hiszen a folyamatosan alakuló és alakított, élő emlékezet, néha még arra is lehetőséget teremt, hogy bizonyos mértékig – akár kollektív tudattalan vágyálmaink kielégítésére, magunk számára – átírjuk a múltat. A *Liberté '56* is a különböző hangok polifóniájában hisz, és arra ösztönöz, hogy lassan merhetünk a legnagyobb nemzeti traumák kapcsán is a dialogikus emlékezetpolitikák irányába elindulni. Ez persze aligha történhet egyelőre az állampolitikai nyilvánosság szintjén. Terepe az egymás tükörképeit alkotó párhuzamos történetek megosztásában kereshető, a közös, egymásba gabalyodó emlékek, dalok, szerelmek és egyaránt fájó veszteségek empátiás feldolgozásában.

## 5. ÖSSZEFOGLALÁS: A SZÍNHÁZI MŰLT- FELDOLGOZÁS TÁRSADALMI JELENTŐSÉGE

Ha elfogadjuk Marvin Carlson érvelését, hogy minden színdarab emlékezetdarab<sup>343</sup> és szinte minden előadás valamely múltbéli történetet idéz fel, be kell látnunk, hogy ennek a fordítottja is rendkívül fontos. Nemcsak a színház értelmezhetetlen az emlékezet nélkül, de a társadalmi emlékezet sem gondolható el színházi, performatív mozzanatok nélkül. Sőt, még a személyes vagy mikroközösségi emlékezetünk is megköveteli az olyan performatív eseményeket, mint a családi évfordulók, születés- és névnapok, melyek nem számítanak austini értelemben a társadalmi élet beszédaktusainak, szemben az esküvőkkel, keresztelőkkel és a többi hasonló kortárs átmeneti rítussal. Az ilyen emlékezeti performanszoknak nincs „illokúciós” hatásuk, nem kapcsolódik hozzájuk semmilyen tett értékű történet, hanem az emlékezés, a számvetés, esetleg a fogadalmak megújítása, a jövő tervezését segítő múltról való dialógus ezeknek az eseményeknek a kisközösségi szerepük. Az egyre komplexebbé, többmédiúmvá váló írott emlékezet és a köztereken felállított emlékművek mellett a performatív eszközökkel végrehajtott emlékezés egyre fontosabb szerepet tölt be. A korábban ismeretek, tárgyak és történetek zárt és statikus tárlójaként felfogott múzeumok is egyre inkább az „immerzív”, „cselekedtető”, performatív formák fele mozdulnak el. Nem egyszerű feladat, ugyanakkor, meghatározni, hogy az emlékezés egyébként rendkívül változatos színházi módjainak milyen csak rájuk jellemző sajátosságai vannak, illetve, hogy milyen új dimenziókat nyitnak meg az emlékezés „passzív” formáihoz képest. Nagy a készlet az azt mondani, hogy a performatív emlékezet a dialogikus emlékezetstruktúrákat támogatja, ellentmondó nézőpontok és tapasztalatok felmutatására, megvitatása hivatott. Ugyanakkor azt látjuk, hogy sokszor a színházi emlékezet sem mentes az ideológiai torzításoktól, vagy változatlanul újrajátssza a bevett emlékezetsémákat, illetve a frontális kommunikáció módozatait használja. Nehéz megtalálni a számos forma (nyilvános beszéd, happening vagy kőszínházi előadás), három kontinens történelmi tapasztalata és a rendkívül széttartó társadalmi funkciók közti közös nevezőt.

---

<sup>343</sup> Marvin A. CARLSON: *The Haunted Stage, The Theatres Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, 2.

A klasszikus színházi műfajok gyakran használnak régi történeteket, mitológiai eseményeket, hogy allegorikus módon a jelenre vagy a közelmúltra emlékezzenek. Ezt néha kényszerből, a cenzúra kijátszása végett teszik, de sokszor azért, mert úgy érzik, nincsenek meg az esztétikai eszközeik a jelen közvetlen színrevitelére. Dolgozatomban ezekkel az allegorikus színházi formákkal nem foglalkoztam, részint azért, mert kutatásuk, az alkotói szándékok és a recepció le nem írt jelentésrétegeinek feltárása, igen bonyolult, sokszor lehetetlen feladat. Másrészt fontosnak látom, hogy különbséget tegyünk a közvetlenül kimondott, színre vitt események és problémák, és az olyan alkotások között, amelyek rejtett referenciákat tartalmaznak. A múltból, történelemtől való társadalmi diskurzusban magának a kimondás aktusának igen fontos tetteértéke van. Viszont a kimondás, beismerés, elfogadás, a másik csoport tapasztalatának elismerése olyan társadalmi beszédaktusok, amelyeket burkolt vagy túl áttételes nyelvi eszközökkel nem lehet hatékonyan megvalósítani. De a bocsánatkérés, az ítéletmondás, az elhatárolódás összetettebb beszédaktusai is csak ennek a nyilvános kimondásnak az alapjára épülhetnek. A színháznak ezen a téren látszólag ugyanolyan szerepe lehet, mint a nyilvánosság más, írott vagy szóbeli formáinak. Látszólag ellentmond ennek a meglátásnak, hogy, mint minden művészi megnyilatkozás, a színházi kijelentések sem vehetők sosem névértéken, csakis a fikció keretében értelmezhetők. Nagyon vulgárisan fogalmazva, sosem egyértelmű, hogy ami a színpadon elhangzik, azt valójában ki mondja, és mennyire kell komolyan venni? Ha a színházi/művészeti keret létrejön és a recepció során is fennmarad, a kereten belül megszülető beszédaktusok eltávolodnak a valós életbeli illokúciós hatásuktól és a metakommentár szerepét látják el. A színház fikciós alapállása, bármennyire közhelyes megállapítás a teoretikusok körében, a színháznézők számára nem minden esetben világos. Ez különösen igaz a történelmi vagy valós események színrevitelére, ahol még erősebb a késztetés, hogy a látottakat „igaznak” fogjuk fel. A történelmi események, főként a közösségi identitásunkat meghatározó választott traumák színpadi feldolgozását látva, kevésbé toleráljuk a fikció szabad szárnyalását. Ugyanakkor a fikció diskurzusképző eszközeinek játékba hozása nélkül a színház aligha tudná végrehajtani egyik legfontosabb feladatát, hogy kidolgozza és átélhetővé tegye a történelmi esemény „affektív” dimenzióját. A marosvásárhelyi *20/20* esetében egyes nézők azt kifogásolták, hogy az előadás miért nem foglal világosan állást, miért nem nevezi néven a bűnösöket, ahelyett, hogy a két etnikai csoport eltérő emlékezetét párhuzamosan mutatná meg. A kaposvári *56 06* esetében a botrányt az okozta, hogy Tóth Ilonát a darab árnyalt figuraként mutatta be, aki a gyilkosság vádjában nem ártatlan ugyan, de a körülmények

megmagyarázzák tettét. Annak ellenére, hogy a gyilkosság színrevitele esztétikailag erősen stilizált módon, számos kulturális referencia intertextusának mozgósításával történik, a bírálók egy része csak névértéken volt hajlandó értelmezni a jelenetet, történelemhamisítást kiáltva. Ezzel szemben Vidnyánszky Attila nemzeti színházi rendezése egyértelműen úgy jeleníti meg ugyanezt a történetet, hogy az orvostanhallgató nem követte el a gyilkosságot, sőt a bűntény meg sem történt, a per pedig, melyet követően halálra ítélik Tóth Ilonát, teljes mértékben koncepciós volt. Az előadást követően az egyik középiskolás fiú már eleve tényként mesélte édesanyjának Tóth Ilona ártatlanságát.<sup>344</sup>

A dokumentarista, verbatim színházi módszerek tudatosan vállalják, hogy színházon kívüli szövegeket használnak fel egy múltbéli esemény feltárására. Ezt a döntést csak részben motiválja a dokumentum, mint szöveg iránti érdeklődés, a legtöbb esetben legalább ilyen erős annak a szándéka, hogy az adott esemény a lehető legközvetlenebb módon, vagy legalábbis a saját diszkurzív és dramaturgiai stratégiáit követve kerüljön a színpadra. Az alkotók ilyenkor nem arra törekszenek, hogy művészi eszközökkel elemeljék a valós eseményt, általános érvényét felmutatva, hanem inkább az adott esemény színpadi élveboncolására törekszenek. Míg 2004-ben Erika Fischer-Lichte a színészi test technikáinak középpontba helyezésével írja le a színház „performatív” fordulatának paradigmaváltását, mely a hatvanas-kilencvenes évek performanszművészetének elemzésében bizonyul igazán produktívnak, addig a Valós színháza tipológiájába sorolható újabb előadások inkább a történelem középpontba helyezéséből indulnak ki, melynek a test egy származtatott funkciója. A dolgozatomban bemutatott előadások olyan tág paradigma körvonalait rajzolják fel, melyben a történelem megtestesülésének számos változatát vizik színpadon. Az ezekben a performatív eseményekben teatralizált testek néhol individuálisak, néhol nemiségükben meghatározottak, néhol pedig kis- és nagyközösségi, politikai testek.

A konkrét és direkt színpadi „beszéd” tehát alapvető fontosságra tesz szert, miközben a kimondott/megjelenített tartalom jelentése ambivalens marad. Az absztrakció, a személyes és közösségi konzekvenciák levonása többnyire csak egy következő lépésben történik meg. Erre sokszor az előadás formai keretében nem is kerül sor, hanem teljességgel a recepció feladata marad. Ugyan a műltfeldolgozással foglalkozó kortárs előadásoknak csak kis része tisztán dokumentarista mű, de a drámáról, mint rendezett szövegtérről való lemondás gyakran előforduló tendenciája is elvontabb értelemben a szöveg és nyersanyaghasználat ilyen „nyers” módozatára utal. Ilyenkor a színpadi szöveg

---

<sup>344</sup> SZILÁGYI Andor: *Tóth Ilonka*, tanúságtétel két részben, Nemzeti Színház, Budapest, rendezte Vidnyánszky Attila, bem. 2016.10.21.



nemcsak a posztdramatikus fordulat hatására lesz befejezetlen, vázlatos, helyenként nyers vagy dramaturgiailag végiggondolatlan, hanem inkább azért, mert az alkotói szándék nem annyira egy önálló, autonóm szövegtér létrehozásaként, hanem az adott téma társadalmi vitájába való követlen hozzászólásként értelmezhető. A társadalmi nyilvánosság politikai tere és a színházi nyilvánosság fiktív tere, ha teljesen össze sosem ér, igen közel kerül egymáshoz ezekben a performatív eseményekben. A nyilvános kimondás szerepe természetesen alapesetben nem a színházi feldolgozás feladata, hanem főként a jogi illetve politikai színtér kompetenciáját képezi. Ha a jogi felelősségre vonás elmarad, vagy az elhallgatás tűnik politikailag kifizetődőbbnek, akkor más intézmények veszik át a kimondás feladatát, mely a további feldolgozás elkerülhetetlen előfeltétele marad. Shane Graham olvasatában a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottsága (TRC) első sorban ilyen szerepet töltött be.

