

**Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola**

Pandur Petra

**AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM SZÍNPADRA
ÁLLÍTÁSAI**

1956 színházi és drámai irodalmi reprezentációi a rendszerváltás után

Doktori értekezés

Témavezetők:

Prof. Dr. Müller Péter

Dr. Rosner Krisztina

Pécs, 2020

TARTALOMJEGYZÉK

I.	BEVEZETŐ.....	3
II.	EMLÉKEZET, TÖRTÉNELEM ÉS MÚLTFELDOLGOZÁS (ÖSSZEFÜGGÉSEK)	11
	1. A MÚLTFELDOLGOZÁS SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI LEHETŐSÉGEI AZ EMLÉKEZETELMÉLETEK KONTEXTUSÁBAN.....	12
	2. A TÖRTÉNELEM FIKCIONALITÁSA	33
III.	1956 SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI FELDOLGOZÁSAI A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS UTÁN (TENDENCIÁK ÉS ÉRTELMEZÉSEK)	46
	1. AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM REPREZENTÁCIÓI A KÁDÁR-KORSZAK MŰVÉSZELETÉBEN.....	47
	2. AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI REPREZENTÁCIÓI A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN – 1989 MINT HIÁNYZÓ CEZÚRA.....	73
IV.	ESETTANULMÁNYOK	93
	1. EGYETLEN TÖRTÉNET 1956 DARABJA. Papp András – Térey János: <i>Kazamaták</i> , Katona József Színház (2006), Szegedi Nemzeti Színház (2018)	94
	2. 1956 A KULTURÁLIS EMLÉKEZET PANOPTIKUMÁBAN. Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: <i>56 06/ Őrült lélek vert hadak</i> , kaposvári Csiky Gergely Színház (2006)	126
	EXKURZUS: MEMENTÓ '56. Szócs Géza: <i>Liberté '56</i> , debreceni Csokonai Színház (2006)	143
	3. DOKUMENTUM ÉS SZEMÉLYESSÉG AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM SZÍNREVITELEIBEN. 1956 dokumentumszínházi reprezentációi. PanoDráma: <i>Keserű boldogság</i> (2015); <i>Pali</i> (2016); <i>Exodus</i> '56 (2016), Katona József Színház.....	148
	4. AZ EMLÉKEZÉS (ÖN)IRÓNIAJA. Eörsi István: <i>Emlékezés a régi szép időkre</i> , Örkény Színház (2016)	160
	EXKURZUS: ÖTVENHAT-SZÓLAMOK. Az ötvenhatos forradalom helye a nemzedéki emlékezetekben. k2 Színház – Závada Péter: <i>Holdkő. Töredékek '56-ból</i> , Szkéné Színház (2017)	171
	5. A SZEMTANÚK SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSA. Múltfeldolgozás a közösségi színház eszközeivel. <i>Gyerekkorunk '56</i> , MU Színház (2016)	176
V.	EPILOGUS.....	199
	KITEKINTÉS.....	210
	BIBLIOGRÁFIA	214

I. BEVEZETŐ

Dolgozatomban a színház, az emlékezet és a múltfeldolgozás lehetséges összefüggéseire koncentrálni arra a kérdésre keresem a választ, hogy a magyar színház és dráma a rendszerváltás óta milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet és színházi kifejezőeszközök alapján tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozásához. Ennek megfelelően kutatásomban azokat az 1989 után bemutatott előadásokat igyekszem egy csokorba gyűjteni, és egy-egy műelemzés keretein belül részletesen is megvizsgálni, amelyek (ön)reflexív módon, összetett szempontrendszer alapján, a különböző értelmezői hagyományok együttes figyelembevételével és elfogadásával tematizálják az ötvenhatos forradalom eseményeit. A kutatás abból a nézetből indul ki, miszerint a színház intézménye olyan, a fischer-lichtei értelemben vett kulturális modellnek tekinthető, amely képes arra, hogy reflektáljon a körülötte zajló társadalmi folyamatokra, arra, hogy prizmaként összegyűjtse az adott társadalomban megjelenő problémákat, és azokat még élesebben verje vissza.¹ Ekképpen pedig arra is, hogy rámutasson az 1956 értelmezéseiben a rendszerváltás után megfigyelhető módosulásokra, s ezzel összefüggésben a kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra. A rendszerváltás óta eltelt harminc évben – különösképpen a kerek évfordulók alkalmából – ugyan számos olyan előadás és dráma született, amely az ötvenhatos forradalmat tematizálja, ezek között azonban csak néhány olyan található, amely eleget tesz a fentebbi feladatoknak: Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak két színpadi feldolgozása, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezése, a Mohácsi testvérek és Kovács Márton által jegyzett *56 06/ örült lélek vert hadak*, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56*, az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című előadása. A dolgozatom egyes fejezetei e színpadi művekre koncentrálnak.

Noha vizsgálódásaim fókusza – ötvenhatnak a Kádár-korszakban ellenforradalomként történő értelmezése, majd későbbi tabusítása, valamint életkori sajátosságaim miatt – elsősorban az 1989 után bemutatott előadásokra irányul, a tágabb művészettörténeti kontextus felrajzolása érdekében dolgozatom első felében rövidebben azokat a regényeket, filmeket, s részletesebben azokat az előadásokat, drámákat is áttekintem, amelyek a kettős beszéd (Jákfalvi

¹ Erika FISCHER-LICHTE: A színház mint kulturális modell. Ford.: MESZLÉNYI Gyöngyi. *Theatron*, 1999. tavasz, 71.

Magdolna)² művészi technikáján, a „sorok közötti olvasás” közösségi mechanizmusán (Eörsi László),³ szimbolikus megfeleltéteseken keresztül már a kollektív amnézia éveiben reflexió tárgyává tették az ötvenhatról alkotott hivatalos politikai nézet visszásságát és/ vagy az ötvenhatos eseményeket forradalomként értelmezték. Emellett a dolgozatomban részletesen is vizsgálándó produciókat a többi rendszerváltás utáni ötvenhat-reprezentáció kontextusában is igyekszem elhelyezni, feltárva mindeközben az e területen megjelenő főbb irányokat, tendenciákat is.

Dolgozatom egyik tézise az, miszerint az ötvenhat-reprezentációknak a rendszerváltás után alapvetően két nagyobb irányát különböztethetjük meg: az egynézőpontú, heroizáló narratívákat támogató monologikus emlékezetmodellt és a dialogikus emlékezetmodellt képviselő műveket, amely utóbbiak „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlélik”,⁴ s ezáltal teszik lehetővé a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását. Aleida Assmann idézett emlékezettipológiája nyomán arra a megállapításra jutottam, miszerint az 1956-os eseményeket feldolgozó évfordulós művek nagy része a monologikus emlékezetmodellt követi. A traumatikus múlt emlékezetének feldolgozása szempontjából azonban a dialogikus emlékezetmodell válik fontossá.

Amint az ugyanis a fentebbi rövid leírásból is kitűnik, Aleida Assmann elméletében az emlékezet dialogikussága és a múltfeldolgozás aktusa szorosan összefonódik, előbbi mintegy az utóbbi előfeltételeként jelenik meg. A két fogalmat ennek nyomán műelemzéseim során én is egymással szoros összefüggésben tárgyalom. Ezen meggyőződésemet erősíti meg az is, hogy Tompa Andrea – Theodor Adorno nyomán – Assmannhoz hasonlóan fogalmazza meg az általa múltfeldolgozónak nevezett előadások emlékezes technikáját. Tompa szerint az ilyen típusú művek a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k]

² Ehhez lásd: JÁKFALVI Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár korszak színházáról. *Alföld*, 2005/7. 65–75.

³ Eörsi László a „*Megbombáztuk Kaposvárt*” című könyvének *Marat/ Sade*-ra vonatkozó fejezetében megjegyzi, hogy „a sorok közötti olvasás, az összekacsintás mint közösségi mechanizmus működött a hatvanas évektől”. – EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Budapest, Napvilág, 2013. 62.

⁴ Aleida ASSMANN: Az emlékezet átalakító ereje. Ford.: MÁTÉ Éva Gyöngy. *Studia Litteraria*, 2012/1–2. 18. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file_up_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

vizsgálat tárgyává.”⁵ Mindezeket a jellegzetességeket – amint azt az elemzéseim is bizonyítják majd – az általam vizsgált színpadi művek is magukon viselik, ezáltal nem csak dialogikus emlékezetgyakorlatokat megjelenítő, hanem műltfeldolgozó előadásoknak, drámáknak is tekintem őket.

Műelemzéseim fő elméleti bázisát a színházelméleti szövegeken, a vizsgált előadásokról, drámákról szóló tanulmányokon, színikritikákon túl az emlékezetkutató szakirodalom, a narratív történelemelmélet és a színházi műltfeldolgozás körében íródott teoretikus munkák képezik. Ezek tanulságait amellet, hogy esettanulmányaimba is beépítem, dolgozatom első, elméleti bevezető fejezetében is összefoglalom. *A műltfeldolgozás színházi és drámairodalmi lehetőségei az emlékezetelméletek kontextusában* című alfejezetben elsőként a színház és az emlékezet fogalmainak összefüggéseit ismertetem Gerald Siegmund *A színház mint emlékezet (Theater als Gedächtnis)*, Marvin Carlson *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*, Peggy Phelan *Holtat játszani kőben – avagy mikor nem rózsza a Rózsza? (Playing Dead in Stone, or When Is a Rose not a Rose?)* című munkái alapján, a színház emlékezetként, emlékezetgépként és emlékműként történő értelmezéseire fókuszálva. Ezt követően Theodor Adorno *Mit jelent a múlt feldolgozása? (Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit)*, Tompa Andrea *Heldenplatz és Hősök tere: A műltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban* és Bagi Zsolt *Testközösség és műltfeldolgozás* című tanulmányainak segítségével a (színházi) műltfeldolgozás fogalmát járom körül, majd ehhez kapcsolódóan Andreas Huyssen *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* című művéből kiindulva a nyolcvanas években bekövetkezett memory boom, valamint a kortárs emlékezetkultúránkat jellemző emlékezetmánia, múltmánia jelenségét ismertetem, kitérve mindezeknek a (digitális) archívumok tömeges terjedésével és – Gumbrecht *A jelenlét előállítása (Production of Presence)* című műve nyomán – a kortárs időtapasztalat változásaival való összefüggéseire is.

Mindezek tárgyalása azért is különösen fontos, mert kontextust és magyarázatot ad a történelmi traumák színházi (s általánosságban művészi) reprezentációinak (főként a kilencvenes évek óta történő) gyarapodására. Huyssen rámutat ugyanis arra, hogy a kelet-európai posztkommunista országokban és a korábbi Szovjetunióban az emlékezés és felejtés kérdései nyilvánosan csak a politikai rendszerváltásokat követően artikulálód(hat)tak, ekképpen a színházaknak, drámairodalmi műveknek csak ezt követően nyílt lehetőségük arra, hogy a szimbólumokban, metaforákban gazdag, utalásos kifejezésmódon túl végre explicit

⁵ TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A műltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban. *Színház*, 2013/2. 5–13. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

formában is tárgyalhassák az adott társadalom (történelmi) traumáit. Ehhez kapcsolódóan megállapítható, hogy Magyarországon, habár a kilencvenes évek óta születtek ilyen típusú művek, azok – ahogyan arra Tompa Andrea is utal – többnyire más nemzetek drámáinak,⁶ vagy világirodalmi klasszikusoknak a színrevitelén keresztül mutatták be ezeket az eseményeket. Csak a kétezres évek második felétől, illetve főként a kétezer-tízes évektől szaporodtak meg a magyar színpadokon az ilyen tematikájú, hazai szerzőktől és rendezőktől származó drámák, előadásszövegek bemutatói.

Ezt követően Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins szövegeit, meghatározásait⁷ alapul véve emlékezet és történelem összefüggéseit tárgyalom, majd Jan és Aleida Assmann elméletei⁸ nyomán a műelemzéseimet legmarkánsabban meghatározó emlékezetfogalmakat ismertetem. Jan Assmann *A kulturális emlékezet (Das kulturelle Gedächtnis)* és Aleida Assmann *Cultural Memory and Western Civilization* című műve alapján az egyéni és kollektív emlékezet, a kulturális és kommunikatív emlékezet meghatározásaira, összefüggéseire koncentrálok, majd pedig *Az emlékezet átalakító ereje (The Transformative Power of Memory)*,⁹ a *From Collective Violence to the Common Future* és a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában (Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur)*¹⁰ című írások alapján Aleida Assmann emlékezetmodelljeit tárgyalom. Ezeknek a kutatásomban történő hasznosíthatóságára fentebb már utaltam, de azok további műelemzéseim során is különösen produktívnak bizonyulnak.

Az elméleti bevezető második, *A történelem fikcionalitása* címet viselő alfejezetében már a narratív történelemelmélet néhány meghatározó teoretikusának – a kutatási témám szempontjából – releváns megállapításait igyekszem szintetizálni. Egyik fő tézisem kutatásomban ugyanis az, hogy az általam vizsgált művek egy részének történelemszemlélete

⁶ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁷ Pierre NORA: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Ford.: K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas*, 1999/3. 142–157. http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html#P10_119 (letöltés ideje: 2018.09.02.); Jeffrey K. OLICK. – Joyce ROBBINS: A társadalmi emlékezet tanulmányozása. A „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig. Ford.: KULCSÁR Dalma. *Replika*, 1999/37. 19–43.

⁸ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m.; Aleida ASSMANN: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Ford.: Aleida ASSMANN, David Henry WILSON. New York, Cambridge University Press, 2011.; Aleida ASSMANN: *From Collective Violence to the Common Future. Four Models for Dealing with the Traumatic Past*. 14–22. http://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf (letöltés ideje: 2018.06.01.); Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford.: HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2013.

⁹ Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című írása a *Loci Memoriae Hungaricae – A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti alapjai* című, 2011. november 14–16-án Debrecenben rendezett konferencia plenáris előadásának szerkesztett, magyarra fordított szövege.

¹⁰ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás*. Ford.: HUSZÁR Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő, 2016.

a narratív történelemelmélet elveit látszik követni, amely a történelemről tett beszámolók utólagosan konstruált, az irodalmi művek stratégiáit alkalmazó jellegét tudatosítja, s így az elbeszélésekben továbbélő múltat textuális, – s Kisantal Tamást idézve – „nyelvi létező”-ként¹¹ szemléli. Az említett irányzat képviselői közül leginkább Hayden White *Metahistory* című művére és *A történelem terhe* című gyűjteményes kötetben¹² szereplő esszéire, Frank R. Ankersmit *Nyelv és történelmi tapasztalat (Sprache und historische Erfahrung)*, *Hat tézis a narrativista történelemfilozófiáról (Six Theses on Narrativist Philosophy of History)*, valamint *A történelmi tapasztalat (De historische ervaring)* és David Carr *A történelem realitása (The Reality of History)* című szövegeire támaszkodom, s egyik fő megállapításom az, miszerint a történelmi narratívák hitelességével szembeni, narratív történelemelméleti munkákra általánosságban jellemző bizalmatlanság az általam vizsgált előadások majdnem mindegyikében megjelenik. A white-i és az ankersmiti narratív idealizmust idéző történelemszemlélet lép működésbe például a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásában, valamint Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában és annak két színpadi feldolgozásában. A David Carr által kontinuitáselméletnek (vagy Ankersmit által narratív realizmusnak) nevezett irányzatok stratégiái pedig a PanoDráma produkcióiban, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* című előadásokban válnak reflexió és/ vagy kritika tárgyává.