A Bizottság előtt elhangzott történetek nagy része már széles körben ismert volt nemcsak a fekete közösségek körében, hanem nemzetközi szinten is, de az apartheid rezsím határozottan tagadta. Ebben az értelemben a TRC szerepe az volt, hogy odafigyeljen és nyilvánosan elismerje ezeket a szenvedéstörténeteket, ezáltal visszaadva az áldozatok és túlélők büszkeségét.<sup>345</sup>

A nyilvános kimondás és a klasszikus színház eszközkészletéről való egyidejű lemondás különösen jelentős például a moszkvai Teatr.doc munkásságában, akik sokszor nem riadnak vissza a hatalom számára kellemetlen igazságok színrevitelétől, mintegy a színház eszközeivel pótolva az igazságszolgáltatás hiányosságait. Tompa Andrea szerint *Egy óra tizenhét perc* című előadásuk, mely egy jogász börtönbeli halálát járja körül, „teatralitásban nagyon egyszerű, szinte minden külsőség nélküli forma, amely a valóságot kutatja, teremti meg, hozza elénk (mert úgy véli: nem is ismerjük).”<sup>346</sup>

A dolgozatban tárgyalt, négy földrész igen eltérő történelmi kontextusai és traumáinak színházi feldolgozásai első látásra talán nem kapcsolódnak szervesen egymáshoz. Nem szeretném tagadni, hogy az egyes műcsoportok kiválasztásakor a személyes érintettség, saját emlékezet, valamint a rendelkezésre álló források és kutatási lehetőségek is fontos tényezők voltak. Néha akár véletlen találkozások is, mint például Guillermo Calderónnal New York-i vendégszereplése kapcsán. Mindemellett a kiválasztott témák, a színre vitt traumák között nagyon jelentős kapcsolatok állnak fenn, hiszen az itt

<sup>345</sup> Shane GRAHAM: Memory, Identity and Space in John Kani's Nothing But the Truth, *Theatre Research International*, Vol. 32, no.1, 2006, 74.

<sup>346</sup> TOMPA Andrea: Köztetek lettem én, *Színház*, 2012. március, online: <http://szinhaz.net/2012/03/30/tompa-andrea-koztetek-lettem-en/>, elérés: 2017. július 18.

elemzett példák jelentős része a „globális emlékezetdiskurzusok” legkiemelkedőbb képviselőinek számítanak. Andreas Huyssen szerint a hetvenes évek óta tetten érhető emlékezettel kapcsolatos megszállottság az élménytársadalom (*Erlebnisgesellschaft*) egyik jellegzetes megnyilvánulása, és nem egyfajta *fin de siècle* melankóliával hozható összefüggésbe.

Különösen 1989 után Kelet-Európa posztkommunista országaiban és a volt Szovjetunióban az emlékezet és felejtés problémái központi szerephez jutottak, a Közel-Keleten is töretlenül népszerűek és a poszt-apartheid Dél-Afrika társadalmi diskurzusait is alapvetően meghatározzák (legfőképpen az Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenységének köszönhetően). De jelen vannak Ruandában és Nigériában is, ezek állnak a faji alapú viták hátterében Ausztráliában, az úgynevezett „ellopott generáció” kérdésköre kapcsán, de a Japán és Korea közti feszült viszony is ezek táplálják, és különböző mértékben meghatározzák a latin-amerikai posztkommunista államok kulturális és politikai vitáját a *desaparecidos* [eltűntek] ügyét, az emberi jogok szisztematikus megszegését, az igazságtétel és kollektív felelősség alapvető kérdéseit járva körül.<sup>347</sup>

Ha tanulmánya egy bő évvel később jelenik meg, a szerző minden bizonnyal felvonná ebbe a globalizálódó emlékezeti sorba a szeptember 11-i terrortámadásokat is. Az emlékezet kultúrájának földrajzi szórása annyira széles, amennyire sokszínűek az emlékezet politikai felhasználásának lehetőségei. De Huyssen arra is felhívja a figyelmet, hogy az egyre globálisabbá váló emlékezeti diskurzusok ellenében az emlékezetgyakorlatok politikai terepe mindig is alapvetően lokális, nemzeti relevanciájú marad. Az emlékezet politikai felhasználásai igen sokfélék lehetnek: a mitikus múlt sokszor sovíniszta vagy fundamentalista politikai ideológiák támogatására kerül felidézésre, vagy az emlékezés gyakorta különféle megbékélési, kiegyezési törekvések mielőbbi megvalósítását szolgálja, a gyors amnesztia pedig az emlékezet részleges vagy teljes elfojtásának árán valósul meg. Ezért a nyilvánvaló párhuzamosságok ellenére óvatosaknak kell lennünk a különböző kultúrákból származó performatív emlékezeti események összehasonlításában. Az alapvetően nemzetközi érvényű személyes és közösségi múltfeldolgozási igények és lépések mellett, melyek minden nagycsoport esetében érvényesnek tekinthetők, nemcsak a történelmi és politikai kontextusok különböznek országonként, hanem a színházi, művészeti és általános kommunikációs kódrendszerek is, amelyek egy bizonyos performatív feldolgozás megvalósíthatóságát vagy esetleges radikalitását meghatározzák.

<sup>347</sup> Andreas HUYSSSEN: Present Pasts: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, 25, online: <https://blogs.commonsgorgetown.edu/engl-218-fall2010/files/Huyssen-Present-pasts-Media-politics-amnesia-copy.pdf>, elérés: 2017. 07. 06.

A dolgozatomban említett színházi előadásokat talán egy olyan szempontrendszer mentén érdemes mégis összevetni, mely ezeknek e művészeti eseményeknek a műltfeldolgozás folyamatában beöltött funkcióira kérdez rá. Az itt felsorolt szerepek korántsem kizárólagosak és csupán néhány sajátos elemzési olyan csomópontot jelölnek ki. A 4. melléklet összesíti a különböző földrészekről és országokból származó előadások/drámaszövegek általam kiemelkedőnek látott vagy a recepcióban fontosnak érzett hatásait. Így az egyes funkció-csoportok alapján csokorba szedhetők az egymástól akár nagyon távol eső előadások, ami alkalmat ad arra, hogy a színház társadalmi működésének néhány aspektusát kidomboríthassuk.

Mivel a műltfeldolgozás művészi diskurzusa nem függetleníthető a társadalmi diskurzustól, sok előadás él a *politikai vagy emlékezetpolitikai kritika* eszközével. Ennek a kritikának két művészi módozata lehet: explicit vagy túlazonosulás általi. RENO *Rebel Withouth a Pause* című stand-up műsora a 2001. szeptember 11-i terrortámadás után szinte közvetlenül humorral oldott, de súlyos kritika tárgyává teszi azokat az ideológiai meghatározottságokat, amelyek New York városának és szinte a teljes Egyesült Államoknak a társadalmát kisvártatva erős regresszív állapotba taszították és a „terror elleni háború” máig tartó világraszóló eseménysorozatát indították el. De a Panodrámá verbatim előadása, a *Szóról szóra*, az Igazság és Megbékélés Bizottság valódi hasznát kétségbe vonó VSTC dél-afrikai előadása, a *Beszélj, hogy beszélhesek*, vagy Coco Fusco *A csodálatos eltűnő nő* című monodrámája is fennálló ideológiákat és politikai stratégiákat kérőjeleznek meg, noha más-más kontinenseken és egészen különböző művészi eszközökkel teszik azt. A *túlazonosulás* kritikája mindig burkoltabb, és sokszor fennáll a félreértés, a szó szerinti értelmezés lehetősége. Itt leginkább Alina Nelega darabjai (az *Amália sóhaja*, *Rudolf Hess tízparancsolata*), némileg burkoltabban Székely Csaba monodrámája vagy a bukaresti Kis Színház *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* hozható szóba. Még a művészet védett keretében is ritka annak a csoport nézeteinek a meggyőző ábrázolása, amely az adott közgondolkodás szerint radikálisan elítélendőnek számít. Napjainkban kevés színház vállalkozik például a súlyosan rasszista nézőpontok megértő, empatikus eszközöket is felvonultató színrevitelére. Pedig egy komplex társadalom „egészséges” tagjaiban is lappanghatnak a kirekesztő stratégiák pszichológiai motivációi, melyeknek „kijátszására” és megértésére a színház védett és közösségi tere nyújthatja a legmegfelelőbb lehetőséget. Nem szabad alábecsülni a szélsőséges ideológiák pszichológiai felszabadító erejét, az általuk felkínált közösségi identitás hatékonyságát. Ugyanakkor némileg érthető az alkotók félelme attól, hogy egy felszínes olvasat félreértheti

(és gyakran félre is érti) a színrevitel ideológiakritikai szándékát. Mivel a nagycsoportok sokkal inkább az áldozat mintsem az elkövető pozíciójával kívánnak azonosulni, a színrevitt narratívák és karakterek közül az áldozati narratívák és a hőskarakterek képzése a domináns, akik viszont nem lehetnek lényegesen megosztó vagy ellentmondásos jellemek. A színházi keret itt mindig biztosítja, hogy a túlazonosulás ne csaphasson át affirmációba, de míg a keményvonalas náci ideológia Rudolf Hess esetében mindenképpen eltartottabb lehet, addig a többi darabban nem zárható ki egyfajta nosztalgikus recepció lehetősége sem, bármennyire is távol álljon ennek szándéka az alkotóktól. Nem biztos, ugyanis, hogy Tocilescu rendezésének munkásmozgalmi kórusdalai a nézők mindegyikében viszolygást és elutasítást váltanak ki, hanem esetleg pont ellenkezőleg, egyfajta visszavágódást a zártabb, de sok szempontból egyszerűbb politikai rendszerbe, vagy ki-ki „romlatlan” fiatakorába. Schlingensiefel bécsi performansa, a Yes Men csoport happeningjei vagy az észt NO99 politikai akciósorozata esetében pedig kifejezetten zavarba ejtő a politikai valóság és a színház közti határ szinte teljes eltörlése. Sőt, kifejezetten ez a percepció és recepció bizonytalanság képezi ezeknek a produkcióknak a fő esztétikai eszközét. A marosvásárhelyi *20/20* és a *Szóról szóra* bizonyos jeleneteiben, illetve részleteiben alkalmaz a túlazonosulásra jellemző eszközöket, de mivel ezek csak zárványszerű gesztusok, a szó szerinti értelmezés veszélye kevésbé merülhet fel. Matei Vişniec kommunizmus-darabjai, de különösen *A kommunizmus története elmebetegnek* a színrevitel sokféle lehetőségét kínálják. A székesfehérvári rendezés inkább a túlazonosulás lehetőségeit kívánta kiaknázni, és a professzionális megszólaltatásban előadott kommunista kórusdalok és táncok a bukaresti *Egy nap...* esetében tárgyalt nosztalgikus azonosulás veszélyét rejtették. Ezzel szemben Anca Bradu újvidéki rendezése inkább a burkolt ellenállás, az alternatív nyilvánosság kialakításának túlélési stratégiáit igyekezett láthatóvá tenni.

Az előadások közül igen kevés olyat találunk, amely egy történelmi esemény *újrajátszására* vállalkozna. A klasszikus történelmi drámák az események aprólékos mozgatórugóinak kibontására törekedtek, míg a kor atmoszférája, a couleur locale megrajzolására inkább az újkori reneszánszokat élő történelmi filmek vállalkoznak. A kilencvenes és kétezres évek színháza, az itt bemutatott példák alapján is, sokkal inkább az emlékezés mikéntjével és az emlékstratégiák rétegzett szerkezetével foglalkozik, különféle identitáslehetőségeket ajánl fel és kérdőjelez meg a közönsége számára, de ritkán tartja feladatának, hogy az eseményeket naturalista módon újraélhetővé tegye. Persze, lehet azzal érvelni, hogy mindez csak a dokumentarista színház, a Valós színházának paradigmája

felől látszik ilyennek, és ezzel párhuzamosan számos régi típusú, de kortárs szerző tollából származó történelmi darab is látható a világ színpadain. Ez a tény mégsem változtat annak a belátásnak az érvényességén, hogy a műtfeldolgozás szempontjából leginkább releváns színpadi művek, amelyek alkalmasak a múltról való gondolkodás esetleges megváltoztatására vagy finomítására is, egyik országban sem a klasszikus történelmi drámák dramaturgiai megoldásait követik. Ahol találunk is aprólékos, jelenidejű múltidézt, az rendszerint nem a realista mimézis nyelvén kerül színpadra. Az *56 06* a Mohácsi testvérek jellegzetes groteszk-humoros színpadi nyelvén erősen hiperbolikus eszközöket használ, míg a *Liberté '56* lírai elemekkel töri meg a forradalmi anekdoták vignettaszerű naturális megjelenítését. A dél-afrikai előadások, bár az apartheid rémtetteit aprólékosan mutatják be, ezek rendszerint egy valaki személyes emlékeinek a kivetülései, legyen az a konkrét elszenvető (*The Story I Am About to Tell*) vagy felkért színész, aki egyben az adott közösség tagja is (*That Spirit*). A *Hotel Modern* ugyan aprólékos részletességgel és tulajdonképpen valós időben mutatja be a repülőgép toronyba csapódása előtti pillanatokat, de a tárgyanimáció láthatóan művi médiuma a realista összefonódás (*suture*) nézési stratégiáit blokkolja. Gianina Cărbunariu *X milliméter az Y centiméterből* című előadásában egy román író titkosszolgálati kihallgatását a fennmaradt jegyzőkönyv alapján a színészek szóról-szóra eljátsszák, de ez sem tekinthető a történelmi újrajátszás szokásos esetének. A hallgatóság által kevésbé vagy egyáltalán nem ismert szöveg egy köztudott történelmi mozzanatra vonatkozik, amelynek változatlan formájú ismételt felidézése az újrajátszások fő célkitűzését kimeríthetné. Ugyanakkor a színészek is számos eszközzel idegenítik el az előadott szöveget, és mutatják fel annak szöveg státuszát, mely a jelenben mindig értelmezésre szorul: pl. változtatják egymás közt a szerepeket, többször megállnak, saját megjegyzéseket fűznek az előadott jelenethez stb.

A művészeteknek, és így a színháznak is az *érzelmi szintű feldolgozás* terén is fontos lehetőségei vannak. Hogyha egy történelmi eseményt egy adott szereplő mesél el vagy jelenít meg, akkor elkerülhetetlen, hogy a néző empátiáskusan azonosuljon az adott karakter nézőpontjával, még akkor is, hogyha esetleg elítéli annak cselekedeteit vagy nem osztja nézeteit. Egy történelmi karakterrel való azonosulás lehetőségét természetesen legkoncentráltabb formában a monodrámák teszik lehetővé: Slava Daubnerova *M.H.L.*, Székely Csaba *Szeretik a banánt, elvtársak*, Alina Nelega két monodrámája egy-egy fiktív vagy valós történelmi szereplő személyes vallomásait jelenítik meg. A marosvásárhelyi *20/20* pedig több tanú párhuzamos élménybeszámolójaként nézhető, megteremtve az azonosulási lehetőséget a vitatott történelmi esemény magyar és román élményeinek

egymás melletti megélésére, de az egyes egyéni tapasztalatok különbözősége is markánsan megjelenik. Míg Anne Nelson darabja, *A fiúk*, a gyász iránti megrendültség és a „hétköznapi hősiesség” iránti csodálat jól ismert érzelmeit pendíti meg a terrortámadásban odaveszett tűzoltók emlékeinek nyelvi eszközökkel történő rögzítésének kísérleteiben, addig a másik 9/11-es darab, Neil LaBute *A kegyelem pótszékén* című műve, összetettebb, mondhatni negatívabb érzelmeket mutat fel. Mi vezet valakit oda, hogy egy ilyen világméretű tragédia esetén nem a hősiességet, hanem a könnyebbik utat, a megfutamodást választja? Az előadás az érzelmeik rendkívül összetett skáláját vonultatja fel, miközben nem, vagy csak érintőlegesen szól a feldolgozott közéleti traumáról. Más megfogalmazásban azt is mondhatnánk, hogy 9/11 politikai problematikáját a családi szféra érzelmi ökonómiájának szintjére fordítja le, felsorakozva az amerikai családmódel és értékrendszer kritikájának hosszú drámairodalmi sorozatába. Guillermo Calderón *Villa* és Coco Fusco *A csodálatos eltűnő nő* egyfelvonásosaiban személyessé szublimáló közösségi emlékek polifóniája rajzolódik ki női karakterek bensőséges vallomásos dialógusában. A chilei szerző darabjában a testi valóságként megörökölt transzgenerációs trauma, míg a kubai író szövegében a szexuális és kulturális kizsákmányolás erőteljes érzelmi töltetű sorsképei jelennek meg. A dél-afrikai *That Spirit* nemcsak az áldozatok, de az elkövetők érzelmi megértésére is fontos hangsúlyt fektet, melyet a társadalmi gyógyulás folyamatának egyik fontos mozzanatának tart. John Kani *Csak az igazat* című darabja az örökös helyettes pozíciójába kényszerített Sipho alakjába sűríti egy gyarmati sorba taszított és generációkon keresztül kifosztott őslakos közösség tapasztalatát. A felszínen igen egyszerű, analitikus realista társalgási dramaturgiát használó darab kritikus és önkritikus éle csak akkor mutatkozik meg a maga teljességében, ha hajlandóak vagyunk egyszerre azonosulni a magát örök vesztesnek látó Sipho mély csalódottságával és ugyanakkor belátjuk ennek a gyerekes érzelmi kompenzációs mechanizmusnak a mozgatórugóit is. Másrészt kérdéses, hogy tud-e működni egyáltalán az érzelmi azonosulás mechanizmusa azokban a darabokban, ahol szintén egy erős személyiség, vagy személyiségek kerülnek a fókuszba, de ők nagyon elrajzoltak, mint a Ceaușescu-házaspár Dinulescu darabjában vagy Ubu papa és mama Jane Taylor előadásában, vagy akár az 56-os darabok különböző Kádár figurái.

A műtfeldolgozás színházának egyik igen fontos, ha nem a legfontosabb lehetősége az Aleida Assmann-féle *dialogikus emlékezetpolitikák* megteremtése vagy támogatása. Ezek a valóban dialogikus gesztusok mind a politikai nyilvánosság, mind a színház területén nagyon ritkán jelennek meg. Sokszor a személyes arcvesztéstől való

félelem illetve a politikai támogatás esetleges elvesztése okozza ennek fő akadályát. De a színházi előadások is gyakran a két szembenálló csoport közül valamelyik irányában mutatnak több-kevesebb elfogultságot. Ennek elsődleges háttere az, hogy az emlékezés legtöbb esetben valakinek az emlékezete, legyen az egy csoport vagy személy. A hősképzés narratív szabályai nem teszik lehetővé a radikálisan árnyalt múltidézt, bár a nyilvánosság más színterei közül a színház épp a dialogikus emlékezet lehetőségével emelkedik ki. Az itt tárgyalt előadások közül legjellemzőbben a *20/20* vállalkozik a dialogikus emlékezés kezdeményezésére, ráadásul rendkívül merész és tudatos módon, a román és magyar közösség szinte egyedüli tetteles összetűzésének nagy kihívást jelentő közös feldolgozását szorgalmazva. Mivel a két nemzetközösség nézőpontja egyaránt megfogalmazásra kerül, ráadásul magyar és román színészek együttes részvételével, a megszülető propozíció igen hiteles, annak ellenére, hogy emlékezeti aknamezőn lépked, mely mindkét közösség számára a mai napig feldolgozatlan. Bármennyire is tudatosnak mondható a marosvásárhelyi színházi szcena elkötelezettsége a soknemzetiségű város dialogikus emlékezetének támogatására, ezt a megkezdett trendet nem egyszerű folytatni. Régióinkban a színház minden újító kezdeményezés ellenére még mindig alapvetően nyelvközpontú és drámaközpontú. A valóban többnyelvű előadások, mint a *20/20* így ritka együttállások során születhetnek csak meg. De az építkezést is az alapokról kell kezdeni, hiszen sem román sem magyar oldalon nincsenek meg azok a drámaszövegek, amelyek a részleghajlás nélküli közös emlékezést képviselnék. Ebbe az alapozómunkába illeszkednek például Székely Csaba drámái is, melyekben a román-magyar együttélés és az emlékezetéről való párbeszéd nagyon tudatosan megjelenik, az erdélyi és székely bevett identitáskonstrukciók epés kritikájával párhuzamosan. Hasonló irányban és tudatossággal kísérletezik a szlovák Jan Šimko is, aki a *Ligetfalusi történetek* című színművében a ma Pozsonyhoz tartozó egykori soknemzetiségű falu történeteit bányássza ki a „színházi archeológia” eszközeivel, felmutatva egy hely emlékezetének palimpszeszt-jellegét, melyben szlovák, magyar, zsidó emlékek sokszorosán egymásra rétegződnek. És azt is láttuk, hogy bár csak részleteiben ugyan, de a debreceni *Liberté '56* is lehetőséget kínál a forradalom emlékezetének árnyaltabb feldolgozására is, melyből nem zárható ki az orosz-szovjet fél tapasztalata sem. A kaposvári *56 06, örült lélek vert hadak* pedig a magyarországi jobb és baloldal heves emlékezetpolitikai vitájának színrevitelével, valamint az emlékezés ironikus-önreflexív és patetikus-identitáserősítő módozata közti összeférhetőség felmutatásával a társadalmon belüli nagycsoportok megbékélésének adott színházi muníciót.

Az *56 06* mellett több más előadás is törekszik színre vinni az emlékezésről való *társadalmi vitát*. A Guillermo Calderón darabjában megjelenített vita tétje konkrét értelemben a Pinochet-diktatúra áldozatainak méltó emlékhely-állítása, mely átvitt értelemben legalább annyira annak a kihívása is, hogy miként tegyünk jelenbeli énünk részévé a borzalmas és megalázó transzgenerációs tapasztalatokat. A fiatal román színészek számára hasonló, de némileg ellenkező előjelű a kihívás a Securitate által meghurcolt író tapasztalatainak feldolgozásával az *X milliméter...verbatim* előadásban. Itt a kérdés az, hogy a mai szabad világban hogyan tudjuk értelmezni és reprodukálni az egykori ellenzékiek bátor kiállítását.

A múltról, egy adott történelmi eseményről való tényanyag bemutatása, lehetséges, de talán egyre kevésbé használt funkciója műltfeldolgozás kortárs színházának. Napjainkban, a bőséges internetes forrásoknak köszönhetően egyre könnyebb történelmi tényinformációkhoz jutni, így a színházi előadások feladata talán egyre kevésbé a „mi történt valójában?” kérdésének megválaszolása. A színház, és a művészi alkotások szempontjából sokkal fontosabb kérdés lehet, hogy miként tudják átalakítani a nézők világról való percepcióit, a múltról való gondolkodás és látásmód mikéntjét. A dolgozatban idézett előadásokból is az a tanulság szűrhető le, hogy az alkotók inkább a nézőpontok gazdagításán semmint az információgazdagság biztosításán munkálkodnak. De, mint minden történelmi tárgyú műnek, ezeknek az előadásoknak is ki kell állniuk a hivatalos történelmi narratívákkal való összevetés próbáját. Az *56 06* kaposvári botránya kapcsán láthattuk, hogy a rendező hiába helyezte a hangsúlyt a múlttal szembeni sajátos nézőpont megmutatására, hogyha egyes nézők a történészi közösségek által is vitatott esemény tényszerű tartalmait kifogásolták. Ugyanez az igény érhető tetten a *20/20* recepciójában, amikor az előadás által felajánlott árnyalt történelemszemlélet értékelése helyett a nézők egy csoportja a történelmi bűnösök megnevezését várja el a színháztól. Mindemellett úgy látom, hogy nem szabad lebecsülni a színháznak régiókban fontos hagyományokkal rendelkező információközvetítő, *Bildungstheater* szerepét sem. A nézők fiatalabb generációja már nem rendelkezik első kézből származó információkkal a romániai kommunista diktatúra élettapasztalatairól, így akár Székely Csaba monodrámája, akár Matei Vișniec kommunizmus-trilógiája fontos segítség lehet szüleik vagy nagyszüleik világának megértésére. És bár a kortárs közel-keleti háborúk bemutatása a dokumentarista és fikciós érdeklődés középpontjában van, ezek a reprezentációk sokszor látszólagos tárgyiaságuk ellenére is különféle ideológiai torzításokat rejtenek. Gianina Cărbunariu, Jan Šimko és mások dokumentarista előadásai pedig olyan kistörténetek, karakteres



epizódok bemutatására vállalkoznak, melyek be sem kerülnek a nagybetűs történelem lapjai közé, mégis egy korszak megértésének igen fontos adalékait jelenthetik.