Az elméletek ismertetése és a műelemzések során nem az a célom, hogy akármelyik történelmi szemlélet (például a narratív történelemelmélet) mellett állást foglaljak, s azok egymáshoz viszonyított létjogosultságát tárgyaljam, ehelyett arra igyekszem rámutatni, hogy az általam vizsgált művekben megjelenő történelemhez való viszony és egyes (narratív) történelemelméleti iskolák történelemszemlélete között hasonlóságok figyelhetők meg. Ez pedig rávilágít arra, hogy az egyes drámák, előadásszövegek történelmi szövegként/ műként is olvashatók, szemlélhetők, értelmezhetők, amennyiben visszatükrözik egy adott történelmi korszakhoz, eseményhez, jelen esetben az 1956-os forradalomhoz való jelenbeli viszonyulásainkat, és reflektálnak az ötvenhat értelmezéstörténetében bekövetkezett fordulatokra, az ötvenhat kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra. E vizsgálati módszer alkalmazásához az inspirációt Kisantal Tamás *Túlélő történetek* című műve adta, amelyben a szerző egy olyan történelmi olvasat szerint elemzi a holokausztirodalom néhány

¹¹ KISANTAL Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, Kijárat, 2009. 12.

¹² *A történelem terhe* című kötetet, amely a címadó esszét (*The Burden of History*) is tartalmazza, Braun Róbert állította össze. – Hayden WHITE: *A történelem terhe*. Ford.: BERÉNYI Gábor, BRAUN Róbert, HEIL Tamás, JOHN Éva. Budapest, Osiris, 1997.

meghatározó darabját, ami elsősorban „a szövegben ábrázolt történeti szituációt reprezentáló eljárások”-ra, „a textus történet- és történelemképé”-re¹³ összpontosít, e szempontokat a narratív történelemelmélet alapelvei, stratégiái felől közelítve meg.

Az elméleti bevezető fejezetben összefoglalt elméleteken túl a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* című előadások a műfaji sajátosságaik miatt dokumentum- és azon belül is verbatim színházzal, monodrámákkal, közösségi színházzal foglalkozó elméletek bevonását is megkívánják. Ahelyett azonban, hogy az említett műfajokra jellemző – a színházelméleti diskurzusban jól ismert – sajátosságokat az *Emlékezet, történelem és műtfeldolgozás* című fejezet részeként ismertetném, a velük kapcsolatban felvetődő elméleti kérdéseket, problémákat az esettanulmányok részeként tárgyalom. Így például Carol Martin, Thomas Irmer, William Hammond, Dan Steward, P. Müller Péter, Deres Kornélia szövegei¹⁴ nyomán kitüntetett figyelmet szentelek a valóság és fikció, „dokumentum és fantázia” viszonyának, a narrátor/ én-elbeszélő megbízhatósága/ megbízhatatlansága kérdésének; Deirdre Heddon, Gyáni Gábor és Deres Kornélia megállapításaira¹⁵ (is) támaszkodva az egyéni élettörténet, az én reprezentálhatósága kérdésének, az emlékezés szelektív, rekonstruktív, retrospektív természetének és a múlt rekonstrukciója lehetőségének problémájának; Gyáni Gábor és Udvarnok Virág szövegei¹⁶ alapján az *oral history* hatókörébe tartozó (s a PanoDráma előadásainak elsődleges forrásvidékét adó) szemtanú-beszámolók jellegzetességeinek; Novák Géza Máté és Róbert Júlia tanulmányait¹⁷ követve a közösségi színházi előadások társadalmi beavatkozásként

¹³ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 10–11.

¹⁴ Carol MARTIN: *Theatre of the Real. Studies in International Performance*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.; Thomas IRMER: Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább? *Színház*, 2012/11. Melléklet: http://old.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36532:ujrahasznositott-valosag-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7 (letöltés ideje: 2018.09.15.); William HAMMOND – Dan STEWARD: *Verbatim Verbatim. Techniques in Contemporary Documentary Theatre*. London, Oberon Books, 2012.; P. MÜLLER Péter: Tény és fikció, dokumentum és fantázia. In: Uő: *A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok*. Pécs, Kronosz, 2015. 41–47.; DERES Kornélia: Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői. *Színház*, 2012/11. Melléklet: *Újrahasznosított valóság a színpadon*. 8–10.; DERES Kornélia: Magukról, bizony. Válasz Urbán Balázs a „Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk” című előadásról írott cikkére. *Színház Online*. <http://szinhasz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> (letöltés ideje: 2018.10.01.)

¹⁵ Dee HEDDON: Beyond the Self. Autobiography as Dialogue. In: Clare WALLACE (szerk.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*. Prága, Litteraria Pragensia, 2013. (Kindl ed.) Loc. 2594–2992.; Deirdre HEDDON: *Autobiography and Performance. Performing Selves*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.; GYÁNI Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, Napvilág, 2000.; DERES: *Miért róluk...*, i. m.; DERES: *Magukról, bizony*, i. m., <http://szinhasz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> (letöltés ideje: 2018.10.01.)

¹⁶ GYÁNI, i. m.; UDVARNOKY Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei. *Replika*, 2007/9. 27–31.

¹⁷ NOVÁK Géza Máté: Alkalmazott színház Magyarországon. In: CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, 2017. 22–75.; RÓBERT Júlia: Közösségi és részvételi? Közösségi vagy

történi értelmezhetőségének, valamint Golden Dániel¹⁸ nyomán pszichológiai/ terápiás, társadalmi/ politikai és pedagógiai funkcióik együttes áttekintésének.

Az elméleti bevezető fejezetet követően a műelemzésekhez szükséges színháztörténeti, társadalmi kontextus felvázolására törekszem. A második fejezetben ekképpen György Péter és Radnóti Sándor munkáit¹⁹ is felhasználva – azt járom körül, hogy 1956 milyen helyet foglal el a nyilvános és kollektív emlékezetünkben, a hivatalos történetírásban, különös tekintettel a forradalmi és ellenforradalmi narratívákra, ötvenhatnak a Kádár-korszakban delegitimált emlékezetként (Aledia Assmann),²⁰ „magántörténelemként”, „néma hagyományként” történő továbbélésére, a forradalmi hagyomány rendszerváltás utáni „újrafeltalálására”, majd másodszori marginalizálódására (György Péter),²¹ „paradox alapító esemény” jellegére (Radnóti Sándor),²² és ezzel összefüggésben az ötvenhatos eseményekről alkotott múltértelmezések máig is ellentmondásos jellegére. Ennek nyomán kitérek az 1956 rendszerváltás előtti és utáni színházi és drámairodalmi reprezentációinak különbségeire is, és a dolgozatban részletesebben is tárgyalt előadásokat és drámákat elhelyezem e művek kontextusában. Mindeközben azt igyekszem meghatározni, hogy az utóbbiak milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet jegyében viszik színre a forradalom eseményeit, különös tekintettel az 1956 színreviteleiben a rendszerváltás után megmutatkozó főbb irányokra, tendenciákra.

A dolgozatom legterjedelmesebb részét a fentebb említett műfeldolgozó, dialogikus emlékezetmodellt érvényesítő színházi művek elemzése adja, amelyek az ötvenhatos forradalom kontextusában reményeim szerint képesek felvillantani a színházi eszközökkel történő műfeldolgozás néhány magyarországi lehetőségét. Amint az a kutatásomat meghatározó elméletek, kérdésselvetések fentebbi ismertetése nyomán is kirajzolódik, e műelemzések interdiszciplináris megközelítésben tárgyalják az ötvenhatos forradalmat tematizáló előadásokat, drámákat: a színházelmélet mellett felhasználják az emlékeztetéstúdiumok, a történettudomány, a történetfilozófia és a pszichológia fogalmait, belátásait is.

részvételi? A közösségi és a részvételi színházról. *Színház*, 2017/2. <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

¹⁸ GOLDEN Dániel: A színház mint eszköz a dramatikus nevelésben. In: GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016. 57–60.

¹⁹ GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Budapest, Magvető, 2000.; RADNÓTI Sándor: A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel. *Holmi*, 2006/3. 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

²⁰ ALEIDA ASSMANN: *Cultural Memory...*, i. m., 128–129.

²¹ Az említett fogalmakhoz lásd: GYÖRGY, i. m.

²² RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 394.

Az *Egyetlen történet 1956 darabja* című fejezet Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámáját, illetve annak két színpadi bemutatóját, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezését elemzi. Az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című tanulmány a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadására koncentrálnak, valamint – a művek közötti tematikus/ intertextuális/ interteátrális²³ kapcsolat miatt – röviden Vidnyánszky Attila *Tóth Ilonka és Liberté '56* című rendezéseit is érinti. A *Dokumentum és személyesség az ötvenhatos forradalom színreviteleiben* című fejezet három PanoDráma produkciót, a *Keserű boldogságot*, a *Palit* és az *Exodus '56*-ot tárgyalja, amelyek a történelemszemléletüket, emlékezőtechnikájukat jellemző hasonlóságok és műfaji azonosságuk révén kaptak helyet egy tanulmányon belül. Az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című előadása *Az emlékezés (ön)iróniája* című műelemzésben válik vizsgálat tárgyává, amelyet *Ötvenhat-szólamok* címmel a k2 Színház *Holdkő* című produkciójáról szóló rövid exkurzus követ. A MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi projektjével pedig *A szemtanúk színpadra állítása* című tanulmány foglalkozik.

E fejezetekben arra törekszem, hogy részletesebben is megvizsgáljam az említett előadások és drámák emlékezőtechnikáját, történelemszemléletét, színházi kifejezőeszközhasználatát, és ezen keresztül választ adjak arra, hogy milyen viszonyt alakítanak ki azok az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; és hogy hogyan képesek reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) műtfeldolgozás terepévé válhat. Ezen elemzéseken keresztül kutatásom reményeim szerint bizonyítani tudja, hogy a színház mint médium, intézmény, emlékmű, emlékezőgép a nemzet virtuális közösségének fizikai és vizuális reprezentációin²⁴ keresztül alkalmas a társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom és emlékezetének – feldolgozására.

²³ A fogalmat Jacky Bratton meghatározásában használom. Jacky BRATTON: *New Readings in Theatre History*. Cambridge University Press, 2003. 37–38.

²⁴ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 11–12.

II. EMLÉKEZET, TÖRTÉNELEM ÉS MÚTFELDOLGOZÁS (ÖSSZEFÜGGÉSEK)

1. A MÚLTFELDOLGOZÁS SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI LEHETŐSÉGEI AZ EMLÉKEZETELMÉLETEK KONTEXTUSÁBAN

Színház és emlékezet már az antikvitás óta szorosan összefonódó, egymástól elválaszthatatlan kapcsolata számos színházelméleti munkának képezi – érintőlegesen vagy dominánsan – tárgyát. Egyes teoretikusok a színházat emlékezetgépként (Marvin Carlson) mások emlékműként (Peggy Phelan, Imre Zoltán), megint mások egyenesen emlékezetként (Gerald Siegmund) határozzák meg, hogy csak néhányat emeljek ki a hazai színháztudományi diskurzusban is megjelenő elképzelések közül. Marvin Carlson például a színpadot az emlékezet által kísértett helyszínnek tekinti. *The Haunted Stage* című művében a színházi recycling megjelenésmódjait vizsgálva azt tárgyalja, hogy a színház milyen módokon dolgozza fel újra és újra egyes kultúrák mítoszait, történeteit és hogyan használ fel újra bizonyos szereptípusokat, szerepviszonyokat az ókori görög színházról a klasszicista drámán át a tizenkilencedik századi melodrámaig. Carlson ezen kérdések vizsgálata során arra a következtetésre jut, hogy a színház „a kulturális és történeti folyamatok olyan szimulákroma, amely a társadalmat mindig is ellátta saját működését érthetővé tevő konkrét (emlék)anyaggal”, ekképpen pedig a kulturális emlékezet tárházának, emlékezetgépnek tekinthető.²⁵ Carlson ezen gondolataival állíthatók némileg párhuzamba Gerald Siegmund tézisei is, aki a színház emlékezetként való elképzelését elsősorban az irodalmi színházzal kapcsolja össze, s azzal magyarázza, hogy az utóbbi mintegy tárolóként, archívumként nem másat tesz, minthogy emlékezik az irodalmi kánonba bekerült dramatikus szövegekre, és a közönségével együtt konfrontálódik a kortárs művekkel, felmutatva így egy csoport önmagáról alkotott bizonyos képét.²⁶ A színház ezek szerint mind Carlsonnál, mind Siegmundnál az emlékezet olyan médiumaként jelenik meg, amely a közös kulturális tudást közvetítve identitásformáló karakterrel is rendelkezik.

A színház mint intézmény, építészeti alkotás nemzeti identitásban betöltött szerepét hangsúlyozza Peggy Phelan nyomán Imre Zoltán is, amikor a nemzet „elképzelt”, illetve „virtuális közössége” (Anderson, Stone)²⁷ színházban történő reprezentációjának lehetőségét a

²⁵ Imre Zoltán fordítása. – IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest, Ráció, 2013. 272.; Marvin CARLSON: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001. 11.

²⁶ Gerald SIEGMUND: A színház mint emlékezet. Ford.: KÉKESI KUN Árpád. *Theatron*, 1999. tavasz. 36.

²⁷ Ehhez lásd: IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 11–12.; Benedict ANDERSON: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford.: SONKOLY Gábor Budapest, L' Harmattan, 2006; Allucquere Rosanne (Sandy) STONE: A szellem teste. Ford.: BOROS Anna. *Replika*, 1995/17–18. 265–305.

színház emlékmű-jellegével kapcsolja össze. Eszerint a színházépület olyan, „a múlt és a jelen számára létrehozott szilárd emlékmű”, helyszín, ahol – Reinhardt Koselleck gondolatait idézve – „a múltra emlékezve »a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást«, s „ahol egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át”.²⁸ Ez a fajta elképzelés egy olyan színházfogalomból indul ki, amely még erőteljesen épít a színház speciális jelen idejűségének, jelenlétközpontúságának elképzelésére, amennyiben feltételezi színész és néző térben, időben történő egyidejű jelenlétét, s ekképpen a feedback-szalag autopoézisének lehetőségét.²⁹ (Mivel túlságosan kitágítaná a vizsgálat kereteit, e ponton nem megyek bele annak fejtegetésébe, hogy a színház mint emlékmű elképzelés a digitális médiumokat alkalmazó előadásokban megjelenő újfajta jelenlétmódozatok esetében mennyiben működőképes, hogyan módosul.)³⁰ A színház emlékmű-jellege a későbbiekben részletesen is elemzett *56 06/ örült lélek vert hadak, az Emlékezés a régi szép időkre és a Gyerekkorunk '56* című előadásokban reflexió tárgyává is válik, azok ugyanis amellet, hogy színpadra állítják az ötvenhatra történő kollektív és egyéni emlékezés aktusát, abba közvetve a nézőket is bevonják, akik e kontextusban – Imre Zoltán gondolatait idézve – metonimikusan a nemzet testét jelölik.³¹ Az *56 06* emellet a színház carlsoni értelemben vett emlékeztető-funkcióját is tematizálja és visszatükrözi azáltal, hogy egyszerre jeleníti meg a kulturális emlékezetünkben rögzített tartalmakat, alakzatokat, és a későbbiekben ismertetett módokon „egyszerre kérdőjelezi meg a hagyomány által megjelenített értékeket.”³²

A színház és emlékezet összefüggéseinek meghatározásánál – amint az a fentiekből is kirajzolódik – a befogadónak az emlékezésben és továbbhagyományozásban betöltött fontos szerepe is kiemelésre kerül. Erre legélesebben Siegmund mutat rá, amikor a színház emlékeztetőként való elgondolásának másik lehetőségét megfogalmazza. Megállapítja ugyanis, hogy a színház speciális jelenidejűségéből, efemer jellegéből adódóan a rendezés éppoly

²⁸ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m., 29.*; Peggy PHELAN: Holtat játszani kőben – avagy mikor nem rózsá a Rózsá? Ford.: KÉKESI KUN Árpád. *Theatron*, 1999. tavasz. 40–57.