A történelmi tényanyag sajátos esztétikai formanyelven átszűrt megjelenítése hozzájárulhat a múltról való *perceptuális sémáink kérdőre vonásához*, bővítéséhez. Legjellemzőbb módon a realista mimézistől eltérő művészi formák képesek erre, melyek produktív feszültséget teremtenek forma és tartalom között, mely tartalom ez esetben a megidézett múlt különféle tapasztalatait jelenti. A Hotel Modern esetében a stilizáció, a modellezés, a tárgy és élő anyag kontrasztjai, a NO99 színház performanszában a végletekig vitt túlazonosulás, a politika és színház határainak elmosása, az *Ubu and the Truth Commission* dél-afrikai előadásban a színészi test és báb, a groteszk, elrajzolt testképek használata, míg RENO stand-up előadásában a közvetlen trauma alapvetően zavarbaejtő humoros feldolgozása teszi láthatóvá ezeket a törésvonalakat. Matei Vișniec *A holttesteken lépkedés ruganyosságának érzetéről* című darabjában a diktatúra abszurdja az irodalmi abszurd hagyományának tükrében jelenik meg, és a ionescoi hagyomány a fojtó politikai légkörön való túllendülés sarokpontjává is válik. Az is gyakori, hogy egy karakter jellegzetes nézőpontja ad újszerű rálátást egy adott korszakra vagy eseménysorozatra. A női nézőpont kreatív alkotói kamatoztatását láthatjuk a kubai *A csodálatos eltűnő nő* vagy a chilei diktatúra emlékezetének lehetőségeit kereső *Villa* esetében, ahol a női és a nők alkotta kisközösségek szempontja a mindenkori „nagy történelem” komplex alternatív, de sosem apolitikus, réteget bírja szóra.

Mindezek tudatában talán nem meglepő, hogy a dolgozatban elemzett előadások jelentős része nem annyira a klasszikus austini beszédaktusok, a megvallás, bocsánatkérés, elítélés megfogalmazására törekszik, melyek a közéleti-politikai műtfeldolgozás igen fontos lépései. Hogyha fel is használnak ilyen beszédaktusokat ezek az előadások, azok komplexebb beszédkörnyezetben, a művészi keret által többnyire kérdőre vonva vagy erősen relativizáltan jelennek meg. Az *56 06* „kimondja” Tóth Ilona bűnrészességét a gyilkosságban, de érzelmi síkon felmenti a medikát, Nagy Imrét „kegyelemben részesíti”, de úgy, hogy kivégzését is, mely történelmi tény, színházi eszközökkel semmissé teszi. A *Villa* elítéli Pinochet diktatúráját és a rémuralom felelőseit, de bizonytalan a „hogyan tovább?” kérdésében. A *20/20* pedig szándékosan kerüli a felelősök megnevezését, vagyis inkább azt hangsúlyozza, hogy felelősök mind a román, mind a magyar nagyközösségben egyaránt fellelhetők. Az *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* pedig mintha épp nem a diktátor felett mondana ítéletet, hanem a diktátor által mondatja ki az egész román népre vonatkozó „ítéletét”, miszerint egy ilyen nép pont egy ilyen diktátort érdemelt. John Kani

és a VSTC előadásai pedig a dél-afrikai TRC kiterjedt amnesztia-politikája felett mondanak ítéletet, de többnyire olyan drámai karakterek megfogalmazásában, akiknek szinten nem lehet minden vélekedésükkel azonosulni.

A nagy gyarmatbirodalmak összeomlását, a hidegháború végét és a vasfüggöny leomlását követően, a kilencvenes-kétezres évek emlékezeti boomját kihasználva a színház is egyre többször a traumatikus múlthoz fordul nyersanyagért. Bár a történelmi tapasztalatok igen eltérőek, a múlttal kapcsolatos színházi gondolkodás irányai egymással párhuzamba állíthatók. Ezekben az előadásokban a múlt rendszerint sem idealizált aranykorként, sem minden szempontból szégyellni való történelmi hagyatékként jelenik meg, hanem olyan identitásformáló tapasztalatként, amelyről hasznosabb dialógust folytatni, mint elhallgatni. A számos problémával szembesülő új demokratikus berendezkedések saját múltjukról való vitájában, a traumák kibeszélésében és emlékezetben tartásában egyre több színház is szerepet vállal. De a nemzetközi példák azt mutatják, hogy ezt csak akkor tudják hatékonyan megtenni, ha hajlandóak és képesek kilépni komfortzónáikból: fel tudják adni bevált műfajaikat és dramaturgiai szokásaikat, vagy hajlandóak új esztétikai megoldásokkal kísérletezni. A színháznak a múltfeldolgozáshoz kötődő funkciója csak akkor sikeres, ha a színház az adott előadásban képes „egy lépéssel közelebb” kerülni a nézőhöz és a történelmi valósághoz. A színházi eseménynek el kell érnie, hogy a néző azt érezze, hogy a bemutatott anyag közvetlenül neki és róla szól. A színházi rendszer finansziális megkötései (kereskedelmi színházak bevételkényszere), a művészi alkotófolyamat üzemszerűsége, a politikai öncenzúra és konfrontációkerülés, de még sokszor a források titkossága, a pontos tények tisztázatlansága is súlyos akadályát képezi ennek a színházi műfajnak. De arra is láthattunk példákat, hogy a szerencsés tényezők különleges együttállásakor az intézményi és esztétikai korlátok átléphetők, kereskedelmi színházak, komédiaszínházak vagy vidéki színházak színpadain is megszülethetnek fontos, az adott közösség számára releváns és fájó tapasztalatokat színre vivő előadások is, melyek ilyen esetben a művészsínházak közönségénél tágabb rétegeket is el tudnak érni. Míg a színházon kívüli performatív feldolgozások – emlékbeszédek, apológiák – elsősorban a kimondásra, meggyőzésre és más nyelvi cselekvésekre, beszédaktusokra összpontosítanak, addig a művészi, színházi feldolgozások összetettebb, árnyaltabb és sokszor ambivalens dialogikus tereket hoznak létre. A politikusok és egyéb magas rangú közszereplők által mondott beszédek ugyanakkor csak a legkritikább esetben képviselnek elfogulatlan emlékezetpolitikai állásfoglalást, leginkább arra törekszenek, hogy jelenbeli politikai szándékaik részére lefölközék a történelmi

emlékezés keltette közérdeklődést. Ennek ellenére a „politikai test” gyógyulása érdekében kikerülhetetlenek ezek a nyelvi performatív aktusok. A közéleti és művészeti beszédmód néhány színházi botránytól és félreértett túlazonosulási happeningtől eltekintve általában békésen megfér egymás mellett, hiszen ugyanazt az eseményt más-más nézőpontból vizsgálják, jelenítik meg, rögzítik az emlékezetben. A színház sok esetben kritikát fogalmaz meg a hivatalos emlékezetpolitikák működését illetően, és azok átformálására sarkall, új lehetőségeket, nézőpontokat vet fel. Máskor a fájdalmas élmények lelki, közösségi feldolgozásában, elfogadásában nyújt segítséget. Ugyanakkor, más funkciók kielégítésére nem ideális eszköz a színház, vagy kevésbé, csak végszükség esetén alkalmas. A bűnügyi és erkölcsi igazságszolgáltatás, a nyomozás és nyilvánosságra hozás, az anyagi és erkölcsi kárpótlás, a nagycsoportok közti kiegyezés más-más, nem művészi társadalmi rendszerek feladata. Viszont az emlékezet folyamatosan változó konstrukciójának kialakítása, fenntartása és testbe-térbe öntése olyan feladat, amiben a színház az irodalommal, filmmel, emlékhelyekkel és nyilvános eseményekkel egyenértékű szereplő lehet.

## IRODALOM

ADORNO, Theodor W: Mit jelent a múlt feldolgozása [1959], *Pilpul*, ford. Török Tamás, online: <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, elérés: 2017.04.03. Eredeti kiadás: Th. W. Adorno: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”; in uő: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (Gesammelte Schriften, Band 10/2), Frankfurt a. M., 1977.

AIOANEI, Ingrid: Leadership in Romania. Romania: untapped intellectual and spiritual capital, *Journal of Organisational Change Management*, Gerald W. Ramey (editor), Vol. 19, Nr. 6, 2006, 710. [www.emeraldinsight.com/0953-4814.htm](http://www.emeraldinsight.com/0953-4814.htm), elérés: 2016.11.01.

ALEXANDER, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy, *Sociological Theory*, Vol. 22, No. 4, Dec., 2004, 527-573.

ALEXANDER, Jeffrey C.: From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and „September 11”, *Sociological Theory* 22 (1):88-105 (2004), online: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/360982/mod\\_resource/content/1/alexander\\_depths\\_despair\\_2006.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/360982/mod_resource/content/1/alexander_depths_despair_2006.pdf) elérés: 2016.05.23.

AMIH, Candice: Playing Dead in Cuba: Coco Fusco’s Stagings of Dissensus, *Theatre Research International*, vol. 34, no. 3, 269.

APÁTI Miklós: Az osztályharc esélye, *Magyar Hírlap*, 2010.03.13. , online: <http://www.szinhaziadattar.hu:8181/pdf/013180.pdf>, elérés: 2017.01.04.

ASSMANN, Aleida: From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Wodak, Ruth – Borea, Gertraud Auer (eds.) *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts. An international comparison*, Wien: Passagen Verlag, 2009, 31-48, általam idézett online, angol nyelvű forrás [http://www.yasu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](http://www.yasu.am/files/02A_Assmann.pdf) , elérés: 2016.10.26

ASSMANN, Jan: Collective Memory and Cultural Identity, ford. John Czaplicka, *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring - Summer, 1995), 125-133, Duke University Press, eredeti megjelenés: *Kultur und Gedachtnis*, szerk. Jan Assmann és Tonio Hölscher, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1988, 9.19. Online: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf>, elérés: 2016.10.26.

AUSLANDER, Philip: The Performativity of Performance Documentation, *Performing Arts Journal*, 84, 2006, 1-10.

B. SZABÓ Zsolt: Laibach, ipari túlazonosulás Kolozsváron, *Usual Visual*, 2012.06.17, <http://usualvisual.egologo.transindex.ro/?p=4023>, elérés: 2016.11.07.

BAGI Zsolt: Testközösség és műtfeldolgozás, *Kalligram*, 2002, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesseg-es-multfeldolgozas>, elérés: 2017.08.01.

BALME, Christopher B.: *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, 180. .

BANU, George: *A felügyelt színpad*, ford. Koros Fekete Sándor, Koinónia, Kolozsvár, 2007.

BARTHES, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinema, Gallimard Seuil, 1980, 32.

BERKOVITS Balázs: Foucault és Goffman – a humán tudományok működése, C<sup>3</sup>, <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/berkovits.html>, elérés 2017.01.04.

BERNE, Eric: *Emberi játszmák*, ford. Hankiss Ágnes, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984 [1964].

BÍRÓ Kristóf: A szabadság napjai. Liberté '56, Csokonai Színház Debrecen, *Ellenfény*, 2007/1, 20.

BOGDAN, Cătălin: Mai este oare acesta un om? FTW (For the Win), Temps d'Images, *Art Act Magazine*, online: <http://artactmagazine.ro/mai-este-oare-acesta-un-om-ftw-for-the-win-temps-dimages/>

BOIANGIU, Magdalena: Ceaușescu îi încaieră pe critici, *Cotidianul*, 2005.09.

BORAINE, Alex: *A country unmasked*, Inside South Africa's Truth and Reconciliation Commission, Oxford, Oxford University Press, 2000.

BORBÁNDI János: Heldenplatz és Hősök tere, *Színház*, 2013. február, online:

BOROS Kinga: 20/20 – An account of the Rehearsal Process, in *Theatre After the Change I*, Joanna Krakowska – Szabó Attila (szerk.), Creativ Média, Budapest, 2011, 173.

BOZZOLI Belinda: Public Ritual and Private Transition: The Truth Commission in the Alexandra Township, South Africa, 1996, *African Studies*, 57, 2, 1998, 185.

BREWER, John: Reenactment and Neo-Realism, in McCalman – Pickering, I.m., 81.

BUZATU, Gheorge: „Raportul final” – un produs expirat, *Revista Art-Emis*, 2012.01.10, online: <http://www.art-emis.ro/analize/780-raportul-final-un-produs-expirat.html>, elérés: 2016. 11. 01.

CĂBUNARIU, Gianina: Az első milliméter. A Román Állambiztonsági Rendőrség dokumentumai: fikció és realitás, In *Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista látlet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból*, Szabó Attila – Tompa Andrea (szerk.), *Színház* (Melléklet), 2012.11, 19-20.

CALDERÓN, Guillermo: *Villa*, kézirat, angol ford. William Gregory, AO International, 2010, 32.

CĂRBUNARIU, Gianina: Xmm din Ykm, Despre o posibilă arhivă performativă, *Scena.ro*, 2012, 17/1. <http://www.revistascena.ro/performing-arts/eseu/x-mm-din-y-km-despre-o-posibila-arhiva-performativa>, elérés: 2016.11.15.

CARLSON, Marvin A.: 9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre. *Theatre Survey*, May, 2004, 3-17.

CARLSON, Marvin A.: *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, 2.

Ceașescu știa să petreacă pe muzica populară, *Adevărul*, 2010. április 16, [http://adevarul.ro/locale/targoviste/ceausescu-stia-petreaca-muzica-populara-1\\_50acdae87c42d5a6638aa036/index.html](http://adevarul.ro/locale/targoviste/ceausescu-stia-petreaca-muzica-populara-1_50acdae87c42d5a6638aa036/index.html)

CINPOEȘ, Radu: *Nationalism and Identity in Romania: A History of extreme Politics from the Birth of the State to EU Ascension*, Tauris Academic Studies, London-New York, 2010, 65.

CSÁKI Judit: „Kegyelmi kérvény”, *Pesti Műsor*, 1987.08.09, 28.

CSÁKI Judit: POSZT szakmai beszélgetés, Pécs, 2007.06.08, online átirat, *Színházi Adattár*, [http://www.szhaziadattar.hu:8181/\\_pdf/006495.pdf](http://www.szhaziadattar.hu:8181/_pdf/006495.pdf), elérés: 2017.07.12.

DENTI, Davide: Public Apologies in the Western Balkans, in *Public Apology Between Ritual and Regret*, Symbolic Excuses on False Pretenses or True Reconciliation out of Sincere Regret?, Segaert Barbara (szerk.) Rodopi, Amsterdam, 2013, 103.

DINULESCU, Theodor Denis: *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu*, szöveggönyv, forrás: Teatrul Mic Archívuma, Bukarest, 1994, 33.

DUMITRESCU, Valentin: „Iepoca” și ciocanul – privind spre viitor, *Actualitate Culturală*, 2005.03. 15-21, 22.

DURNYENKOV, Mihail: Ignorance as a Research Method in Documentary Projects, International Conference Recycling Reality on Stage, Documentary Theatre in East-Central Europe, *Contemporary Drama Festival Budapest*, 2011.12.01-03.

EGRY Gábor: A politika emlékezik – emlékezetpolitikai változatok. A Politikatörténeti Intézet által szervezett *Az 1956-os forradalom és szabadságharc évfordulója a tudományban és a közgondolkodásban* című, 2007. február 14–15-i konferencián elhangzott előadás írott változata. online : <http://epa.oszk.hu/00000/00036/00067/pdf/003-021.pdf>, elérés: 2017.03.13

ELY, John: Remembering Romania. A Ghost Story, In Mihai Neamțu (ed.), *History of Communism in Europe, Vol.1, Politics of Memory in Post-Communist Europe*, Zeta Books, Bucharest, 2010, 59-60.

EÖRSI László: A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika, *Színház*, 2010/09, [http://szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35808:a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7](http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35808:a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika&catid=46:2010-szeptember&Itemid=7), elérés: 2017.08.01.

EÖRSI László: Az acéli kulturpolitika és a kaposvári Csiky Gergely Színház, *Élet és Irodalom*, 2009.01.02.

EÖRSI László: Memento 56 06/ örült lélek vert hadak. A kaposvári botránykeltésről a forradalom ötvenedik évfordulóján, *Színház*, 2012. november, online: <http://szinhaz.net/2012/11/03/eorsi-laszlo-memento-56-06-orult-lelek-vert-hadak/>, elérés: 2017.08.01.

EÖRSI László: Tóth Ilona, *Beszélő*, 6 évfolyam, 7 szám, online: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toth-ilona>, elérés: 2017.08.01.

EPINGEAC, Alina: Teatrul bate viața. „Tipografic majuscul” la Teatrul Odeon, *Yorick.ro*, Revista online de teatru, Numărul 181, 2013.09.23, <http://yorick.ro/teatrul-bate-viata-tipografic-majuscul-la-teatrul-odeon/>, elérés: 2016.11.15.

EVERSMANN, Peter: The experience of the theatrical event, in *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Cremona-Eversmann-Maanen-Sauter-Tulloch (eds.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, 139.

FAIRCLOUGH, Norman: Critical Discourse Analysis, *The Critical Study of Language*, Routledge, London and New York, 2010, 503.

FASTENBERG, Dan: Top 10 National Apologies, *Time*, London, 2010. 06. 17, [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1997272\\_1997273\\_1997286,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1997272_1997273_1997286,00.html), elérés: 2017.04.09.

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitas esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

FOSTER, Hal: *The Return of the Real. Art and Theory at the end of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996, 132.

FUENTES, Marcela: Casting Shadows in a Global Land: Luisa Calcumil's Es bueno mirarse en la propia sombra, *Theatre Research International*, July 2010, 183-187.

FUSCO, Coco: El evento suspendido, A performance for Cuba in uő. *The Bodies That Were Not Ours* and Other Writings, New York & London, Routledge and Institute of Visual Arts, 2002. 166.

FUSCO, Coco: The Incredible Disappearing Woman, *Future Non Stop, A Living Archive for Digital Culture in Theory and Practice*, <http://future-nonstop.org/c/5ac64bade5e1be1f57b920a0f74cab1b>, elérés: 2017.04.02.

GALLAGHER, Tom: *Romania and the European Union. How the Weak Wanquished the Strong*, Manchester University Press, Manchester, 2009, 32.

GAPPS, Stephen: On Being a Mobile Monument: Historical Reenactments and Commemorations, in Ian MCCALMAN – Paul A. PICKERING: *Historical Reenactment, From Realism to the Affective Turn*, 61.

GEORGESCU, Alice: Râsul – izvor de sănătate, *Dilema veche*, 2005. február 26- március 3, 7.

GHERGHINA, Sergiu: Attitudes towards the communist past in five Central and Eastern European Countries, in *History of Communism in Europe, Politics of Memory in Post-communist Europe*, Vol. I – 2010, Mihai Neamțu (szerk.), Zeta Books, 2010. 167.

GILMAN-OPALSKI, Richard: *Spectacular Capitalism*, Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy, Minor Composition, 2011, 91.

GOODMAN, Tanya: Performing a „new” nation: the role of the TRC in South Africa, in *Social Performance: Symbolic Action, Cultrual Pragmatics, and Ritual*, ALEXANDER-GIESEN-MAST (szerk.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006, 179.

GOFFMAN, Erving: *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Pólya Kiadó, Budapest, 1999 [1959], 11-12.

GRAHAM, Shane: 'I was Those Thousands!': Memory, Identity and Space in John Kani's Nothing But the Truth, *Theatre Research International*, vol 32, no.1, 68-84.

GRAHAM, Shane: Memory, Identity and Space in John Kani's Nothing But the Truth, *Theatre Research International*, Vol. 32, no.1, 2006, 74.

GYÖRGY Péter: A szétesett emlékezet – két temető példája, *Studia Litteraria*, Debrecen, 2016, online: [http://studia.lib.unideb.hu/file/6/235/szerkeszto/szerkeszto\\_16\\_11\\_10\\_Gyorgy\\_Peter.pdf](http://studia.lib.unideb.hu/file/6/235/szerkeszto/szerkeszto_16_11_10_Gyorgy_Peter.pdf), elérés: 2017.07.10.

HABERMAS, Jürgen: *A Berlin Republic: Writing on Germany*. transl. S. Rendall. Lincoln, NE, University Nebraska Press, 1997 idézi Misztal, I.m. 107.

HALBWACHS, Maurice: *The Collective Memory*, trans F.J and V. Y. Ditter, London, Harper Colophon Books, 1950 [1926].

HUYSEN, Andreas: Present Pasts: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, 36, online: <https://blogs.commons.georgetown.edu/engl-218-fall2010/files/Huyssen-Present-pasts-Media-politics-amnesia-copy.pdf>, elérés: 2017. 07. 06.

ICHIM, Florica: „O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu” Antidot pentru uitare, *România Liberă*, 2005.02.22.

*Iluzia anticomunizmului, Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Siulea, Ovidiu Tichindeleanu (szerk.), Cartier Istoric, 2008.

IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.

IONITA, Oana: Puterea celor fără de putere – cronică la X mm din Y km, Geanina Cărbunariu, *Modernism, Tabloid de artă și stil*, 2012.03.29.



<http://www.modernism.ro/2012/03/29/puterea-celor-fara-de-putere-cronica-la-x-mm-din-y-km-geanina-carbunariu/>, elérés: 2016.11.15.

IORGULESCU, Mircea: Vedeniile lui Matei Vişniec, *Revista 22*, 2002.04.08, <http://www.revista22.ro/vedeniile-lui-matei-visniec-64.html>, elérés: 2016.11.15.

IVÁCSON András: Amire várni érdemes!, Váróterem Projekt, 2013.12.11, online: <https://varoteremprojekt.wordpress.com/2013/12/11/amire-varni-erdemes/>, elérés: 2017.11.24.

JÁKFAKALVI Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 10.

JÁSZAY Tamás: Kinek írunk? minek írunk? angol nyelven jelent meg: To Whom Do We Write? Why Do We Write? címen a Krakowska-Szabó (szerk): *Theatre After the Change*, Creativ Média, Budapest, 2011, 22.

KRAKOWSKA, Joanna: Fear, Denial, Repression in Szabó Attila – Joanna Krakowska, (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 127.