²⁹ Ehhez lásd: Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája*. Ford.: KISS Gabriella. Budapest, Balassi, 2009.

³⁰ A digitális médiumokat alkalmazó előadásokban egyidejűleg megjelenő élő és mediatisált jelenlétmódozatokról és azok egymáshoz való viszonyáról, összjátékáról, egymást kiegészítő jellegéről lásd például Philip Auslander, Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, Peter M. Boenisch, Deres Kornélia írásait. Philip AUSLANDER: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon – New York, Routledge, 2008; Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT (szerk.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.; Peter BOENISCH: coMEDIA electrONica. Performing Intermediality in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*, 2003/1. 34–45.; Peter BOENISCH: Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, Intermedial Performance. In: CHAPPLE – KATTENBELT: *Intermediality...*, i. m., 103–116.; DERES Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2016.

³¹ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m., 11.*

³² IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m., 274.*

gyorsan szétesik, mint ahogy létrejött, és csak a közönség, illetve az alkotók emlékezetében él tovább.³³

Az itt tárgyalt elméletek azon túl, hogy felvillantják színház és emlékezet néhány lehetséges összefüggését, arra is reflektálnak, hogy a színház a fentebbi jellegzetességei (s legfőképpen identitásformáló karaktere) révén különösen fontos szerepet játszhat a jelenünket meghatározó társadalmi kérdések és a történelmi közelmúltunk eseményeinek, traumáinak, így a kutatásom fókuszában álló 1956-os forradalomnak a feldolgozásában. Ám mivel – ahogyan arra Tompa Andrea is rámutat – az ábrázolás még nem egyenlő a feldolgozással,³⁴ fontos, hogy az utóbbi milyen színházi kifejezőeszközök, történelemszemlélet, emlékezőtechnikák alapján történik. Ahhoz, hogy e kérdéseket körüljárhassam, a színházelméleti, és -történeti munkákon túl a narratív történelemelmélet és az emlékezetkutatási szakirodalom néhány meghatározó képviselőjének szövegeit, fogalmait hívom segítségül. Ekképpen az emlékezetdiskurzusok kontextusának felvázolását követően Jan és Aleida Assmann nyomán az egyéni és kollektív emlékezet, azon belül is a kulturális és kommunikatív emlékezet, valamint Aleida Assmann korábban már említett monologikus és dialogikus emlékezetmodell-típusait tekintem át részletesebben. Dolgozatom következő nagyobb alfejezetében pedig Hayden White, Frank R. Ankersmit, David Carr elméleteinek nyomán az ötvenhatot tematizáló színpadi művek történelemszemléletének vizsgálatához alakítom ki a szükséges elméleti keretet.

Kutatásomban – amint arra korábban már utaltam – az emlékezet dialogikussága és a múltfeldolgozás fogalma inherensen összekapcsolódik, előbbi az utóbbinak előfeltétele. S mivel az általam vizsgált előadások emlékezet és történelem összefüggéseit is tematizálják, a fenti elméletírók, illetve Pierre Nora nyomán magam is kitérek e kérdésekre. Mindezek áttekintése a műelemzések során közelebb visz ahhoz, hogy választ adjak kutatásom központi kérdésére, miszerint: milyen viszonyt alakítanak ki az említett művek az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; és hogy hogyan képesek reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) múltfeldolgozás terepévé válhat.

A múltfeldolgozás diskurzusa, fogalma kezdetben a holokauszt traumája németországi feldolgozásának kontextusában jelent meg az ötvenes évek kezdetétől, majd később más társadalmi, történelmi traumák (például a kelet-közép európai, latin-amerikai diktatúrák, a dél-afrikai apartheid vagy a balkáni háború) megközelítéséhez használt paradigmává vált. A

³³ SIEGMUND, *i. m.*, 37.

³⁴ TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

műtfeldolgozás fogalmának körüljárására elsőként Theodor Adorno vállalkozott az 1959-es *Mit jelent a múlt feldolgozása?* című írásában, amelyet azóta is a témával kapcsolatos írások egyik alaplőművének tekintünk. Amíg – mint láthatjuk – Adorno itt az „Aufarbeitung” kifejezést használja, addig a későbbi német szakirodalom már leginkább a „Vergangenheitsbewältigung” kifejezést alkalmazza, s az angol fogalomhasználatban is ehhez illeszkedve inkább a „coming to terms with the past” szókapcsolattal találkozhatunk.

Adorno az ötvenes évek társadalmi, politikai, ideológia légkörét tekintve még viszonylag pesszimista módon gondolkodik a műtfeldolgozás megvalósíthatóságának kérdéséről. Amint arra az általa alkalmazott *Aufarbeitung* kifejezés is utal, a műtfeldolgozás nála még egy lezáratlan/ lezárhatatlan folyamatként jelenik meg, nem pedig a múlttal való kiegyezésként, a múlton való felülkerekedésként, mint ahogyan azt a *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés sugallja.³⁵ Ez a folyamat – nézete szerint – a demokratikus, felvilágosító pedagógián keresztül valósulhat meg, ami a felejtés és azon narratívák ellenében dolgozik, amelyek a felejtést kívánják igazolni. Ezen pedagógia egyik célja, hogy tudatosítsa, és valamiképpen lebontsa az egyénekből azokat a mechanizmusokat, amelyek a faji élőtételt okozzák bennük, hiszen „a múltat csak akkor lehetne földolgozni, ha megszűnnének a múlt eredői is.”³⁶ S annak ellenére, hogy Adorno 1959-ben nem bízik a műtfeldolgozás sikerességében, szövege arról tanúskodik, hogy azt egy szükséges társadalmi feladatnak tartja,³⁷ hiszen csak általa előzhető meg a múltban átélt események újbóli megismétlődése. Tompa Andreát idézve, csakis így szakítható meg a bűvös kör, „amint a pszichológia tanítja, hogy a dolgok ne ismétlődhessenek meg: ahogy az egyén szintjén a gyermek ne ismétlje meg az ellene elkövetett bűnököt, úgy a közösség is képes legyen a múltját elfogadni és megbékélni vele, hogy a saját jelenét élhesse.”³⁸

Adorno szövege tehát amellet érvel – amint azt a felvilágosító pedagógia maximája is bizonyítja –, hogy nem elég pusztán felmutatni a múlt traumatikus fejezetét, hanem különböző módokon, technikákkal viszonyba kell lépni vele, s tudatosítani utóbbinak a jelen társadalmi folyamataira gyakorolt hatását, identitásformáló szerepét. Feltehetőleg Adorno ezen nézetéből kiindulva fogalmazza meg Tompa Andrea is a színházi műtfeldolgozás feltételeit, a műtfeldolgozó előadás jellemzőit, ő azonban a traumatikus múlttal való megbékélés, annak

³⁵ Vö. SZABÓ Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban.* Pécs, Kronosz, 2019. 18.

³⁶ Theodor W. ADORNO: *Mit jelent a múlt feldolgozása?* Ford.: TÖRÖK Tamás <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-iii> (letöltés ideje: 2017.04.03.)

³⁷ Vö. SZABÓ, *i. m.*, 22.

³⁸ TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

lezárhatósága mellett érvel. Eszerint „[b]ár a művészeti alkotásokban a múltfeldolgozás aktusa magába foglal emlékezést és múltreprezentációt is, az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával.” A múltfeldolgozáshoz ugyanis egyidejűleg van szükség a traumatikus múlt felmutatására és reflexiójára, „a racionális megértéstől és érzelmi belátástól (ez Alice Miller kifejezése) kezdve a gyászig és megbékélésig.”³⁹ A reflexió, a kritikai viszony teszi lehetővé ugyanis a múlt problematizálását, az pedig – ahogyan Tompa rávilágít – a néző mobilizálását, aktivitásra serkentését, ami „kiindulópontja minden múltfeldolgozásnak”.⁴⁰

Adorno múltfeldolgozás koncepciója tehát nagyban meghatározza azt, ahogyan a hazai teoretikusok⁴¹ a traumatikus eseményeket ábrázoló műalkotásokról, azok emlékezőtechnikájáról, történelemszemléletéről gondolkodnak. Így például a múlt és a jelen összefüggéseinek, a kettő egymásra gyakorolt hatásának, egymástól való függőségének reflexiója is kitüntetett szempontot jelent az ilyen típusú eseményeket feldolgozó műalkotások tárgyalásánál. Tompa Andrea mellett Bagi Zsolt is hasonlóképpen fogalmazza meg a múltfeldolgozás feladatát Nadas Péter *Emlékiratok könyve* című, többek között az ötvenhatos forradalmat is tematizáló regényének elemzése során. Eszerint:

[a]z 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 múltfeldolgozás talán nem más, mint e kettős feladat végrehajtása: a múlt felismerése és a tőle való függő függetlenség kidolgozása.⁴²

Mivel a (színházi) múltfeldolgozás kérdése szorosan összefügg az egyéni és a kollektív emlékezet kérdéseivel, valamint nagyban meghatározza annak sikerességét az emlékezet dialogikussága, így a következő szakaszokban azon emlékezetelméletek áttekintésére törekszem, amelyek keretet adhatnak műelemzéseimnek. Habár a múltfeldolgozás mint gondolkodási paradigma⁴³ Adorno nyomán az ötvenes évek végétől egyre inkább beépült a tudományos diskurzusba, a társadalom-, irodalom- és művészettudományok egyaránt elkezdték alkalmazni, és saját vizsgálati módszereikhez adaptálni a fogalmat, mégis csak a huszadik

³⁹ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ Mivel kutatásomban kizárólag magyar szerzők és rendezők műveit vizsgálom, elsősorban a hazai recepciótörténetre koncentrálok.

⁴² BAGI Zsolt: Testközösség és múltfeldolgozás. *Kalligram*, 2002/10. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesseg-es-multfeldolgozas>, letöltés ideje: 2018.09.16.

⁴³ Vö. SZABÓ, i. m.

század végén, az 1980-as évektől következett be az a fordulat, amelyet *memory boom*ként ismerünk, és amely alapjaiban változtatta, határozta meg azt, hogy milyen módon gondolkodjunk a történelemtől, az emlékezetéről, valamint „a társadalmi és kulturális élet időbeli dimenzióiról”.⁴⁴

Az újfajta emlékezetdiskurzusok az 1960-as években jelentek meg, ám terjedésük csak az 1980-as években gyorsult fel Európában és az Egyesült Államokban, és amint arra Andreas Huyssen rámutat, ekkortól váltotta fel a huszadik század korábbi, jövő iránti megszállottságát a múltmánia. Az említett emlékezetdiskurzusokat elsősorban a holokauszt nagy történelmi traumája hívta életre, amely idővel más áldozatközösségek számára is olyan paradigmává, modellé vált, amelyhez saját igényeiket, saját traumatikus emlékeik megjelenítését mérhették.⁴⁵ Michael Rothberg ezt a jelenséget összekapcsolt emlékezetnek nevezi, amelynek fontossága abban áll, hogy általa kiküszöbölhető az áldozati csoportok versengése, a történelmi traumák fontossága szerinti rivalizálás, annak veszélye, hogy a holokauszt emlékezete trivializálja más történelmi traumák, így például a kelet-európai diktatúrák emlékezetét.⁴⁶

Míg Európa nyugati és keleti felén a haladásra és a modernizációra összpontosító gondolkodás nevében a holokauszttal (és egyáltalán a történelmi traumákkal) kapcsolatosan a hatvanas évekig a dialogikus felejtés, a hallgatás, a záróvonal politikáját tekintették a múltfeldolgozás leghatékonyabb stratégiájának és a megújulás, a jövő felé való nyitás zálogának, addig az 1980-as, 1990-es évekre ez a diskurzus mindinkább elhalványult, s a felejtés helyett az emlékezés, a múlt felé fordulás vált a traumatikus történelmi eseményekre adható egyetlen adekvát etikai és politikai válasszá,⁴⁷ a közös jövő építésének egyetlen lehetséges alternatívájává. Ahogyan azt Aleida Assmann kifejti, ez a mentalitástörténeti fordulat nem csak a német társadalmat érintette, az 1980-as évektől egyre több helyen,

⁴⁴ Andreas HUYSSSEN: *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*. California, Stanford University Press, 2003. 4–5.

⁴⁵ Rothberg nézeteit foglalja össze Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet..., i. m.*, 80.; Michael ROTHBERG: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.

⁴⁶ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet..., i. m.*, 230–234.

⁴⁷ Amint azt Aleida Assmann összefoglalja, elsőként Hannah Arendt fogalmazta meg egy „új, etikai alapú emlékezetkultúra koncepcióját” az 1955-ben megjelent *A totalitarizmus gyökerei* című művében, mintegy az ötvenes, hatvanas évek felejtésre épülő emlékezetpolitikája (más néven: a záróvonal politikája) ellenében. Arendt négy pontban határozta meg az általa javasolt új emlékezetkultúra szellemi alapvetését, amelyek a következők voltak: 1. egy civilizáció megtörésének cezúrája, 2. a (totalitarizmus végső korszakát jellemző) „abszolút gonosz” negatív megnyilvánulása, 3. egy új emberjogi politika szükségessége, 4. egy etikai alapú emlékezés koncepciója. Az itt leírtak azonban nem az '50-es években valósultak meg, hanem csak három, négy évtizeddel később, a nyolcvanas, kilencvenes években. Assmann szerint „[i]lyen sokáig tartott ugyanis, amíg elmozdult az implicit érték- és időorientáció, elhalványult a haladás diskurzusa és kialakult egy általános megértés a »valóság iránt, amelyben élünk«”. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet..., i. m.*, 246., Lásd továbbá: Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei. (Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus.)* Ford.: BRAUN Róbert, SERES Iván, ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor. Budapest, Európa, 1992.

Európában és az USA-ban egyaránt megkezdődött, s összefüggött a vietnami háború befejezésével és annak következményeivel, a latin-amerikai diktatúrák bukásával és az abból következő politikai változásokkal, az európai vasfüggöny lehullásával és így a hidegháború kétpólusú világának bukásával.⁴⁸ Assmann a korábbi érték- és időorientáció megváltozását egyenesen a berlini fal és a keleti blokk politikai rendszerének összeomlásához köti, amellyel együtt – nézete szerint – a modernitásba vetett hit, a jövőbe vetett remény és a múlt elfelejtésének lehetősége is szertefoszlott. Ez pedig a történelemszemlélet radikális átalakulásához vezetett: a történelem hősei és tevékeny résztvevői helyett a figyelem a politikai erőszak és a rasszizmus civil áldozataira irányult, az emberi jogok középpontba helyezésével.⁴⁹

Ez az 1980-as, 1990-es évekre lezajlott etikai fordulat vezetett el az emlékezetkultúra sokat vitatott, rendkívül szerteágazó jelentéstartománnyal rendelkező fogalmának kialakulásához is, amely Assmann tipológiája szerint egyszerre takar 1., egy általános gyűjtőfogalmat, amely a múlt megközelítésének pluralizálódására és intenzitásának fokozódására utal, 2. egyszerre jelenti a múlt elsajátítását egy csoport által, és 3. azt az etikus emlékezetkultúrát, amelynek kezdetei a huszadik század közepére vezethetők vissza, de csak a század végére vált szélesebb körben elfogadottá.⁵⁰ Az assmanni felosztáson túl ugyanakkor – ahogyan azt Huyssen is írja – az emlékezetkultúra terminussal jelöljük általánosságban azokat az észak-atlanti társadalmakat, amelyeket a hetvenes évek óta egyre fokozódó mértékben jellemez a múlt felé fordulás, emlékezetmánia.⁵¹

Habár ezen emlékezetmánia és a jövő felől a múlt felé történő orientáció kialakulásának egyik fő eredőjét a holokausztemlékezet már említett változásai és a berlini fal, valamint a kelet-európai diktatúrák összeomlása jelentik, nem hagyhatjuk figyelmen kívül kultúránk mediatizálódásának, digitalizálódásának ebben játszott fontos szerepét sem. Amint azt ugyanis Huyssen is kifejti, a (digitális) archívumok tömeges terjedésének és a reprodukció mindennapjainkat elárasztó médiumainak, a fotónak, a filmnek, a zenerögzítésnek, az internetnek köszönhetően a múlt olyan módon vált a jelenünk részévé, ami a korábbi évszázadokban elképzelhetetlen lett volna.⁵² E médiumokon keresztül „számtalan közeli és nem annyira közeli múlt gyakorol [és gyakorolt] hatást”⁵³ emlékezetkultúránkra a huszadik és

⁴⁸ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 82.

⁴⁹ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 23., 82–83.

⁵⁰ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 48–51.

⁵¹ Vö. HUYSSSEN, i. m., 15.

⁵² HUYSSSEN, i. m., 1.

⁵³ Uo.

huszonegyedik században, aminek következtében azok egyre inkább a múlt, az emlékezés felé fordultak el.

Részben e médiumokon keresztül reprezentálódtak és reprezentálódnak a nemzeti múltak egyes epizódjai, az adott társadalom számára meghatározó társadalmi, történelmi események, valamint az ezekhez kapcsolódó történelmi dokumentumok is. Ezt példázza Huyssen szerint a televízió médiuma esetében a History Channel is. A szerző ennek kapcsán kiemeli, hogy az emlékeztetgyakorlatok a vizuális művészeteket (fotó- és filmművészet, festészet) is elárasztották.⁵⁴ De a színház is tevékenyen részt vállalt a történelmi traumák reprezentációjában – Kelet- és Közép-Európában elsősorban a kilencvenes évektől kezdve. A kelet-európai posztkommunista országokban és a korábbi Szovjetunióban az emlékezés és felejtés kérdései ugyanis nyilvánosan csak a politikai rendszerváltásokat követően artikulálód(hat)tak, a színházaknak, drámairodalmi műveknek csak ezt követően nyílt lehetőségük arra, hogy a szimbólumokban, metaforákban gazdag, utalásos kifejezésmódon túl végre explicit formában is tárgyalhassák az adott társadalom (történelmi) traumáit.⁵⁵ Magyarországon, habár a kilencvenes évek óta születtek ilyen típusú művek, azok – ahogyan arra Tompa Andrea is utal – többnyire más nemzetek drámáinak,⁵⁶ vagy világirodalmi klasszikusoknak a színrevitelén keresztül mutatták be ezen eseményeket. Csak a kétezres évek második felétől, illetve főként a kétezer-tízes évektől szaporodtak meg a magyar színpadokon az ilyen tematikájú, hazai szerzőktől és rendezőktől származó drámák, előadásszövegek bemutatói.

Ezen előadások szembetűnő gyarapodása alátámasztja a traumaelméletek egyik legfőbb, Freud óta ismert premisszáját, miszerint a megterhelő múlt tudatba emelése, az arra való emlékezés, s ekképpen a vele való szembenézés, azaz a tudatos „emlékmunka” által lehetséges az attól való megszabadulás.⁵⁷ Ameddig mindez nem történik meg, amíg egy történelmi eseményt vagy korszakot a tagadás, felejtés kísér, a múlt nem lesz feldolgozható. Ellenkezőleg, ahogyan Aleida Assmann fogalmaz, „[a] traumák szétfeszítik az emberi emlékezetet, és réseket ütnek a generációk közötti kommunikációba. Minél erősebb az ellenállás, és minél nagyobbak az emlékezeti hiányok, annál erősebb a készítés ezeknek a hiányoknak a későbbi pótlására.”⁵⁸

⁵⁴ HUYSSSEN, *i. m.*, 14.

⁵⁵ A kérdéshez lásd Szabó Attilának a témában írt, s korábban már idézett, *Az emlékezet színpadai* című kötetét. – SZABÓ, *i. m.*

⁵⁶ TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁵⁷ Freudra hivatkozik Assmann. – ALEIDA ASSMANN: *Rossz közérzet...*, *i. m.*, 250., Ehhez lásd bővebben: SIGMUND FREUD: *Emlékezés, ismétlés és átdolgozás*. Ford.: GÁBOR Ida. In: Uő.: *Válogatás az életműből*. Szerk. ERŐS Ferenc, Budapest, Európa, 2003. 389–396.

⁵⁸ ALEIDA ASSMANN: *Rossz közérzet...*, *i. m.*, 63.

A Magyarországot érintő huszadik századi traumatikus történelmi eseményekről való diskurzust a Kádár-korszakban éppen az említett felejtéspolitikai kísérte, így az ezen kataklizmákat tematizáló, rendszerváltás után született művészi alkotások részben ezen hiátusok kitöltésére is törekszenek. A kádári érárt jellemző kollektív amnézia és az egyének ellen elkövetett jogtalanságok, bűntettek ugyanakkor a társadalom egy része számára magát a korszakot is traumatikussá tették. S mivel a mai napig nem történt meg az ügynök-akták feltárása, a tettesek azonosítása és ekképpen a rendszer áldozatainak valódi elismerése,⁵⁹ amennyiben még a nyilvános megbánás és bocsánatkérés performatív aktusaira sem került sor, a korszak máig feldolgozatlan traumái „szétfeszítik”, széttörik társadalmunk emlékezetét, és problematikussá teszik a nemzet és a nemzeti identitás fogalmaiban rejlő egységesség elképzelését.

A történelmi félmúlt ezen fejezetei feldolgozásának hiánya, tabusítása bonyolítja továbbá az olyan művészek, elméletírók életműveinek, társadalmi szerepének megítélését is, mint amilyen például Tar Sándoré, Molnár Gál Péteré, Szabó Istváné, amely életművekbe az ügynök-múlt a megbánás és a bocsánatkérés gesztusainak össztársadalmi szinten történő mellőzése miatt nehezen integrálható. E ponton fontos megemlíteni ugyanakkor Molnár Gál Péter *Coming out* című posztumusz megjelent önéletrajzi könyvét, amely éppen az ügynök-múlt feldolgozására tesz kísérletet, s kínál alternatívát az azzal való egyéni és egyben kollektív szembenézésre.

Amint azt MGP műve, illetve az alább tárgyalt színházi előadások is bizonyítják, hazánkban a fentebb tárgyalt közéleti és politikai gesztusok helyett elsősorban a művészet területén találhatjuk meg azokat a kísérleteket, amelyek az említett traumák feldolgozására törekszenek. Tudományterületemnél maradva, ezt támasztják alá azok a Kádár-korszakot tematizáló produkciók is, amelyek egyszerre mutatják fel az áldozati és tettesszemponokat,⁶⁰ és amelyek kendőzetlenül tükrözik vissza, illetik kritikával a rendszer működését, különös tekintettel a besúgás, az ügynök-múlt fentebb említett témájára. Így például a Káva Kulturális Műhely *Jelentés* (2013) című komplex színházi nevelési programja, Pintér Béla és Társulata *Titkaink* (2013), a Katona József Színház *Bihari* (2016), valamint Kelemen Kristóf *Megfigyelők* (2018) című előadása. Éppen ez a kettős nézőpont-érvényesítés, az egyazon történelmi

⁵⁹ Aleida Assmann a fentieket tekinti a demokrácia létrejöttéhez szükséges alapfeltételeknek. Nézete szerint ugyanis „[e]gy jogtalanságon alapuló állam legyőzése után igazi demokrácia úgy jöhet létre és szilárdulhat meg, ha a tetteseket azonosították, az áldozatos szenvedését elismerték, és ebből a tapasztalatból levonták a megfelelő következtetéseket és tanulságokat.” – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet... , i. m., 146.*

⁶⁰ Aleida Assmann az áldozati és tettesszemponok kölcsönös elismerését tekinti a nemzeteken átívelő dialogikus emlékezetstratégia egyik legfontosabb jellemzőjének. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet, i. m., 255–256.*

eseménnyel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek pluralitásának elismerése az, amely a hazai emlékezetpolitikából a dolgozatom fókuszában álló ötvenhatos forradalmat és Kádár-korszakot tekintve hiányzik. Nem véletlenül beszél Aleida Assmann a keleti blokk országaiban, s így Magyarországon megjelenő rossz közérzetről. Assmann ezt az „áldozati konkurencia” jelenségéhez, vagyis az egymásnak ellentmondó, egymáshoz nem illeszthető emlékezések konfliktusához köti, amelynek során az egyik legfőbb kérdés az, hogy milyen hely illeti meg a nemzeti emlékezetben a kommunizmus és/ vagy más totalitárius rendszerek áldozatait, és melyek azok a kollektív traumák, amelyek a nemzeti identitás középpontjába emelhetők.⁶¹

Ezen a ponton, a történelmi traumák színházi (és egyáltalán művészi) reprezentációinak rendszerváltás utáni „boomjához” is visszakanyarodva érdemes bevonnunk Vamik Volkan választott traumákról szóló elméletét is, amelyet a szerző az ún. nagycsoportok identitásának meghatározására alkalmaz. Eszerint e (nemzeti, vallási, etnikai, ideológiai alapon szerveződő) csoportok számára valójában a választott traumák legalább annyira fontos identitásformáló karakterrel rendelkeznek, mint a választott győzelmek.⁶² Volkan elmélete többek között arra mutat rá, hogy, bár ezen csoportok számtalan traumát tapasztalhatnak meg a történelem során, mégis, közülük csak némelyek foglalnak el kitüntetett helyet a kollektív emlékezetükben, és játszanak szerepet önmeghatározásukban. Egy választott trauma e nézet szerint „egy generáció arra való képtelenségét jelenti, hogy meggyászolja veszteségeit a közösen átélt traumatikus esemény után”, ekképpen pedig a következő generációkra hárul a feladat, hogy feldolgozza ezen eseményeket.⁶³ Minél több generáción keresztül öröklődik e feladat, az esemény funkciója annál inkább megváltozik, s ahhoz vezet, hogy maga az eseményhez kapcsolódó történelmi valóság már nem lesz fontos a nagycsoport számára, helyette az általa előidézett összetartozás érzése válik dominánssá. A választott trauma beleszövődik a nagycsoport identitásának vásznába, és ezen identitás elválaszthatatlan részévé válik.⁶⁴

Egy a műtfeldolgozásra koncentrááló kutatásnak ehhez illeszkedve érdemes megvizsgálnia, hogy mégis mely történelmi események azok, amelyek Volkan traumaelmélete nyomán egy adott nemzet esetében választottnak tekinthetők, az ugyanis nagyban meghatározhatja azt, hogy mely ábrázolásmódok válnak dominánssá vagy elfogadottá annak

⁶¹ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 18.

⁶² Vamik D. VOLKAN: *A Nazi Legacy: Depositing, Transgenerational Transmissions, Dissociation, and Remembering through Action*. London, Karnac, 2015. 13.

⁶³ Vamik D. VOLKAN: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas*. XIII International Congress of International Association of Group Psychotherapy. 1998. augusztus, https://www.researchgate.net/publication/247735625_Transgenerational_Transmissions_and_Chosen_Traumas_An_Aspect_of_Large-Group_Identity (letöltés ideje: 2018.11.01.)

⁶⁴ VOLKAN: *Transgenerational Transmissions...*, i. m.

kapcsán. Magyarországon választott traumának elsősorban például Trianont tekinthetjük, de 1956 kapcsán is megjelennek olyan retorikák, amelyek ezt az értelmezést erősítik. Erre mutat rá egyfelől a forradalmi hagyománynak a rendszerváltás utáni újrafeltalálása, amely legitimálta és beemelte a kollektív emlékezet terébe ötvenhat évtizedekig elfojtott, s pusztán az *oral history* csatornáiban továbbélő emlékezetét. Másfelől erre világít rá az is, hogy azok a művészi reprezentációk, amelyek nem a heroizáló, legendaképző narratívák felől, pátosszal, a forradalom hőseinek, áldozatainak emléket állítva közelítik meg az eseményt, azok – legyenek bár a színházi szakma által esztétikailag magas színvonalúnak minősítettek – szélsőséges véleményeket, megnyilvánulásokat válthatnak ki egyes (többnyire szélsőségesen gondolkodó) társadalmi, politikai, ideológiai csoportokból. Ezt példázza az *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadás körül kialakult botrány is, amely a színházi fikció és a (narratív történelemelmélet szerint feltárhatatlan) történelmi realitás azonosnak tételezéséből, és egy, az ötvenhatos forradalomhoz kapcsolódó múltreprezentációnak az előadás által történő vélt megsértéséből bontakozott ki. A botrányt kiváltó jelenetet és magát az esetet az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című fejezetben az előadást övező társadalmi, kultúrpolitikai kontextus felvázolása és a műben megjelenő történelemszemlélet, emlékezőtechnika ismertetése során részletesebben is tárgyalom.

Visszakanyarodva azonban e fejezet fő gondolatmenetéhez, s ezen belül is Andreas Huyssen gondolataihoz, fontos kitérnünk arra is, hogy az általa múltmániának nevezett, fentebb tárgyalt jelenség – amely a történelmi események művészi reprezentációinak imént tárgyalt folyamatos gyarapodásában is megfigyelhető – tulajdonképpen együtt járt az idő érzékélésében, tapasztalásában bekövetkezett fordulattal, amit pedig a kulturális ipar, a fogyasztói elvárások, a technológiai és tömegmédiák és a digitális adattárolás elterjedése, valamint a globális mobilitás új mintái idéztek elő.⁶⁵ Hans Ulrich Gumbrecht bővebben is tárgyalja ezen időtapasztalat jellegzetességeit *A jelenlét előállítás*a című tanulmányában. Ennek kapcsán azt emeli ki, hogy mivel a huszadik század utolsó harmadától kezdve „mohóbban törekszünk megtölteni jelenünket a múlt termékeivel és tárgyaival (valamint ezek másolataival), mint valaha”, elvesztettük „az időben való aktív mozgás lehetőségé[t] [...] (»odahagyni a múltat«, »belépni a jövőbe«), ami átítatta a történelmi időt.”⁶⁶ Ez pedig – amint azt Deres Kornélia Gumbrecht gondolatainak értelmezése során megállapítja – egy olyan időtapasztalat

⁶⁵ Ehhez lásd Andreas Huyssen *Present Pasts* című könyvének *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia* című fejezetét. – HUYSSSEN, *i. m.*, 11–29.