JONES, Amelia: “Presence” in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter, 1997, 12., <http://www.jstor.org/stable/777715>, elérés: 2016.07.11.

JONES, Shannon: Apology Diplomacy: Justice for All? *Clingendael Discussion Papers in Diplomacy*, 122, Netherlands Institute of International Relations, The Hague, 2011, 3, online: <https://www.clingendael.nl/publication/apology-diplomacy-justice-all>, elérés: 2017.04.04.

KANI, John: *Nothing but the truth*, Johannesburg, Withwatersrand, UP, 2002, 59-60.

KÉKESI-KUN Árpád: *Színház, Kultúra, Emlékezet*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 41.

KESTER, Grant: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004, 123. u.o. 148.

KIS János: Az összetorlódott idő – Második nekirugaszkodás, *Beszélő*, 2013. május 5, online: <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/az-osszetorlodott-ido-%E2%80%93-masodik-nekirugaszkodas>, elérés: 2011.11.26.

KLOPPER, Dirk: Narrative Time and the Space of the Image: The Truth of the Lie in Winnie Madikizela-Mandela’s Testimony before the Truth and Reconciliation Commission, *Poetics Today*, vol. 22, no. 2, 2001, 461.

KORNIS Mihály: Kádár (magyar dráma), *Beszélő*, 1 évfolyam, 3. szám, 1996, [http://beszelo.c3.hu/cikkek/kadar-magyar-drama#1996-f05-11\\_to\\_53](http://beszelo.c3.hu/cikkek/kadar-magyar-drama#1996-f05-11_to_53), elérés: 2017.07.21.

KOVÁCS Mónika: A holokauszt múlt feldolgozása: emlékezés vagy felejtés? in *Nemzeti emlékezhelyek. Attitűdök reprezentációk, élmények, funkciók, struktúrák*, Debreceni

Egyetemi Kiadó, 2012, 177-193. Online:

[http://www.academia.edu/4317690/A\\_holokausztn%C3%BAlt\\_feldolgoz%C3%A1sa\\_eml%C3%A9kez%C3%A9s\\_vagy\\_felejt%C3%A9s](http://www.academia.edu/4317690/A_holokausztn%C3%BAlt_feldolgoz%C3%A1sa_eml%C3%A9kez%C3%A9s_vagy_felejt%C3%A9s), elérés: 2016.10.26.

LABUTE, Neil: *The Mercy Seat*, London: Faber and Faber, 2003, ix.

LAMM, Kimberly: *The Dialectics of Disposability and Visibility: Coco Fusco's The Incredible Disappearing Woman*. Paper presented at the annual meeting of the American Studies Association Annual Meeting, Grand Hyatt, San Antonio, TX, 2014.11.26.

[http://citation.allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/4/1/8/2/3/p418233\\_index.html](http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/4/1/8/2/3/p418233_index.html), elérés: 2017.04.03.

LANE, Jill: Hemispheric America in Deep Time, *Theatre Research International*, vol. 35, no. 2, 114.

LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix et al, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

LUCACIU, Ileana: Comedia unei triste istorii, *Timpul Liber*, 2005.02.24, 35.

LUKÁCSI András: Csupasz kézzel fegyveres világban. Sütő András ősbemutató Gyulán, *Magyar Hírlap*, 1987.07.25.

VAN MAANEN, Hans: *How to Study Art Words*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, 150.

MARLIN-CURIEL, Stéphanie: The Long Road to Healing: From the TRC to Tfd, *Theatre Research International*, vol. 27, no. 3, 275-288.

MARSOVSZKY Magdolna: Democratic Theatre Policy in the Threefold Bond of Agitation, Mobilization and the Market, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 124.

MARTIN, Carol: *The Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, 2013, 5.

MARTIN, Carol: Theatre of the Real, in *Theatre After the Change 1.*, szerk. Joanna Krakowska-Attila Szabó, Creativ Média, 2011, 147.

MÁTYÁS Edina: A múlt gödrében, *Ellenfény*, 2007/1, 12. online:

[http://www.szhaziadattar.hu:8181/\\_pdf/004747.pdf](http://www.szhaziadattar.hu:8181/_pdf/004747.pdf), elérés: 2017.07.12.

MCCALMAN, Ian – PICKERING, Paul A.: *Historical Reenactment, From Realism to the Affective Turn*, Palgrave Macmillan, 2010, 14-15.

MÉHES Mónika: A kommunizmus története elmebetegnek, *Magyar Teátrum Online*, <http://magyarateatrum.hu/kommunizmus-tortenete-elmebetegnek>, elérés: 2017.01.04.

MISZTAL, Barbara A.: *Theories of Social Remembering*, Open University Press, Maidenhead Philadelphia, 2003, 104.

- MODREANU, Cristina: „M-am eliberat de coșmarurile cu Ceaușescu”, interjú Alexandru Tocilescuval, *Adevărul Literar și Artistic*, 2005.03.01, 3.
- MODREANU, Cristina: Spectacol de trezit conștiințe, *Adevărul*, 2005.02.19.
- MOGHIOROȘI, Vlad: Raportul Tismăneanu: Reacții și dezbateri, *Revista Hiperboreea*, 2015.03, 308. <http://hiperboreejournal.com/wp-content/uploads/2015/03/Vlad-MOGHIOROSI-RAPORTUL-TISM%C4%82NEANU-REAC%C8%9AII-%C8%98I-DEZBATERI.pdf>, elérés, 2017.11.26.
- MOHÁCSI István: Mi van az előtt után? Fontos-e a múltfeldolgozás?, *Mi volt az után előtt? Színház és múltfeldolgozás nemzetközi konferencia*, kiadatlan felszólalás, Kortárs Drámafesztivál, Budapest, 2008.11.27
- MUSILOVA, Martina: The Political Role of Czech Theatre in November 1989 and the Post-November Period, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 38-44.
- NELEGA, Alina: *Améli sóhaja*, ford. Anamaria Pop, LiterNet Kiadó, 2006, 19, online: <http://editura.liternet.ro/descarcare/175/pdf/Alina-Nelega/Ameli-sohaja.html>, elérés: 2016.11.09.
- NELEGA, Alina: The Playwright is Dead. Long Live the Dramatic Author! in *Theatre After the Change 2*, Creativ Média, 2011, 63.
- NELSON, Anne: *The Guys*, New York: Random House, 2002, 12.
- NORA, Pierre: Between memory and history, *Representations*, 26 (Spring), 1989, 22.
- OLICK, Jeffrey K.– ROBBINS, Joyce: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemotikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig, *Annual Review of Sociology*, 1998 (24), magyar fordítás: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/37/olick.htm>, elérés: 2017.11.26.
- PARKER, Ian: The Truth About Over-Identification, in Paul Bowman – Richard Stamp (szerk.): *The Truth of Žižek*, Continuum International Publishing Group, London-New York, 2007, 144.
- PAVIS, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.
- PODMAKOVA, Dagmar: The Continua of Socialist Ordinarity, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 110.
- POPA, Sebastian-Vlad: Numai Tocilescu, *Observatorul Cultural*, 2005.05.25.
- POPESCU, Andrei Luca: Politica stuțului și condamnarea comunismului, *Gândul*, 2013.08.07, online: <http://www.gandul.info/puterea-gandului/politica-strutului-si-condamnarea-comunismului-11225751>, elérés: 2016.11.02.

POPOVICI, Iulia: Hai să ne prostim împreună! Arca lui Noe, *Observatorul Cultural*, 2007.02.1-7, 21-22.

POPOVICI, Iulia: Istoria, cu capul pe pereții scenei, *Observatorul Cultural*, 2007.08-09, 9.

POPOVICI, Iulia: Memoria victimelor, memoria opresorilor. Un puzzle pentru comunismul pierdut, *Observator Cultural Supplement*, 2006.03.23-29.

POPOVICI, Iulia: New Trends in Romanian Theatre, Interview With Gianina Cărbunariu, *Howl Round*, <http://howlround.com/new-trends-in-romanian-theater-interview-with-gianina-c%C4%83rbunariu>, elérés:2017.11.26.

PRESSBURGER Csaba: Már futunk, pedig még meg se ijedtünk, *Pressburger.org*, <http://pressburger.org/tag/ujvideki-szinhaz>, elérés 2017. 01. 06.

RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*, Osiris, Budapest, 2016, 141.

RAINER M. János: Nagy Imre végrendelete. A snagovi politikai feljegyzések. <http://www.rev.hu/rev/htdocs/hu/tanulmanyok/kadarrendszer/nagyimre.pdf>, elérés: 2017.07.13.

RAINER M. János: Ötvenhat paródiája, *24.hu*, <http://24.hu/belfold/2011/10/22/rainer-m-janos-otvenhat-parodiaja/>, elérés: 2017.07.03.

RANCIÈRE, Jacques: Les Paradoxes de l'art politique, in u.ő, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, 57. Magyarul: u.ő. *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok Nonprofit Kft, Budapest, 2011.

ROKEM, Freddie: *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, 10.

SAAL, Ilka: „It's About Us” Violence and Narrative Memory in Post 9/11 American Theater” *Arcadia: International Journal for Literary Studies*, 1. Vol. 45, Issue 2, 2011.

SCHWARZ, Anja: ‘... Just as it would have been in 1861’: Stuttering Colonial Beginnings in ABC’s Outback House, in McCalman – Pickering, I.m., 31-32.

SCIPIADES Erzsébet: „Történi bárhol, ahol megtörténhet”, *Magyar Hírlap*, 1987.07.13, 4.

SIEGMUND, Gerald, A színház mint emlékezet, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1999. tavasz, 36.

ŠIMKO, Jan: „Past Forward. Memories Played Live Are Quiet, Though Never Unplugged”, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk.): *Theatre After the Change*, 1. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 163.

ȘIMONCA, Ovidiu: Iluzia anticomunismului, o carte despre Raportul Tismăneanu, *Observatorul Cultural*, 2008.11.13. <http://www.observatorcultural.ro/articol/iluzia-anticomunismului-o-carte-despre-raportul-tismaneanu-2/>, elérés: 2016.11.01.

*Social Performance, Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, ALEXANDER-GIESEN-MAST (szerk.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

SZÉKELY Csaba: Do You Like Bananas, Comrades? *www.audible.com*, Audio Go Ltd, Freddy White (narrator) Michael Bagley (Tibor), kiadás: 2012. március 1.

SZILI Katalin: Elnézést, bocsánat, bocs. A bocsánatkérés pragmatikája a magyar nyelvben. *Magyar Nyelvőr*, 2003 július-szeptember.  
<http://www.c3.hu/~nyelvor/period/1273/127305.pdf>, elérés: 2017.04.03. 292-307.

SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Gondolat, Budapest, 1979 [1956], 14.

SZTARBOWSKI, Paweł: Social Theatre in Poland: A Few Key Points, in Szabó Attila – Krakowska, Joanna (szerk.): *Theatre After the Change*, 2. kötet, Budapest, Creativ Media, 2011, 29.

THOMPSON, Janna: Apology, justice and respect: a critical defence of political apology, *Australian Association for Professional and Applied Ethics 12th Annual Conference*, Adelaide, 2005, [www.unisa.edu.au/Documents/EASS/HRI/GIG/thompson.pdf](http://www.unisa.edu.au/Documents/EASS/HRI/GIG/thompson.pdf), elérés: 2016.10.27.

TISMĂNEANU, Vladimir: Illuzia normalității comuniste, *Evenimentul Zilei*, Online Acum.tv, 2008.12.07. <http://acum.tv/articol/8864/>, elérés 2016.11.01.

TOMPA Andrea: Ahány ház, annyit történelem, *Színház*, 2010.02, [http://www.old.szinhasz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35534:ahan-y-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7](http://www.old.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35534:ahan-y-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7), elérés: 2016. november 15.

TOMPA Andrea: Köztetek lettem én, *Színház*, 2012. március, online: <http://szinhasz.net/2012/03/30/tompa-andrea-koztetek-lettem-en/>, elérés: 2017.07.18.

TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. Múltfeldolgozás a kortárs magyar színházban, *Színház*, 2013/2, 5-13. Online: [http://old.szinhasz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36603:heldenplatz-es-hsoek-tere-&catid=76:2013-februar&Itemid=7](http://old.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36603:heldenplatz-es-hsoek-tere-&catid=76:2013-februar&Itemid=7), elérés: 2016.10.27.

TROSBORG, Anna: *Interlanguage Pragmatics: Requests, Complaints, and Apologies*, Walter de Gruiter, 1995, 374.

TUTU, Desmond: Reconciling Love, A Millennium Mandate, *University of California Television*, November 4, 2005, Arlington Theatre, Santa Barbara, <https://www.youtube.com/watch?v=iV2LURTu3eQ>, elérés: 2016.10.28.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Művészeti Egyetem, Marosvásárhely, 2006, 70.

VÉKÁS Éva: Gúzsba kötve, *HÍD, Irodalom, Művészet, Társadalomtudomány*, [http://www.hid.rs/hidkor.php?link\\_id=541&&page\\_id=vekas\\_eva](http://www.hid.rs/hidkor.php?link_id=541&&page_id=vekas_eva), elérés 2017.01.06.

VERDERY, Katherine: *National Ideology under Socialism, Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, University of California Press, 1995, 35.

VERESS Dániel: Egy emlékezet-konferencia emlékezete, *Loci memoriae Hungaricae konferencia*, 2011, <http://kulter.hu/2011/11/egy-emlekezet-konferencia-emlekezete>, elérés: 2017.04.03.

VIȘNIEC, Matei: Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre in u.ő: *Occident Express*, Paralela 45, 2009, 107.

VIȘNIEC, Matei: Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal, *LiterNet*, 2003 [1996], 8, <http://editura.liternet.ro/carte/50/Matei-Visniec/Istoria-comunismului-povestita-pentru-bolnavii-mintal.html>, elérés: 2016.1.15.

VIȘNIEC, Matei: *Procesul comunismului prin teatru*, Humanitas, 2012, 13.

VLAD, Ivana: Acest Ceaușescu, care ne doare, *Realitate Românească*, 2005.03.03, 11.

VOLKAN, Vamık D.: *September 11 and Societal Regression*, 2001. <http://www.vamikvolkan.com/September-11-and-Societal-Regression.php>, elérés: 2014.10.16.

VOLKAN, Vamık D.: Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity, *Group Analysis*, 34:79-97., 2001, online: <http://www.vamikvolkan.com/Transgenerational-Transmissions-and-Chosen-Traumas.php>, elérés: 2014.10.16.

WINTER, Jay és SIVAN, Emmanuel: *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1999, 2.

ZAPPE László: Posztumusz propaganda, *Critikai Lapok*, 2010.04, 20.

ZINNER Tibor: Nagy Imre és társai ügye – újabb politikai gyilkosságok jogi fügefalevéllel, *Iustum Aequum Salutare* III. 2007/1. · 45–64, online: [http://epa.oszk.hu/02400/02445/00004/pdf/EPA02445\\_ias\\_2007\\_1\\_045-064.pdf](http://epa.oszk.hu/02400/02445/00004/pdf/EPA02445_ias_2007_1_045-064.pdf), elérés: 2017.07.20.

ŽIŽEK, Slavoj: Maybe we just need another chicken. *Powell's City of Books*, Portland, Oregon, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=u1Kb4JZGpA0>, elérés: 2017.04.03.

ŽIŽEK, Slavoj: *Welcome to the desert of the real. Five essays on 9/11*. Verso, London-New York, 2002, 12.

ŽIŽEK, Slavoj: Why are the NSK and Laibach Not Fascists?, *M'ARS*, Volume 3/4, Moderna Galerija, Ljubljana, 1993, idézi: Stevphen SUKAITIS: Overidentification and/or Bust?, Variant, Issue 37, online: [http://www.variant.org.uk/37\\_38texts/10Overident.html](http://www.variant.org.uk/37_38texts/10Overident.html), elérés: 2017.04.03.

ZUKIN, Sharon: *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.

2006. október 23-a hiteles története, *Népszava*, 2010. július 6,  
<http://nepszava.hu/cikk/320254-2006-oktober-23-a-hiteles-tortenete>, elérés: 2017. 07. 10.

# MELLÉKLETEK

## 1. A múltfeldolgozás szakaszai

| 1. szakasz<br>Lezárás   | 2. szakasz<br>Igazságszolgáltatás   | 3. szakasz<br>Társadalmi<br>Performatív<br>Gesztusok   | 4. szakasz<br>Feldolgozás  |  |
|---|---|--|--|--|
| Fegyverszünet<br>Békekötés<br>Sebesültek ellátása<br>Romok eltakarítása<br>Újjáépítés | Helyszínelés<br>Letartóztatás<br><br>Nyomozás<br>Jogi perek<br>Nyilvánosságra hozás<br><br>Anyagi kárpótlás<br>Börtönbüntetés<br>Szimbolikus büntetés<br>Lusztráció | Közvetlen apológia<br>Közvetett apológia<br>Mebánás<br><br>Közvetett bűnösség<br>miatti apológia<br><br>Kiegészés<br>Mebékélés | <b>Emlékezés</b><br><br>Gyász<br><br>Kutatás<br><br>Emlékhelyek<br>Emléknepok<br>Történelemkönyvek<br><br>Bosszú<br><br>Reaktualizáció | <b>Felejtés</b><br><br>Továbblépés<br>Felülírás<br>Nosztalgia<br><br>Félelmek feldolgozása<br><br>Rossz beidegzódések<br>törlése (személyiségi<br>rehabilitáció)<br><br>Tagadás<br>Alternatív történelem |
| Pragmatikus<br>kapcsolat lezárása   |   | Elfogadás  | Művészi<br>feldolgozás   |  |

[.....múlt.....]

[.....jelen.....]

[.....jövő.....]





## 2. Előadáselemzési szempontok

### KONTEXTUS

- 1.1 Hogyan (mely) közönségrétegeket szólítja meg az előadás?
  - 1.1.1 A történelmileg szembenálló mindkét felet vagy csak az egyiket?
  - 1.1.2 Mennyire alkotnak egy közösséget a nézők a valós életben (etnikai, települési, pártállás szerinti, korosztályi)
  - 1.1.3 Milyen korosztály és iskolázottsági szintet szólít meg az előadás?
- 1.2 A nézők közti viszony a valós életben. Az adott trauma feldolgozottsága társadalmi szinten.
  - 1.2.1 Mekkora a lappangó vagy fennálló feszültségek a közösségek között az adott traumát követően.
  - 1.2.2 Hol áll az adott trauma társadalmi feldolgozása?
  - 1.2.3 Történtek-e reparációk, és milyen szinteken?
  - 1.2.4 Történt-e nyilvános bocsánatkérés a hivatalos szervek részéről, és ha igen, hogyan?
  - 1.2.5 Hogyan határozza meg a nézők mindennapi viselkedését vagy érzéseit az adott trauma?
  - 1.2.6 Van-e nyilvános diskurzus erről a traumáról, és ha nem miért nincs?
  - 1.2.7 Mennyire áll az adott esemény az aktuálpolitikai csatározások látómezejében?
- 1.3 A rendszer szintjén az eseményhez kapcsolódó tapasztalatok hogyan viszonyulnak a nézők életéhez?

### KOMMUNIKÁCIÓ

- 2.1. Az alkotók és a nézők miként kommunikálnak az előadás előtt, alatt és után?
  - 2.1.1 Az előadás promóciója milyen kommunikációs lehetőségeket ad a nézők csoportjainak (műsorfüzet, plakát, internetes hirdetés, honlap, kísérő kiállítás, interjúk, ajánlók stb.).
  - 2.1.2 Hogyan reagálnak a nézők mint közösség a színpadon látottakra (taps, nevetés, a tetszés vagy nemtetszés más kifejezési módjai)
  - 2.1.3 Mit ír a kritika erről?
- 2.2. A színházi tér ilyen célú felhasználása
  - 2.2.1 A színpad és a nézőtér szerkezete milyen (meta)kommunikációs lehetőségeket tesz lehetővé (látják-e egymást a nézők)?
  - 2.2.2 Megbomlik-e a színpad és a nézőtér közti határ, ha igen mikor és hogyan?
  - 2.2.3 Az előadás kíván-e valamilyen közvetlen nézői választ, és ha igen, ezt hogy építi be a színpadi formába?

### MISE EN SCÈNE

- 3.1. A színházi tér, világítás és hang
  - 3.1.1 Milyen a színházépület és a színpadi tér viszonya?

- 3.1.2 Milyen a színpad kialakítása, a díszlet szerkezete és működése? Mennyire absztrakt vagy naturalista, beazonosítható a tér.
- 3.1.3 Milyen az előadás képi világa?
- 3.1.4 Esztétikai minőségek: mi jellemzi az előadás humorát? Milyen más esztétikai minőségeket használ fel a rendezés?
- 3.1.5 A színpadi világítás mennyire atmoszferikus vagy absztrakt?
- 3.1.6 A nézőtéri világítás milyen, használják-e kreatívan az előadás során, és hogyan?
- 3.1.7 Hangok – természetes illetve mesterséges (hangosított)
- 3.1.8 Zene: élő vagy bejátszott, atmoszferikus vagy betét, milyen dramaturgiai szerepe van?

### 3.2. Színészi előadás módja (színész és karakter viszonya)

- 3.2.1 Egy színész egy karaktert jelenít meg vagy többet?
- 3.2.2 A karakterek mennyire azonosíthatóak valós személyekkel?
- 3.2.3 Hogyan változik a színész és karakter viszonya az előadás alatt?
- 3.2.4 A karakterek mennyire kidolgozottak? Mely karakterek emelkednek ki?
- 3.2.5 Mely oldal karakterei dominánsak?

### 3.3 Színészi játékmód (mimetikus, gesztikus, proxemikus)

- 3.3.1 Hogyan jellemezhető a színészi játékmód, mennyire egységes a társulaton belül?
- 3.3.2 Színész azonosulása a karakterrel? Változik-e oldalanként?
- 3.3.3 Néző azonosulása a karakterrel? Mely oldal tesz lehetővé erősebb azonosulást?
- 3.3.4 Gesztusrendszer elemzése (szintaktikus, deiktikus).
- 3.3.5 Kiszólások és ezek fogadtatása.

### 3.4 Jelmezek

- 3.4.1 Mennyire beazonosíthatóak a jelmezek valamely konkrét időszak viseletét tekintve?
- 3.4.2 Milyen viszonyban állnak egymással és a karakterekkel?

## NARRATÍVA

- 4.1 A történet szerkezete (teljes vagy töredékes)
- 4.2 A szöveg műfajisága (lírikus, epikus, dramatikus)
- 4.3 Jelenetezés, felvonások szerkezete
- 4.4 A történetmesélés módja (lineáris, körkörös, epizodikus)
- 4.5 Dramaturgiai szerkezet (konfliktusos, analitikus, epikus)
- 4.6 Zárt vagy nyitott reprezentáció?
- 4.7 Zárt vagy nyitott narratív szerkezet?
- 4.8 Azonosulási és átélési lehetőségek, szutúra

## TEMATIKA

### 5.1. Az előadás alapjául szolgáló valóságselemek

- 5.1.1 Milyen jellegű és mennyiségű dokumentációt használtak fel a készítők?