⁶⁶ Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítás. Amit a jelenlét nem közvetít*. Ford.: PALKÓ Gábor. Budapest, Ráció, 2010. 99.

létrejöttéhez vezetett, amelyben a jelen az el nem múltó múlt és a meg nem érkező jövő között található, tehát tulajdonképpen egy olyan „örökké táguló jelen”-ként artikulálódik, amelyben az idő ritmusa lelassul, s amelyet a felidézett emlékek, a múlt képei, s a hozzájuk fűződő asszociációk urálnak.⁶⁷

Huyssen, ha nem is fejt ki ilyen részletességgel, ő is egy hasonló időtapasztalatot feltételez, amikor a múltmánia eredőit keresi. Ezt bizonyítja azon megállapítása is, miszerint „az emlékezés felé való fordulást tudat alatt az a vágy hozza működésbe, hogy lehorgonyozzuk önmagunkat egy olyan világban, amelyet az idő instabilitása és a belakott tér széttöredezése jellemez”.⁶⁸ Ez a fajta tér- és időtapasztalat pedig szintén mediatizált kultúránk jellegzetességének tekinthető. Huyssen ugyanakkor rámutat arra is, hogy az emlékezet és a múlt felé fordulás egy hatalmas paradoxonnal jár együtt, mégpedig azzal, hogy kritikusai a kortárs emlékezetkultúrákat múltmániájuk ellenére amnéziával, az emlékezésre való akarat hiányával vádolják, és a történeti tudat elvesztéséről panaszkodnak. Huyssen a két szélsőség között határozza meg saját álláspontját: nézete szerint az információs robbanás és az emlékezetmarketing korában olyan mértékben kérnek minket az emlékezésre, hogy egyre inkább veszélyeztet minket a felejtés vagy a felejtés iránti vágy.”⁶⁹ Ekképpen pedig úgy tűnik, hogy kortárs kultúránk az emlékezet és nem a történelem hipertrófiájától szenved.⁷⁰

Huyssennek a múltmániával kapcsolatos fentebbi gondolatai némileg Pierre Nora 1984-es, emlékezhelyekről (*lieux de mémoire*) alkotott elméletével csengenek össze, amelyben a szerző a korszakot jellemző archiválási rögeszméről beszél. Míg azonban Nora ezt még az emlékezet-társadalmak végének gondolatából eredezteti, s a globalizációval, a demokratizálódással, a tömegesedéssel és a média jelenlétével⁷¹ hozza összefüggésbe, addig Huyssen nem tagadja az emlékezetkultúrák létezését, és az emlékezet szerepének felerősödéséről beszél. Mindenesetre már Nora is rávilágít arra a folyamatra, amelyben az emlékek „pontos rekonstrukciójára”, „anyagi reprodukciójára”, azok archívumokban történő összeállítására, „az emlékezés mezőinek differenciálatlan kitágítására”, „az emlékezet funkcióinak [...] felduzzasztására”⁷² irányuló törekvések tulajdonképpen egyszerre vezetnek el az emlékezet intézményeinek megerősítéséhez és az emlékezet elvesztéséhez,

⁶⁷ DERES Kornélia: Múltba ragadva. *Új Nautilus Irodalmi és Társadalmi Portál*. <http://ujnautilus.info/multba-ragadva1#note-20405-6> (letöltés ideje: 2018.10.11.)

⁶⁸ HUYSSSEN, *i. m.*, 18.

⁶⁹ HUYSSSEN, *i. m.*, 18.

⁷⁰ Huyssen itt Nietzschehöz a *Korszerűtlen elmélkedések (Unzeitgemäße Betrachtungen)* című művében szereplő azon megállapítását fordítja ki, amely szerint a 19. századot a történelem hipertrófiája jellemzi. – HUYSSSEN, *i. m.*, 3.

⁷¹ NORA, *i. m.*, http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html#P10_119 (letöltés ideje: 2018.09.02.)

⁷² *Uo.*

spontaneitásának megszűnéséhez. Ez pedig Nora értelmezésében annak történelemmé válásával egyenlő, ami az emlékeket szerves formában megőrző emlékezhelyek (például múzeumok, levéltárak, temetők, gyűjtemények, ünnepek, évfordulók, szerződések, jegyzőkönyvek, emlékművek, szentélyek, társaságok) létrejöttét is előidézte.

Az Emlékezet és történelem között (Entre Mémoire et Histoire) című írásában Nora különbséget tesz a két fogalom között, és élesen szembe is állítja azokat. Eszerint a *történelem* pusztán a múlt „problematikus és tökéletlen rekonstrukciója”,⁷³ az emlékek nyoma és az utóbbiakból történő válogatás útján szerveződik. Az egyre inkább átmenetivé és ezáltal történelemmé váló *emlékezet* pedig egy olyan jelenség, amely az élő csoportokat – Deres Kornélia értelmezése szerint – az örökké tartó jelenhez köti,⁷⁴ s folyamatosan ki van téve az emlékezés és felejtés dialektikájának. Nora e tekintetben – mutat rá Olick és Robbins – Maurice Halbwachs igazi szellemi utódjának tekinthető, akinél szintén megjelent a két fogalom különválasztása, valamint az emlékezet történelemmé válásának gondolata.⁷⁵ Halbwachs nézete szerint ugyanis „ahol a múltat nem tartják többé emlékezetben, vagyis nem élik, működésbe lendül a történelem.” Utóbbit ekképpen „halott emlékezet”-nek tekinti, amely „olyan múltakat őriz, melyekkel többé nincs »szerves« kapcsolatunk”.⁷⁶

Nora Halbwachs téziseit visszhangozza akkor is, amikor megállapítja, hogy az emlékezetet mindig (élő) csoportok hordozzák, s ekképpen annyiféle emlékezet van, ahány csoport. Az emlékezet ennél fogva „sokféle és sokszorozódó, kollektív, többes számú, mégis individualizált.”⁷⁷ Habár az emlékezet és a történelem efféle szembeállítását az 1990-es évekre szinte toposszá vált, amint azt a 2013-ban kiadott művében Aleida Assmann is írja, napjainkban inkább egymást kiegészítő, mintsem egymást kizáró fogalmakként hivatkozunk rájuk. Assmann a múlt megismerésének pluralitásában rejlő lehetőségek mellett érvel, s az emlékezés különféle típusait (az egyéni emlékezést, a kollektív emlékezetet, s utóbbin belül a kulturális emlékezetet)

⁷³ *Uo.*

⁷⁴ Deres Kornélia értelmezi ekképpen Nora művét. – DERES: *Múltba ragadva, i. m.*

⁷⁵ Olick és Robbins ugyanakkor hozzáteszi, hogy „Nora Halbwachsnál dramaturgusabbnak, kevésbé visszafordíthatónak és egyértelműbben politikai kérdésnek látja ezt a folyamatot.” – OLICK – ROBBINS, *i. m.*, 30.

⁷⁶ Halbwachs nézeteit foglalja össze: OLICK – ROBBINS, *i. m.*, 22.

Habár közvetlen hatástörténeti szárlól feltehetőleg nem beszélhetünk, a történelem mint „halott emlékezet” gondolata bizonyos értelemben Peter Brook *Az üres tér (The Empty Space)* című művében is visszaköszön, amelyben a rendező a „holt”, s ekképpen rossz, unalmas színházat azokkal az előadásokkal azonosítja, amelyek régi formulákat, szabványokat, módszereket, történelmi kosztümöket alkalmaznak, nem tesznek fel kérdéseket a színház mibenlétével, feladatával kapcsolatban, ezáltal képtelenek a megújulásra, s a hagyományokkal való szerves, termékeny kapcsolat kialakítására. – Ehhez bővebben lásd: Peter BROOK: *Az üres tér*. Ford.: KOÓS Anna. Budapest, Európa, 1973.

⁷⁷ NORA, *i. m.* http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html#P10_119 (letöltés ideje: 2018.09.02.)

és a történettudományt ugyan a múlthoz való hozzáférés egymásra visszavezethetetlen, de egymással egyenrangú, egyaránt legitim formáinak tekinti.⁷⁸ Nézete szerint:

[s]zükségünk van az emlékezetre, hogy életet leheljünk a történelmi ismeretek tömegébe értelem, távlat és jelentőség formájában, és szükségünk van a történelemre, hogy az emlékezeti konstrukciókat kritikai elemzés tárgyaivá tegyük, mivel ezek mindig meghatározott hatalmi viszonyok között jönnek létre, a mindenkori jelen igényeinek megfelelően.⁷⁹

Habár az emlékezés és történelem szembeállítását illetően nem ért egyet Halbwachssal, s jelentősen más vonalon is folytatja vizsgálatait, mégis a francia szociológus terminológiájából indul ki Aleida és Jan Assmann is a kollektív emlékezet fogalmának meghatározásánál.

A *kulturális emlékezet* című művében Jan Assmann a kollektív emlékezetet – Halbwachshoz hasonlóan – olyan társadalmi képződménynek tekinti, „amelynek jellege a mindenkori jelen értelmi szükségleteitől és vonatkozási kereteitől függ.” Továbbá megállapítja, hogy „[a] múlt nem természettől fogva van, hanem kulturálisan terem”.⁸⁰ Ezen gondolatok pedig egyfelől rámutatnak arra, hogy a múlt mindig a jelen horizontjából kerül meg- és újraszervezésre; másfelől utalnak a múlt konstruáltságára, az emlékezet intézményesen irányított jellegére. Assmann az emlékezetről beszélve ki is emeli annak rekonstruktív természetét, s ha ehhez hozzávesszük azt a tényt, hogy a múlt és a történelem megalkotását az emlékezés és felejtés dinamikája, összjátéka határozza meg, s azt, hogy a múlt eseményei előzetes válogatás, értelmezés után szerveződnek elbeszéléssé, akkor beláthatóvá válik Jan és Aleida Assmann azon nézete, miszerint a múlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszélhető el. Az ontológiai távolság ugyanis Aleida Assmann megállapítása szerint – mind tudományos, mind pedig fikciós művek esetében – „egyszerűen áthidalhatatlan a múlt megélt valóságaként felfogott »történelem« és az erről mint valóságos tapasztalatról létrehozott diskurzus között”.⁸¹ Különösen igaz ez a történelmi traumákra, amelyek esetében ez a távolság még radikálisabb, hiszen „a fájdalom vagy a szégyen ezeket az élményeket széttöri, átformálja és elfedi”, még inkább elzárva azokat a következő generációk elől.⁸²

Jan Assmann a kollektív emlékezetet Halbwachstól eltérően már gyűjtőfogalomként használja, és megkülönbözteti azon belül a kommunikatív és a kulturális emlékezetet. A

⁷⁸ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 39–40.

⁷⁹ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 41.

⁸⁰ Jan ASSMANN, i. m., 49.

⁸¹ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 60.

⁸² *Uo.*; Anne Fuchs „csapáseményeknek” (*impact events*) nevezi az ilyen, „észlelést és elmesélhetőséget felrobbantó traumákat”, amelyek aztán „»csapásnarratívák« (*impact narratives*) egész garmadáját hozzák létre, melyeknek az a megoldhatatlan feladat jut, hogy betöltsék a tapasztalat traumatikus hiányhelyeit.” – Fuchst idézi Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 60–61.

kommunikatív emlékezet nála azokat a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel, amelyeken az egyén a kortársaival osztozik, s ennek egyik jellemző formájaként a nemzedéki emlékezetet határozza meg. Ez az emlékeztípus az *oral history* hatóköréhez tartozó történeti beszámolókat is magában foglalja,⁸³ amelyek a PanoDráma társulat későbbiekben vizsgált dokumentumszínházi produkcióinak, az *Emlékezés a régi szép időkre* című életrajzi ihletésű monodrámának, a *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi projektnek és a *Holdkő* című előadásnak is elsődleges forrásvidékét képezik. A kollektív emlékezet másik típusa, a kulturális emlékezet ezzel szemben már inkább a távolabbi/ egyre távolodó múltra és annak kitüntetett jelentőségű eseményeire vonatkozik. Ahogyan Aleida Assmann írja, a kulturális emlékezet mindig szigorú válogatás eredménye, ekképpen – Jan Assmann megállapítása szerint – nem képes megőrizni a múltat, mint olyant, számára csak az emlékezetes, nem pedig a tényleges történelem számít.⁸⁴ Benne „a mítosz és történelem közti különbség [...] érvényét veszti”, a múlt pedig „szimbolikus alakzatokká alvad”, s „ezekbe kapaszkodik az emlékezés”.⁸⁵

E két emlékeztípus között Assmann szerint átmenet figyelhető meg. A kommunikatív emlékezet hatóköre jellemzően három-négy generációban (kb. nyolcvan évben) határozható meg,⁸⁶ ezt követően azonban a múltbeli események egyre inkább átlépnek a kulturális emlékezet hatókörébe, és pusztán a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus tartalmak, motívumok alapján válnak értelmezhetővé. Ekképpen a kulturális emlékezet – mutat rá Assmann – az intézményesített mnemotechnika ügye.⁸⁷ Ehhez hasonlóan fogalmaz továbbá Aleida Assmann is a *Cultural Memory and Western Civilization* című művében, amikor Jan Assmann gondolatmenetéhez illeszkedve megállapítja: „Az élő emlékezet úgy ad utakat a kulturális emlékezet számára, hogy azt médiumok által erősíti meg”, s „amíg az egyéni emlékek eltűnnek és korábbi birtokosaikkal együtt meghalnak, az emlékezet új formái egy generációkon átívelő kereten belül és intézményes szinten állítódnak helyre az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül.”⁸⁸

Amint azt a műelemzéseim is bizonyítani fogják, az általam részletesen is vizsgált előadások majdnem mindegyike reflektál valamiképpen a kommunikatív és a kulturális emlékezet működésmódjára vagy a kettő közötti határ elmosódására, átlépésére. 1956 esetében

⁸³ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 51–53.

⁸⁴ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, i. m., 119.; Jan ASSMANN, i. m., 53.

⁸⁵ Jan ASSMANN, i. m., 53.

⁸⁶ Jan Assmann nézete szerint ugyanis: „Negyven év elmúltával az egy bizonyos jelentős eseményt felnőtt fejjel átélő kortársak kiválnak az erősebben a jövőbe tekintő szakmai életből, és elérik azt a kort, amelyben szárba szökik az emlékezés, s vele a rögzítés, a továbbadás vágya.” – Jan ASSMANN, i. m., 52.

⁸⁷ Jan ASSMANN, i. m., 53.