- 5.1.2 Hogyan határozható meg a valóság és fikció viszonya?
- 5.1.3 Mennyire közismertek a megjelenített események?
- 5.1.4 Prezentáció és feldolgozás viszonya. Milyen feldolgozási utakat és stratégiákat kínál fel az előadás?
- 5.1.5 Milyen jelenbeli relevanciája van a feldolgozott témának?
- 5.1.6 Hozzájárult-e az előadás az adott téma személyes feldolgozásához? Milyen formában?
- 5.1.7 Hozzájárult-e az előadás az adott téma társadalmi feldolgozásához? Milyen formában?

5.2. Más műalkotások, amelyeket az előadás felhasznál. Intertextualitás, szellemjárás (ghosting).

### 3. Jobb- és baloldali mitológémák kifejeződése a színházreceptióban

Válogatás kritikai írások megállapításaiból, az *56 06, örült lélek vert hadak* című kaposvári előadása kapcsán (2006).

| „MÍTOSZROMBOLÁS”  | „NEMZETI MESSIANIZMUS”  |
|---|---|
| <p>Az előadás az egyik legvitatottabb 1956-tal kapcsolatos kérdést mutatja be, Sáry Flóra, összeroppanva túlvállalt munkáitól katasztrofális döntést hoz.</p> <p>Szeretettel és vigyázva megkomponált történet, nem lehet tabu a történelem.</p> <p>A nagy népi homokozót mutatja...</p> <p>A groteszk és idióta történelem szatirikus látása...</p> <p>Ünnepi beszédes, trianonos, múltat, jelent és jövőt megérteni képtelen világban, egy satnya és otromba országban, ahol létre jöhetett a budapesti terrorista hányingermúzeum.</p> <p>Rendszerváltás: nyomorúságos és röhejes katyvasz.</p> <p>A valóság hülyesége utolérte a színpadi túlzás. Rémes abszurdan a lepusztultságból és hősiességből, romantikából és bornírtságból, kicsinyességből és nagyszerűségből, önfeláldozásból és szörnyetegségből összetett magyar lényeg.</p> <p>Szervezett rendetlenség...</p> | <p>Tóth Ilona nem volt gyilkos, ergo nem ábrázolható így egy színházi előadásban.</p> <p>Úgy tesznek, mintha nem ismernék a Tóth Ilonka-ügy kényességét, mintha mindez nem számítana, csak a sztori pikantériája.</p> <p>A bérletes kaposvári nyugdíjasok fityiszt kapnak.</p> <p>Leszámolnak a „satnya és otromba” ország paneleivel, a pátosszal.</p> <p>Nagy Imre (Kovács Zsolt) egy szájalmas kisember.</p> <p>Ezek a szabad, nyugati művészek tudják, hogy a zaklatás is benne van a pakliban, beleröfentenek a történelembe.</p> <p>Dühös néző, hatásvadász előadás.</p> <p>Udvari művészet, gonosz és kártékony vicc, magasművészeti provokáció</p> <p>Közpénzből ne csináljanak ilyen szemetet.</p> |

#### 4. Előadások összesítő táblázata

A táblázat a dolgozatban részletesebben elemzett előadások néhány műtfeldolgozással kapcsolatos társadalmi és művészi funkcióit foglalja össze. A magasabb „pontszám” a felforgató tapasztalatokra utal, míg az alacsonyabb az inkább megnyugvást jelentő nézői élményekre. Az üres mező azt jelzi, hogy az adott funkció az előadásban nem kiemelkedő. Az összesítő oszlopok csak tájékoztatásul szerepelnek, nem utalnak az egyébként igen sokféle és nehezen összevethető előadás valamilyen „komplexitására”, ahogy a számszerű minősítést is tisztán szubjektív alapon végeztem és inkább csak a hangsúlyok kiemelésének eszközeként használtam az összefoglalásban.

| Előadás cím                             | Ország | Alkotó                           | Helyszín       | Év   | Politikai kritika | Tűzazonosulásos kritika | Újrajátszás/Képzlet fejlesztése | Affektív történelem | Dialogikus emlékezet | Társadalmi vita | Identitás fejlesztése | Társadalmi beszélgetések | Perceptuális sémák fejlesztése | Információmegosztás | Összeg | Darab |
|---|--------|----------------------------------|----------------|------|-------------------|-------------------------|---------------------------------|---------------------|----------------------|-----------------|-----------------------|--------------------------|--------------------------------|---------------------|--------|-------|
| Bitte liebt Österreich!                 | AT     | Cristoph Slingensiefel           | Bécs           | 2000 |                   | 5                       |                                 |                     |                      |                 |                       |                          | 4                              |                     | 9      | 2     |
| The Incredible Disappearing Woman       | CB     | Coco Fusco                       | Kuba           | 2003 | 4                 |                         |                                 | 4                   |                      | 4               | 4                     | 4                        |                                |                     | 20     | 5     |
| Villa                                   | CL     | Guillermo Calderón               | Chile          | 2010 |                   |                         |                                 | 4                   |                      | 5               | 4                     | 4                        |                                | 2                   | 19     | 5     |
| Egyesült Észország                      | EE     | NO99                             | Tallinn        | 2010 |                   | 5                       |                                 |                     |                      | 4               | 4                     | 4                        |                                |                     | 17     | 4     |
| Do You Like Bananas, Comrades?          | GB     | Székely Csaba                    | London         | 2012 |                   | 4                       |                                 | 4                   | 3                    | 3               |                       |                          | 3                              | 4                   | 21     | 6     |
| 56 06, örült lélek vert hadak           | HU     | Mohácsi János<br>Mohácsi István  | Kaposvár       | 2006 | 3                 |                         | 5                               |                     | 4                    | 5               |                       | 4                        | 4                              |                     | 25     | 6     |
| A kommunizmus története elmebetegeknek  | HU     | Vörösmarty Színház               | Székesfehérvár | 2010 | 2                 | 3                       |                                 |                     |                      | 2               | 2                     |                          | 2                              |                     | 11     | 5     |
| Liberté '56                             | HU     | Szöcs Géza<br>Vidnyánszky Attila | Debrecen       | 2006 |                   |                         | 4                               | 2                   | 4                    |                 | 4                     |                          | 4                              | 2                   | 20     | 6     |
| Szóról szóra                            | HU     | Panodráma                        | Budapest       | 2011 | 4                 | 2                       |                                 |                     | 4                    |                 |                       |                          | 3                              |                     | 13     | 4     |
| History of the World - Part 11          | NL     | Hotel Modern                     | Hollandia      | 2004 |                   |                         | 5                               |                     |                      |                 |                       |                          | 5                              |                     | 10     | 2     |
| A holttesteken lépkedés ruganyosságáról | RO     | Matei Vişniec                    | Románia        | 2009 | 3                 | 2                       |                                 |                     |                      | 4               | 4                     |                          | 4                              |                     | 17     | 5     |
| Szeretik a banánt, elvtársak?           | RO     | Székely Csaba                    | Marosvásárhely | 2014 |                   | 4                       |                                 | 4                   | 3                    | 3               | 4                     |                          | 4                              |                     | 22     | 6     |
| 20/20                                   | RO     | Gianina Cărbunariu               | Marosvásárhely | 2010 | 4                 | 2                       |                                 | 4                   | 5                    | 4               | 5                     | 3                        |                                |                     | 27     | 7     |
| Rudolf Hess tízparancsolata             | RO     | Alina Nelega                     | Marosvásárhely | 2006 |                   | 5                       |                                 | 3                   |                      |                 |                       |                          | 3                              |                     | 11     | 3     |

| Előadás cím                                    | Ország | Alkotó                           | Helyszín        | Év   | Politikai kritika | Túlatomosulások kritika | Újrakészítés/Képzlet fejlesztése | Affektív történelem | Dialogikus emlékezet | Társadalmi vita | Identitás fejlesztése | Társadalmi beszédaktusok | Perceptuális sémák fejlesztése | Információmegosztás | Összeg | Darab |
|--|--------|----------------------------------|-----------------|------|-------------------|-------------------------|----------------------------------|---------------------|----------------------|-----------------|-----------------------|--------------------------|--------------------------------|---------------------|--------|-------|
| Amália sóhaja                                  | RO     | Alina Nelega                     | Maros-vásárhely | 2005 | 3                 | 5                       |                                  | 4                   |                      |                 |                       |                          | 3                              |                     | 15     | 4     |
| Nyomtatott nagybetű                            | RO     | Gianina Cărbunariu               | Bukarest        | 2013 | 3                 |                         |                                  | 3                   |                      | 5               |                       |                          |                                | 4                   | 15     | 4     |
| X milliméter az Y centiméterből                | RO     | Gianina Cărbunariu               | Bukarest        | 2011 |                   |                         | 5                                |                     |                      | 5               |                       |                          |                                | 4                   | 14     | 3     |
| Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből             | RO     | Theodor Denis Dinulescu          | Bukarest        | 2005 |                   | 4                       |                                  | 3                   |                      | 3               | 4                     | 2                        | 3                              |                     | 19     | 6     |
| A kommunizmus története elmebetegeknek         | RS     | Újvidéki Színház                 | Újvidék         | 2006 | 2                 | 2                       |                                  |                     |                      | 2               | 4                     |                          | 4                              |                     | 14     | 5     |
| M.H.L.   | SK     | Slava Daubnerova                 | Pozsony         | 2010 |                   |                         |                                  | 5                   |                      | 3               |                       |                          | 3                              |                     | 11     | 3     |
| Ligetfalusi történetek                         | SK     | Jan Šimko                        | Pozsony         | 2008 |                   |                         |                                  |                     | 4                    |                 | 4                     |                          |                                | 3                   | 11     | 3     |
| Make Love                                      | US     | Karen Finley                     | New York        | 2003 | 3                 |                         |                                  |                     |                      |                 |                       |                          | 4                              |                     | 7      | 2     |
| Rebel Without a Pause                          | US     | RENO                             | New York        | 2002 | 5                 |                         |                                  | 4                   |                      | 4               | 4                     |                          | 4                              | 3                   | 24     | 6     |
| The Mercy Seat                                 | US     | Neil LaBute                      | New York        | 2002 |                   |                         |                                  | 4                   |                      |                 | 4                     |                          | 4                              |                     | 12     | 3     |
| The Guys                                       | US     | Anne Nelson                      | New York        | 2001 |                   |                         |                                  | 3                   |                      |                 | 5                     | 2                        |                                | 3                   | 13     | 4     |
| Nothing But the Truth                          | ZA     | John Kani                        | Dél-Afrika      | 2002 | 3                 |                         |                                  | 4                   | 3                    | 3               | 5                     | 3                        |                                |                     | 21     | 6     |
| Thetha Ngikhulume (Beszélj, hogy beszélhessek) | ZA     | Victory Sonquoba Theatre Company | Dél-Afrika      | 1998 | 4                 |                         |                                  |                     | 3                    | 4               | 4                     | 2                        |                                | 2                   | 19     | 6     |
| Ubu and the Truth Commission                   | ZA     | Jane Taylor                      | Dél-Afrika      | 1997 |                   |                         |                                  |                     |                      |                 |                       |                          | 4                              |                     | 4      | 1     |
| The Story I Am About to Tell                   | ZA     | Khulumani SSG                    | Dél-Afrika      | 1997 |                   |                         | 3                                | 3                   | 3                    | 3               |                       |                          |                                | 2                   | 14     | 5     |
| That Spirit                                    | ZA     | Mina nave                        | Dél-Afrika      | 1995 |                   |                         | 3                                | 4                   | 4                    |                 | 5                     | 4                        |                                | 2                   | 22     | 6     |