⁸⁸ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, i. m., 6.

ennek tematizálása különösen indokolt is, hiszen egy olyan történelmi eseményről van szó, amely átlépve az Assmann által negyven évben meghatározott kritikus korszakküszöböt, egyre inkább a kulturális emlékezet szimbolikus alakzatává válik; eseményei, a hozzá kapcsolódó tartalmak pedig ezen emlékezet logikájának megfelelően a jelen horizontjából válogatás alapján szerveződnek újra a mindenkori politikai hatalom elvárásainak megfelelően. A kommunikatív és kulturális emlékezet közötti váltásra legelősebben az *56 06*, a *Kazamaták*, a *Holdkő* és a PanoDráma előadásai reflektálnak. Az *56 06* emellett a kulturális emlékezet működés módját is kritika tárgyává teszi; a PanoDráma produkciói, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* pedig az *oral history* történetek színrevitelével az ötvenhatal kapcsolatos, még a kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó egyéni emlékezetek heterogenitását mutatják fel.

A vizsgált előadások emlékezőtechnikájának meghatározásánál a fentiekén túl különösen fontosnak bizonyult Aleida Assmann emlékezetmodell-tipológiájának a bevonása is, ugyanis – amint azt korábban többször is említettem – dolgozatomban egyik fő tézise az, hogy az általam vizsgált előadások mindegyike az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodell működés módját tükrözi vissza, hozza játékba. Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában megkülönbözteti egymástól a „régit”, úgynevezett monologikus és az „új”, dialogikus emlékezetet, amelyek közül az utóbbit tartja adekvátnak a múlt feldolgozásához. Az ugyanis az egynézőpontú monologikus típussal ellentétben képes arra, hogy „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlél[je]”,⁸⁹ felmutassa az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét,⁹⁰ s ezáltal lehetővé tegye a múlttal való szembenézést, amely „az emlékezés és a múlt terhével való kiegyezés tífokán át vezet”.⁹¹

Assmann a dialogikus emlékezés elnevezést ugyan elsősorban arra az emlékezetpolitikai gesztusra alkalmazza, amikor két vagy több állam a kölcsönös erőszak tapasztalatával közös történelmen osztozva, kölcsönösen elismeri saját bűneit és hozzájárulását a másik ország traumatizált történelméhez, empatikusan viszonyulva a másoknak okozott szenvedéshez,⁹² ám – ahogyan arra Assmann is utal⁹³ – a nemzeti emlékezeteken belül is megjelenhetnek és működésbe léphetnek dialogikus emlékezetgyakorlatok: így például a

⁸⁹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

⁹⁰ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 256.; Richard SENNETT: *Disturbing Memories*. In: Patricia FARA – Keraly PATTERSON (szerk.): *Memory*. Cambridge, 1998. 10–26. 14.

⁹¹ ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

⁹² ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

⁹³ Aleida Assmann Luisa Passerini nyomán rá is mutat arra, hogy a dialogikus emlékezés valójában a nemzeti emlékezetbe van lehorgonyozva, s egy nemzetek feletti perspektíva révén tud felülemelkedni a nemzeti határokon. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 259.

diktatórikus rendszerekben elkövetett tettek tapasztalatának feldolgozásakor, amely utóbbiak természetesen nem minden szemtanú számára traumatikusak. Témánál maradva, 1956 ennek megfelelően szintén értelmezési harcok tárgya, de a Kádár-korszak traumatikus voltáról sincs ösztársadalmi konszenzus, ezen időszakra a magyar társadalom tekintélyes része ugyanis a felemelkedés éveiként tekint.⁹⁴ Az említett esemény és korszak így szemléletes példáját adja a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás, a nemzeti emlékezet megosztottságának, sőt, az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellegének is. Ekképpen ahhoz, hogy azok valóban feldolgozhatóvá váljanak, egy olyan, az Assmann által meghatározott dialogikus emlékezetstratégia alkalmazására van szükség, amely egyaránt elismeri, vagy legalábbis elfogadja az „áldozati és tettesszemponokat”,⁹⁵ illetve – ahogyan azt Assmann Richard Sennettet idézve írja – felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét, ami lehetővé teszi a „kellemetlen történelmi tények elfogadását”,⁹⁶ az azokkal való szembenézést.

A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea is az általa műtfeldolgozónak nevezett színpadi művek emlékeztéstechnikáját. Így az említett emlékezetmodellt követő műveket a következőkben műtfeldolgozó előadásoknak, drámáknak tekintem. Tompa szerint az ilyen típusú művek a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemeléseivel [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”⁹⁷ Tompa szerint így jön létre az a látottakhoz, olvasottakhoz való reflektív, kritikai viszony, ami lehetővé teszi a néző aktivitásra serkentését, mobilizálását, ami pedig minden műtfeldolgozás kiindulópontjának tekinthető.⁹⁸ (Habár Tompa nem tér ki rá, de nézetem szerint „az aktivitásra serkentés” itt nem feltétlenül egyenlő az interaktivitással, az a brechti értelemben vett „cselekvő látást”,⁹⁹ a befogadás közben aktivizált reflektív értelmezői tevékenységet is jelentheti.)

⁹⁴ FRITZ Gergely: A történelem íve. *Tiszatáj Online*. <http://tiszatajonline.hu/?p=63975> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁹⁵ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 255–256.

⁹⁶ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 256.

⁹⁷ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁹⁸ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁹⁹ Kricsfalusi Beatrix Brechtet értelmezve rámutat, hogy az epikus színház atyja különbséget tesz a meredten bámulás és a cselekvő látás között. Ehhez lásd: KRICSFALUSI Beatrix: *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy*

Az emlékezetgyakorlatok monologikus és dialogikus felosztásán túl Aleida Assmann a 2013-ban megjelent *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvének – korábban önálló tanulmányként is megjelent – egyik fejezetében továbbá egy négyes emlékezetmodell-tipológiát is létrehoz, amellyel a második világháború utáni emlékezetpolitika formáit jellemzi, s amelynek típusai között a *dialogikus emlékezést* is feltünteti. Eszerint a második világháború utáni múlthoz való viszonyt a világháborútól kezdve egészen a nyolcvanas évekig a *dialogikus felejtés*, a nyolcvanas években az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk*, a kilencvenes években az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* elnevezésű emlékezetstratégiák jellemezték, míg napjainkban már egy negyedik típus, a *dialogikus emlékezés* fokozatos formálódásának lehetünk tanúi.

E felosztásnál azonban figyelembe kell vennünk azt, hogy habár az Assmann által meghatározott emlékezetstratégiák más huszadik századi történelmi események kapcsán is alkalmazhatók, a szerző elsősorban a második világháború és a holokauszt nemzeteken átívelő traumáinak feldolgozásához kapcsolódóan határozza meg és korszakolja azokat. A különböző emlékezetmodell-preferenciák és azok megjelenései azonban nemzettől és nemzeti traumától függően változhatnak. Például az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyt egészen a rendszerváltásig a *dialogikus felejtés* modellje jellemezte, miközben a holokauszt tapasztalatának feldolgozása ekkor már az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk*, majd a kilencvenes évektől az *emlékezni hogy túljussunk rajta* technika alapján zajlott. Az Assmann által meghatározott emlékezetstratégiák egyes típusai nézetem szerint az általam vizsgált művekben is reflexió vagy kritika tárgyává válnak, illetve működésbe lépnek, így a következő szakaszokban ezek főbb jellemzőit igyekszem körbejárni. Mivel a dialogikus emlékezést a monologikus típussal szembeállítva korábban már részletesen ismertettem, alább már csak az emlékezettipológiát alkotó további három modelltől szólok.

Az első típus, a *dialogikus felejtés* Assmann megállapítása szerint alapvetően két irányból szemlélhető: tekinthetjük pozitív erőnek, amely segít a zaklatott múlt magunk mögött hagyásában, egy jobb jövő megteremtésében,¹⁰⁰ de tekinthetjük úgy is, mint az elnyomó

van-e nézője az alkalmazott színháznak? In: GÖRCSEI – P. MÜLLER – PANDUR – ROSNER (szerk.): *A színpadon túl...*, i. m., 17–29. 23.

¹⁰⁰ A felejtés jótékony hatásait hangsúlyozza Chrisitan Meier is *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns* című programadó művében, amelyben – Assmann összefoglalását idézve – amellet érvel, hogy – Auschwitzot leszámítva – „a felejtést, nem pedig az emlékezést kell kulturális vívmánynak tartanunk”. Meier szerint ugyanis annak ellenére, hogy az emlékezést szokták olyan képességnek feltüntetni, amely „megóv bennünket az erőszakos cselekmények ismétlődésétől”, valójában éppen ez az, „amely ébren tartja a résztvevők fejében a destruktív energiákat”. Az 1950-es és 1960-as években mintegy ezeket a gondolatokat visszatükrözve a felejtés – mutat rá Hermann Lübbe – „nem az elfojtással volt egyenlő, hanem az akkoriban általánosan elfogadott haladásra és modernizációra összeptontosító gondolkodás nevében – a megújulással és a jövő felé nyitással volt kapcsolatos”, ekképen pozitív jelentéstartalmat nyert, hiszen az akkori elgondolás szerint ez vezethetett el a jövő „pozitív változás”-aihoz és „megújulás”-ához. Ehhez lásd: Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 238., 242.;

rezsimek visszatérő stratégiáját, az erőszak folytatását.¹⁰¹ 1956 emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása egyértelműen az utóbbit példázza; a több mint harminc évig tartó kollektív amnézia negatív erőnek és a múlt feldolgozását alapjaiban gátló stratégiának tekinthető. Ezt követően Assmann az *emlékezni, hogy soha ne felejtssünk* modellt járja körül, amelynek kapcsán előbb arról a folyamatról beszél részletesen, amelynek során megtörtént a felejtés modelljétől az emlékezés felé való elmozdulás.¹⁰² Ezt elsősorban a holokauszt-emlékezet 1980-as évekbeli visszatéréséhez köti, amely

megteremtette a történelmi traumák iránti érzékenységben megfigyelhető kulturális váltás alapjait, a világ számos helyén másféle traumák megközelítésére is alkalmazható új módszereket hozva létre. Az áldozatok szenvedése iránt érzékeny új, nemzetek fölötti tudatosság háttérében a felejtés már nem bizonyult a múltbéli atrocitásokon való túllépés elfogadható stratégiájának.¹⁰³

Helyette – ahogyan azt Assmann kifejti – az emlékezés vált a traumatikus élményekre adható egyetlen adekvát etikai és politikai válasszá,¹⁰⁴ hiszen ennek segítségével nyílik lehetőség arra, hogy visszamenőlegesen számot vethessünk a múltban az emberiség ellen elkövetett bűnökkel. Az *emlékezni, hogy soha ne felejtssünk* modell egyik legfontosabb stratégiája ekképpen az áldozatok emlékeinek elismerése¹⁰⁵ és a traumatikus események emlékezetének megerősítése.¹⁰⁶

Míg az első két emlékezetmodell nézetem szerint még alapvetően monologikusnak tekinthető, addig a harmadik, az *emlékezni, hogy túljussunk rajta*¹⁰⁷ már egy dialogikus emlékezetgyakorlat kialakulása felé mutat, megalapozza a negyedik, *dialogikus emlékezés* elnevezéssel ellátott modellt. Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* stratégia esetében az emlékezést ugyanis már nem azért hajtják végre, hogy az adott múltbéli eseményt emlékművé

Christian MEIER: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit.* München, Siedler Verlag, 2010.

¹⁰¹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 11.

¹⁰² Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 16.

¹⁰³ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 16.,

¹⁰⁴ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 246.

¹⁰⁵ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 17.; Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m. 16.

¹⁰⁶ Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m. 16.

¹⁰⁷ Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* elnevezést ebben az esetben a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című kötet fordítójának, Huszár Ágnesnek a tolmácsolásában alkalmazom, nem pedig a *From Collective Violence to the Common Future* című szövegben szereplő *remembering in order to forget* elnevezés nyersfordítását használok. Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* fordítás ugyanis az *emlékezés a felejtésért* elnevezésnél sokkal érzékletesebben ragadja meg és vetíti előre ezen emlékezetmodell jellegzetességeit. Ehhez lásd a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című kötet *Négy modellt a traumatikus múlttal való megbirkózásra* című fejezetét, amely Assmann *From Collective Violence...* című tanulmányának valamennyi tézisét tartalmazza, az utóbbihoz képest részletesebben tárgyalva az egyes emlékezetmodelleket. A dolgozat többi pontján, ahol a *From Collective Violence...* című tanulmányra hivatkozom, már saját fordításban/ értelmezésben idézem azt/ utalok rá. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 235–263. 249–253.

változtassák, hanem hogy az emlékezést terápiás eszközként használják fel, amely „tisztít, gyógyít, békít”,¹⁰⁸ s így a múltat feldolgozhatóvá teszi. Assmann ennek kapcsán színházi analógiával él, és a katarzis fontosságáról beszél. Ehhez szerinte a fájdalmas esemény színrevitelén keresztül juthatunk el, hiszen így „a traumatikus múlt még egyszer kollektív módon átélhetővé és legyőzhetővé válik [...]. Arisztotelész nyomán: az a csoport, amely keresztül megy egy ilyen folyamaton, megtisztul a közösen átélt élményben.”¹⁰⁹ Ebben az összefüggésben az emlékezés tehát „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”-nek tekinthető,¹¹⁰ amelynek célja a múlt komplexebb megértése, s ekképpen az azzal való megbékélés, annak feldolgozása. E ponton ugyanakkor fontos hozzátennünk azt is, hogy egy traumatikus történelmi esemény nem minden típusú színházi reprezentációja teszi lehetővé a múltnak az assmanni – pozitív – értelemben vett „legyőzését”.¹¹¹ Ahogyan azt ugyanis Tompa Andrea korábban idézett gondolatai is bizonyítják, az esemény pusztán színrevitele, ábrázolása még „nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával”, utóbbihoz egyszerre van szükség a „felmutatás”-ra és a „reflexió”-ra, a különböző perspektívák, csoport- és egyéni emlékezetek egyidejű megjelenítésére, váltakoztatására, ütköztetésére.¹¹²

Ezen emlékezzetipológia ismertetését azért tartottam különösen fontosnak, mert azon túl, hogy rávilágít a traumatikus múlt rendkívül eltérő megközelítési lehetőségeire és a műltfeldolgozás lehetséges stratégiáira (*emlékezni, hogy túljussunk rajta; dialogikus emlékezés*), hozzásegíthet az általam vizsgált színpadi művek emlékezzettechnikájának, történelemszemléletének meghatározásához. Megállapításom szerint ugyanis amellet, hogy az elemzett produkciók mindegyike játékba hozza a műltfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezzetet, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* másfajta emlékezzetstratégiákat is visszatükröznek. Az Örkény Színház produkciója egyrészt kritika tárgyává teszi a *dialogikus felejtést*, másrészt felhívja a figyelmet az *emlékezni, hogy soha ne*

¹⁰⁸ Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m., 17.

¹⁰⁹ Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m., 18.

¹¹⁰ Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* modell a traumatikus esemény színházi reprezentációján túl „[a] bűnbánat és az áldozatok iránt megnyilvánuló társadalmi részvétel politikai rítusai”-t is magában foglalja, úgymint például „a bűnök nyilvános bevallása, a bűntudat megmutatása”, az áldozatok iránt elkövetett tettekért való nyilvános bocsánatkérés. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 251–252.

¹¹¹ Aleida Assmann a *Rossz közérzet az emlékezzetkultúrában* című művének *Négy modell a traumatikus múlttal való megbirkózásra* című fejezetében többek között arra törekedett, hogy megfossa a – német diktatúrák kapcsán alkalmazott – „*műlt legyőzése*” elnevezésű emlékezzetstratégiát a negatív konnotációtól, ami korábban a felejtés programjával kapcsolódott össze. Assmann értelemezésében a *műlt legyőzése* már egy „társadalmi terápiát szolgáló emlékezzési formát jelent, amelynek célja a megbékélés, valamint a társadalmi integráció”, és tulajdonképpen az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* nevezetű emlékezzetmodell egyik fő stratégiájának, céljának tekinthető. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 249–250.

¹¹² TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

felejtünk modell fontosságára, harmadrészt a színházi reprezentáció keretein belül megvalósuló kollektív és egyéni emlékezés révén működésbe hozza az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* technikát is. A *Gyerekkorunk '56* a dialogikus emlékezés mellett már főként az utóbbira összpontosít: az előadásban ugyanis, akárcsak az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* modell esetében az emlékezés „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”¹¹³-ként jelenik meg, ami egyfelől az előadást létrehozó civil közösségnek a próbafolyamat során végzett kollektív és egyéni emlékmunkájában valósul meg, másfelől pedig a theatron-tengely mentén, a civil elbeszélők és a nézők közös részvételével zajló kollektív emlékezés aktusában.

Aleida Assmannak az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* és a *dialogikus emlékezés* elnevezésű emlékezetstratégiákkal kapcsolatos gondolatai emellett megerősítik, hogy az általa tárgyalt emlékezetgyakorlatok alkalmazása a színház területén is releváns, illetve alátámasztják azt a korábbi tézisemet, miszerint a színház mint médium, intézmény, emlékmű, emlékezetgép a nemzet virtuális közösségének fizikai és vizuális reprezentációin¹¹⁴ keresztül különösen alkalmasnak mutatkozik a társadalmi, történelmi traumáink feldolgozására.

¹¹³ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet..., i. m.*, 251–252.

¹¹⁴ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 11–12.

2. A TÖRTÉNELEM FIKCIONALITÁSA

Dolgozatom másik fő elméleti bázisát a fentebb említettek szerint a narratív történelemelmélet néhány meghatározó teoretikusának munkái jelentik. Az általam vizsgált előadások egy részének történelemszemlélete ugyanis – nézetem szerint – a narratív történelemelmélet elveit látszik követni, amely irányzat a történelemről tett beszámolók utólagosan konstruált, az irodalmi művek stratégiáit alkalmazó jellegét tudatosítja, s így az elbeszélésekben továbbélő múltat textuális, „nyelvi létező”-ként¹¹⁵ szemléli. Az említett irányzat képviselői közül leginkább Hayden White-nak, Frank R. Ankersmitnek és David Carrnak a szövegeire támaszkodom. Habár az említett szerzők a narratív történelemelméleti iskolán belül is eltérő irányzatokat képviselnek, és lényeges különbségek mutatkoznak közöttük vizsgálati módszereiket, valamint a történelem és valóság, tapasztalat és reprezentáció viszonyának elgondolását illetően, mindannyian elismerik, hogy a történelemről alkotott beszámolók nyelvi, poétikai, retorikai műveletek eredményei, s nagyban függenek az azt megalkotó történész ideológiai beállítottságától. A következőkben az általuk képviselt irányzatok azon főbb elgondolásaira, stratégiáira térek ki részletesebben, amelyek a kutatás keretein belül vizsgált művek szempontjából relevánsak, amennyiben utóbbiakban e nézetek tükröződnek vissza.

A történelmi narratívák hitelességével szembeni, narratív történelemelméleti munkákra általánosságban jellemző bizalmatlanság például az általam vizsgált előadások majdnem mindegyikében megjelenik. A white-i és az ankersmiti narratív idealizmust idéző történelemszemlélet lép működésbe például a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásában, valamint Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában és annak két színpadi feldolgozásában. A David Carr által kontinuitáselméletnek és diszkontinuitáselméletnek nevezett irányzatok stratégiái pedig a PanoDráma produkcióiban, az *Emlékezés a régi szép időkre*, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* című előadásokban válnak reflexió vagy kritika tárgyává. E fejezetben kitérek továbbá a cselekményesítési és a tropológiai eljárások white-i kategóriáinak ismertetésére is, amelyek – nézetem szerint – szintén árnyalhatják a dolgozat fókuszában álló művek történelemszemléletére, emlékezéstechnikájára, színházi kifejezőeszközhasználatára vonatkozó későbbi megállapításaimat.

Az elméletek ismertetése és a műelemzések során nem céлом, hogy akármelyik történelmi szemlélet (például a narratív történelemelmélet) mellett állást foglaljak, s azok egymáshoz viszonyított létjogosultságát tárgyaljam, ehelyett arra igyekszem rávilágítani, hogy az általam

¹¹⁵ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 12.

vizsgált művekben megjelenő történelemhez való viszony és egyes (narratív) történelemelméleti iskolák történelemszemlélete között hasonlóságok figyelhetők meg. Ez pedig rámutat arra, hogy az egyes drámák, előadásszövegek történeti szöveggént/ műként is olvashatók, értelmezhetők, amennyiben visszatükrözik egy adott történelmi korszakhoz, eseményhez, jelen esetben az 1956-os forradalomhoz való jelenbeli viszonyulásainkat, és reflektálnak az ötvenhat értelmezéstörténetében bekövetkezett fordulatokra, az ötvenhat kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra.

A gyakran narratív/ új történetfilozófia, a történetírás nyelvi fordulata névvel illetett történetírói irányzat – a (nyelv által közvetített) valóság fogalma bonyolult összefüggései felismerésének köszönhetően – nem a történeti elbeszélések tartalmát, valósághoz való viszonyát, hitelességét vizsgálja, hanem azok belső felépítését, nyelvi, retorikai struktúráját. Ezen történeti iskola alapművének Hayden White *Metahistory* című kötete tekinthető, amelyben a szerző a 19. századi történetírók munkáinak formalista elemzését hajtja végre, azok strukturális komponenseire összpontosítva. Művének egyik legprovokatívabb gesztusa, hogy kétségbe vonja a történetírói munkák tiszta faktualitását, az őket alkotó tények megbízhatóságát, a múlt eredeti formában történő reprezentálhatóságát, s ekképpen azt, hogy a történetírói munkák a múltbeli események modelljeiként volnának képesek funkcionálni. White ugyanis egyfelől amellet érvel, hogy a történeti tények feldolgozását, értelmezését már eleve meghatározzák a történésznek a témával kapcsolatos előzetes elvárásai, előfeltevései, ideológiai beállítottsága, így egy előre kiválasztott perspektívából fogja szemlélni azokat. Ekképpen tagadja „azt a teljesen valótlan közhelyt, hogy a történészek először végrehajtják kutatómunkájukat, és csak utána gondolkodnak el azon, hogy később hogyan fogják feldolgozni megállapításaikat. [...] [A]z összeállítás folyamata [ugyanis] legalább olyan korán elkezdődik, mint a tárgy kiválasztása.”¹¹⁶

White másfelől kijelenti, hogy a történeti munkát lényege szerint narratív prózai diskurzus formájában megjelenő nyelvi szerkezetként szükséges kezelni, ami legalább annyira fikcionális, mint faktuális. Eszerint „a történésznek annak érdekében, hogy a tényeket az elbeszélés elemévé alakítsa, olyan reprezentációs technikákat kell alkalmaznia, melyek a fikcionális írásmódot jellemzik.”¹¹⁷ A történetírás ekképpen a jelentés-létrehozás rendszerein az irodalommal és a mítosszal osztozik, s azokhoz hasonlóan a cselekményesítés, formális

¹¹⁶ Hayden WHITE: *Preface to the Fortieth-Anniversary Edition*. In: Uő.: *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2014. XXVII.

¹¹⁷ WHITE: *Preface...*, XXIX.; Hayden WHITE: *Előszó*. In: Uő.: *A történelem terhe*. Ford.: HÉVIZI Ottó, KARDOS András, VAJDA Mihály. Budapest, Osiris, 1997. 10.

érvelés és az ideológiai vonatkoztatás eljárásain keresztül alkotja meg a történetet, mégpedig kaotikus események sorozatából.¹¹⁸ Hiszen egy történelmi eseménysor a szemtanúk számára annak megélése pillanatában még nem történet, nem rendelkezik koherenciával, sajátosan történeti jelenséggé pusztán a történész által elvégzett utólagos „narrativizálás”¹¹⁹ során válik. Az általam elemzett művek szempontjából a fentebbi műveletek közül a cselekményesítés válik különösen fontossá, így a következőkben erre térek ki részletesebben.

Ahogy azt White írja „a történeti események láncolata akkor válik alkalmassá az értelmezésre vagy magyarázatra, ha már birtokolja egy történet koherenciáját. [...] Koherenciát [viszont] csupán egyik vagy másik sajátos cselekményforma hordoz.”¹²⁰ Ekképpen a történész feladata az, hogy a múltbeli események közötti összefüggéseket megtalálja, azokat értelmezze, magyarázza, s formát adjon nekik. Eszerint – ahogyan Kisantal Tamás fogalmaz – „a múlt valamiféle »massza«, amely csak öntőformába kerülése után kap megfelelő alakot, vagyis a forma nem magában a múltban van”,¹²¹ hanem a cselekményesítés művelete révén jön létre. White a *Metahistory*-ban, mint a történeti magyarázat másik két szintje esetében, a cselekményesítés kapcsán is egyfajta négyes tipológiával dolgozik. Northrop Frye *A kritika anatómiája* (*Anatomy of Criticism*) című művének *Archetipikus kritika: a mítoszok elmélete* című esszéjében szereplő felosztást követve megkülönbözteti a románc, a tragédia, a komédia és az irónia (szatíra) archetípusait, amelyek egyaránt az európai kulturális örökség részét képezik, s amelyek jellegzetességeit ezen kultúrkör tagjai a történet befogadása során automatikusan kódolni tudják.¹²² Természetesen e tipológia – amint azt White is említi – további műfajokkal, így például az epikával vagy – e gondolatmenetet követve – a tragikomédiával is bővíthető.

Ezek a különböző cselekményesítési módok felelnek azért, hogy egyetlen történelmi eseményről, eseménysorozatról többféle, egymástól különböző elbeszélés, értelmezés is születhet, még akár akkor is, ha hasonló vagy közel azonos alkotóelemekből (tényekből, információkból) épülnek fel. Ez White szerint abból adódik, hogy „a történelmi események, ha egy történet lehetséges elemeiként fogjuk fel őket, értéksemlegesek; és mindig a történész elhatározásától függ, hogy melyik cselekményszerkezet vagy mítosz követelményeinek megfelelő konfigurációt adja nekik.”¹²³ Az 1956-os forradalom színházi és drámairodalmi

¹¹⁸ WHITE: *Előszó*, i. m., 20.; WHITE: *Az elbeszélés kérdése a mai történelemben*. In: Uő.: *A történelem terhe*, i. m., 181.

¹¹⁹ WHITE: *Előszó*, i. m., 21.

¹²⁰ Uő.

¹²¹ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 14.

¹²² Ehhez lásd: WHITE: *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*. In: Uő.: *A történelem terhe*, i. m., 77.

¹²³ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 74–75.

reprezentációi is reflektálnak a történelmi beszámolók ezen sajátosságára; rámutatnak arra, hogy egyazon történelmi esemény többek között a tragédia, a komédia, az irónia és a szatíra, illetve a románc eljárásainak megfelelően is cselekményesíthető. Ugyanakkor, akár csak a Frye által meghatározott tipológiában, az ötvenhatos forradalom kapcsán alkalmazott mítoszkonfigurációk sem különíthetők el élesen egymástól. Utóbbiak különböző fázisai (mítoszonként hat-hat) ugyanis párhuzamosnak tekinthetők a többi cselekményesítési eljárás/mítosz bizonyos típusaival, így például a románc első három fázisa a tragédia három fokozatával, második három fajtája pedig a komédia három ciklusával. E jellemzés szerint ráadásul a komédia is tartalmazhat lehetőségként tragédiát, a szatíra fázisai pedig többnyire az irónia első három – a komédiával párhuzamos – altípusának feleltethetők meg. Frye elméletében a szatíra ugyanis olyan „militáns irónia”-ként jellemződik, amelynek „erkölcsi normái viszonylag világosak, és feltételez olyan mércéket, melyekkel a groteszk és az abszurd mérhető”.¹²⁴

Frye és White tipológiája alapján elmondható, hogy az általam vizsgált vagy érintett művek közül az *56 06/ Őrült lélek vert hadak*, a *Kazamaták*, valamint az *Emlékezés a régi szép időkre* az irónia és/ vagy azon belül a szatíra fázisainak megfelelően cselekményesíti az ötvenhatos eseményeket, míg például a *Liberté '56* a románc tragédiával párhuzamos ciklusait, a *Tóth Ilonka* pedig az alsó szintű mimetikus tragédia jellegzetességeit használja fel e célra. Utóbbit Frye a „könnyezés szenzitív-szenzációs reflexéhez” közel álló pátosz terminusával jellemzi, ami megnöveli az áldozat képtelenségét az önkifejezésre¹²⁵ (mint ahogyan az a *Tóth Ilonka* címszereplőjének esetében történik).

A PanoDráma *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56*, a MU Színház *Gyerekkorunk '56* és a k2 Színház *Holdkő* című előadását azonban műfaji sajátosságaik, színházi kifejezőeszközhasználatuk miatt nézetem szerint nem adekvát Frye mítosz- és kritikaelmélete, illetve White cselekményesítési eljárásai felől megközelítenünk. Azok ugyanis olyan verbatim módszerrel létrehozott, dokumentumszínházi, illetve közösségi színházi produkciók, amelyek az *oral history* hatókörébe tartozó szemtanú-beszámolók elbeszélésének aktusát állítják a középpontba. Így habár ezen élettörténeti elbeszélésekben megjelennek olyan elemek, amelyek hordoznak magukban tragikumot vagy iróniát, ám az egyéni élettörténet epizódjainak cselekményesítése az átélt tapasztalatok sokszínűségének, összetettségének köszönhetően természetesen nem

¹²⁴ Northrop FRYE: Harmadik esszé. Archetipikus kritika. A mítoszok elmélete. In: Uő: *A kritika anatómiája. Négy esszé.* Ford.: SZILI József. Budapest, Helikon, 1998. 189.

¹²⁵ FRYE: Polemikus bevezetés. In: Uő: *A kritika anatómiája, i. m.*, 38

annyira a tragédia vagy az irónia white-i, frye-i struktúrái, motívumai szerint történik, még akkor sem, ha feltételezzük bennük fikció és valóság, dokumentum és fantázia összefonódását.

A dolgozatomban részletesen is vizsgált művek közül a *Kazamatákban* az ironikus attitűd elsősorban az objektív, távolságtartó perspektívában, azaz frye-i terminussal a „szenvtelen megfigyelés” aktusában, az október 30-i Köztársaság téri események alulnézetből történő ábrázolásában, a karakterek sémaszerű megalkotásában és típusparódiáiban,¹²⁶ s az ehhez illeszkedő stilizált színészi játékban jelenik meg. A dráma és az előadások történelemszemléletét mindemellett erőteljesen meghatározza az, amit Frye az emberi élet elkerülhetetlensége iróniájának¹²⁷ nevez, s ami itt mindenekelőtt abban a szereplők tetteit meghatározó történelmi szükségszerűségben ragadható meg, amely egyszerre fakad a forradalmak eredendő – hősiességet, kegyetlenséget, túlkapásokat egyaránt magába foglaló – természetéből és a kazamata-mítoszhoz kapcsolódó fatális tévedésből. A Köztársaság téri, „irracionális, a történelem menetébe nehezen illeszthető események”¹²⁸ tematizálásával ennek megfelelően az irónia azon típusát idézi meg, amely a „sors, a szerencse kerekének állandó, megállíthatatlan forgandósága”-ra¹²⁹ helyezi a hangsúlyt. A drámában és annak Gothár-féle interpretációjában ugyanakkor az irónia olykor szatirikus jelleget is ölt, ami a halálábrázolás brutalitásával,¹³⁰ s Gothár rendezésében a tömeg ehhez kapcsolódó démonikus¹³¹ megjelenítésével, az október 30-i események groteszk színrevitelével kapcsolódik össze.

A szatirikus irónia az *56 06*-ban már inkább társadalmi, politikai sztereotípiáink,¹³² közhelyeink és a történelmi eseményekhez kapcsolódó, legitimnek tekintett tartalmaknak a megkérdőjelezésében, s a színházi jelhasználat minden szintjét átható öniróniában, (frye-i terminussal: önparódiában), a perspektívák (s szűkebben) a mindennapi élet látószögének

¹²⁶ Frye mítoszelmélete szerint az irónia negyedik fázisa „alulso perspektívából szemléli a tragédiát”, hatodik típusa pedig gyakran alkalmaz olyan szereptípusokat, amelyek a romantikus szerepek paródiái. Utóbbinak példája a *Kazamatákban* Mérő, Tábóri és Eszténa karaktere és a közöttük kialakult szerelmi háromszög.

¹²⁷ FRYE: *Polemikus bevezetés*, i. m., 41.

¹²⁸ Radnóti Sándor fogalmaz így a *Kazamaták* című drámáról írott elemzésében a Köztársaság téri események kapcsán. RADNÓTI Sándor: *A sokaság...*, i. m., 395.

¹²⁹ FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 202.

¹³⁰ Amint az a *Kazamatákat* elemző későbbi fejezetből kiderül, Máté Gábor rendezésében – Gothárétól eltérően – a halál stilizált ábrázolásának köszönhetően már nem a brutalitásra és a felkelők démonikus arcéleinek kidomborítására helyeződik a hangsúly.

¹³¹ Frye a szatirikus komédia első fázisának jellemzése során alkalmazza a démonikus jelzőt. Eszerint az ilyen típusú komédia végigolvasása után gyakran érezhetjük azt, hogy a „hiábavalóság sivatagai vesz[nek] bennünket körül”, s „hangulatunk lidércnyomásos, valami démonias közelségét sejtjük”. – FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 191–192.

¹³² A különféle sztereotípiáknak az előadásban történő megjelenítését, kiforgatását Perényi Balázs is kiemeli kritikájában, kitérve arra is, hogy az *56 06* teatralitásával, szkepszisével és iróniájával zúzza szét azokat. – PERÉNYI Balázs: Tóték disszidálnak. *Színház*, 2007/5. 2–6. 2; 5.

permanens elmozdításában¹³³ jelenik meg. Az *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámában pedig ismét az irónia második három típusának jellegzetességei válnak uralkodóvá. Az Eörsi István azonos címmel megjelent memoárjából, valamint a vele készült interjúk részleteiből összeállított előadás a *Kazamatákhoz* és az *56 06*-hoz hasonlóan szintén alulnézetből ábrázolja az egyéni élettörténet ötvenhathoz kapcsolódó epizódjait, a börtönévek tapasztalatát, a bennük rejlő tragikumnak nem a heroikus, hanem a „nagyon is emberi”¹³⁴ vonásait domborítva ki. S habár – a frye-i iróniameghatározásnak ellentmondva¹³⁵ – az elbeszélő egy-egy ponton morális állásfoglalást fogalmaz meg, önreflexív attitűdjének, a pátosz megjelenésének lehetőségére tett utalásainak köszönhetően történetmondásában a hangsúly mégsem tolódik el a – *Tóth Ilonka* kapcsán is említett – alsó szintű mimetikus tragikum felé.

Ez a Frye mítoszelmélete alapján megalkotott cselekményesítés műveletével kapcsolatos érvelés bizonyult azonban White elmélete legtöbbet támadott és legproblematisabb pontjának – a történetírói munkák fikcionalitását kétségbevonó, s azok faktualitása mellett érvelő kritikák mellett. Legtöbb kritikusa (s legfőképpen Roger Chartier) a relativizmusát tartja problematikusnak, azt kifogásolva, hogy ha egy történelmi esemény(sorozat) esetében bármely cselekményesítési mód elfogadható és egyenértékű, akkor azok a narratívák is ilyenek, amelyek tagadják a „zsarnoki rendszerek által elkövetett bűnöket”, vagy azok, amelyekben „a revizionisták tagadják a zsidókkal szembeni genocídium náci általi elkövetését”. Ekképpen tehát White elméletében – utal rá Chartier – nincs delegitim interpretáció, nincs különbség alkalmas és kevésbé alkalmas beszámoló között.¹³⁶

White *A történelem terhe* című kötet előszavában kevésbé erős érvekkel, de igyekszik reagálni e kritikákra. Elismerve a holokauszttagadók diskurzusának elfogadhatatlanságát, amellet érvel, hogy az ilyen típusú narratívák azért nem illeszthetők be a rendszerébe, mert egyfelől „nem szolgáltatnak alapot a jelenkori történelem radikális újraírásához”, másfelől azért, mert nyilvánvaló a hamis voltuk: „a pszichotikus beszéd minden elemét tartalmazzák, így csupán az veheti komolyan őket, aki maga is hasonlóan megtévedt és pszichotikus”.¹³⁷

¹³³ Ehhez lásd Frye *Archetipikus kritika: a mítoszok elmélete* című esszéjének az irónia és szatíra mítoszaira vonatkozó alfejezetét. – FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 189–203.

¹³⁴ Az alulnézeti perspektíva és a karakterábrázolás ezen jellegzetességei az irónia negyedik fázisát feltételezik. E típus – Frye meghatározásában – hősei emberi voltát hangsúlyozza, s „a katasztrófát szociális és lélektani magyarázattal támasztja alá.” A börtönévek tapasztalatának felidézése pedig az irónia hatodik fázisának megfelelő témát érint. Az irónia e ciklusa ugyanis „az emberi életet túlnyomórészt a reménytelen rabság állapotában jeleníti meg”, egyik lehetséges helyszínként az örültekháza mellett a börtönt határozva meg. – FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 201–203.

¹³⁵ Frye szerint ugyanis az ironikus fikciószerző „módszerének lényegi eleme [...] minden explicit erkölcsi állásfoglalás elfojtása.” – FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 39.

¹³⁶ WHITE: *Előszó*, i. m., 10., 13–14.

¹³⁷ WHITE: *Előszó*, i. m., 13–14.

Bármennyire is problematikus a fenti kritikák és érvek fényében a történelmi események cselekményesítési módjai egyenrangúságának tétele, az mégis fontos magyarázatot adhat a történelmi elbeszélések pluralitására, és közelebb vihet utóbbiak heterogenitásának elfogadásához, még akkor is, ha bizonyos történelmi elbeszéléseket morális, etikai szempontok alapján egyértelműen elutasítunk.

Az említett cselekményesítési módok White elméletében a történelmi magyarázat további két szintjével, a formális érveléssel és az ideológiai vonatkoztatással kapcsolódnak össze, amelyekben belül a szerző szintén négy-négy kategóriát különít el. A formális érvelést a történész által vizsgált teljes anyagot magyarázó olyan eljárás módoként határozza meg, amely magukra a történelmi törvényszerűségekre vagy a történelem menetére irányul,¹³⁸ s amely – Stephen C. Pepper tipológiáját követve – formalista, kontextualista, organicista vagy mechanisztikus lehet. White szerint azonban ezen érvelésmódoknak egyike sem tekinthető elfogulatlanak, mindegyiket meghatározzák a történész jelenbeli beállítódásai, valamint az általa elképzelt jövőre irányuló vágyai. Vagyis nincs olyan történetírás, amelyet ne determinálna nagyban szerzőjének ideológiai hovatartozása.¹³⁹ S e ponton jutunk el az ideológiai vonatkoztatás szintjére, amelyen belül White – Mannheim Károly kategóriáit alapul véve – az anarchista, a konzervatív, a liberális és a radikális típusokat különíti el.

A történelmi magyarázat e három ismertetett műveletét ugyanakkor mindig megelőzi egy negyedik, amely alapjaiban határozza meg azt, hogy a történész hogyan értelmez és önt cselekményformába egy történelmi eseményt, ez pedig a prefiguráció aktusa, ami ismét visszavezet a történelmi szövegek fikcionális jellegének, irodalmiságának kérdéséhez. White szerint ugyanis a történész egy lényegileg poétikus cselekvést hajt végre, amelynek során prefigurálja a történelmi mezőt, azaz „percepcióra és interpretációra alkalmas közeggé alakítja”,¹⁴⁰ nyelvi eljárások által karakterizálható formát ad neki.¹⁴¹ A prefiguráció ezen típusait White ráadásul – Vico és Kenneth Burke nyomán – a poétikus nyelv trópusai alapján nevezi el, ekképpen megkülönböztet metaforát, metonímiát, szinekdochét és iróniát. Ez utóbbiak közül műelemzéseim során – amint azt a fentebb leírtak is bizonyítják – az irónia válik különösen fontossá, ami az *56 06*, a *Kazamaták* és az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásokban válik uralkodó trópusává, s határozza meg a színházi/ dramatikus eszközhasználat szinte minden szintjét.

¹³⁸ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 15.

¹³⁹ *UO.*

¹⁴⁰ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 16.

¹⁴¹ WHITE: *Preface...*, i. m., XXIX- XXX.

White értelmezésében a történeti képzelőerő mélystruktúráját jellemző irónia „a figuratív nyelvvel szembeni bizalmatlanságot fejezi (figuratíván) ki”,¹⁴² s – amint azt a vonatkozó műelemzésem is szemlélteti – ez a fajta, a történelmi narratívákkal szembeni bizalmatlanságból eredő irónia jellemzi például az *56 06* című előadás történelemszemléletét is. Az említett előadás mintha a narratív történelemelmélet white-i és a későbbiekben tárgyalt ankersmiti nézeteit nagyítaná fel, és radikalizálná azzal, hogy folyamatosan reflektál a történeti narratívák valósággal való megfeleltetésének problémájára, valamint azok megalkotottságára, fikcionális jellegére. S teszi mindezt úgy, hogy a történelmi múlt/ közelmúlt eseményeit mitikus, mesei elemekkel, irodalmi, színházi, filmes utalásokkal, nemzeti és történelmi mítoszaink mesterséges hagyományaival átszőve, azok egymásra vetítésével, ütköztetésével jeleníti meg, permanensen megkérdőjelezve a hozzájuk kapcsolódó (szimbolikus) tartalmakat.

Az említett tropológiai eljárás nyomvonalán haladva White ráadásul későbbi írásaiban csak még jobban hangsúlyozza a történelmi beszámolók fikcionális jellegét, irodalmiságát. A *történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* című esszéjében például a történelmi narratívákat egyenesen kiterjesztett metaforáknak nevezi, és olyan szimbolikus szerkezeteknek tekinti, amelyek

nem reprodukálj[ák] a benn[ük] leírt eseményeket; azt mondj[ák] el, hogy mi az események helyes értelmezésének iránya, és a róluk alkotott gondolatainkat különböző érzelmi töltéssel látj[ák] el. [Eszerint a] történelmi narratív[ák] nem festi[k] le a benn[ük] szereplő dolgokat, hanem felidéz[i]k a megmutatott dolgok képét, ahogy azt egy metafora teszi.¹⁴³

Majd White egy későbbi írásában még ennél is továbbmegy, s a narratív beszámolókat figuratív jellegükből kiindulva allegóriáknak tekinti.¹⁴⁴ Annak ellenére azonban, hogy White mindvégig kitartott a történelmi dokumentumok homályosságáról, az általuk felidézett világ hozzáférhetetlenségéről szóló tételei, valamint azon alaptézise mellett, miszerint a történelmi elbeszélések „nyelvi fikciók, melyek tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*”, formájuk pedig „közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez”,¹⁴⁵ ezzel egyidejűleg el is ismerte a történelmi beszámolók (igazság)értékét a következő kijelentésében: „Ha [...] a valós világot úgy értelmezzük, hogy rávetítjük a formai koherenciát, amit hagyományosan az irodalmi művekkel hozunk összefüggésbe, az semmit sem von le a történetírásnak tulajdonított tudás értékéből.”¹⁴⁶

¹⁴² KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 17.

¹⁴³ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 86–87.

¹⁴⁴ WHITE: *Az elbeszélés kérdése...*, i. m., 183., 188.

¹⁴⁵ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 70.

¹⁴⁶ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 100.

Annak ellenére, hogy White elméletét és az általa képviselt új történetfilozófiai irányzatot számos, a történész-szakma felől érkező bírálat érte,¹⁴⁷ az a hetvenes évek végétől egyre népszerűbbé vált, s idővel egyre több tudományterület képviselője csatlakozott hozzá, s kezdte vizsgálni a történetírói munkák szövegalkotási stratégiáit, nyelvi jellemzőit, olykor radikálisan megkérdőjelezve White nézeteit, a narratív történelemelméleten belül is új irányzatokat alkotva.¹⁴⁸ Ezen szerzők közül leginkább Frank R. Ankersmit nézetei állíthatók rokonságba White téziseivel, aki *A történelmi tapasztalat* című székfoglaló beszédében problematizálja az ismeret és az ismeret tárgyának viszonyát, amelyről kijelenti, hogy ez sehol sem olyan problematikus, mint a történelmi gyakorlatokban, s White-hoz hasonlóan úgy vélekedik, hogy „a történész inkább »csinálja«, mintsem »felleli« a történelmet”.¹⁴⁹ A *Metahistory* szerzőjéhez hasonlóan továbbá amellett érvel, hogy egy történelmi esemény(sor) eredendően nem rendelkezik narratív struktúrával, azt a történész vetíti rá a múltra, és alkotja meg szöveggént. A narratív nyelv azonban mivel független magától a múlttól, utalhat, de nem hivatkozhat rá, nem feleltethető meg annak,¹⁵⁰ tehát nem annyira annak modelljeként, hanem inkább interpretációjaként, magyarázatoként értelmezhető.

Ankersmit egyik – a kutatásom szempontjából – legfontosabb megállapítása az, miszerint „történelmi belátás csak rivális narratív interpretációk közötti térben születik és nem azonosítható egyetlen specifikus interpretációval sem”.¹⁵¹ Ekképpen White-hoz hasonlóan az egyazon történelmi eseményről alkotható értelmezések egymásmellettségét, sokféleségét hangsúlyozza, s azt sugallja, hogy ezek együttesen segíthetnek hozzá a múlt teljesebb megértéséhez, árnyaltabb szemléléséhez. Ez a tézis azért is kiemelendő, mivel az általam vizsgált előadások egyfajta dialogikus emlékezetmodellt követve szintén erre reflektálnak: a színházi/ drámai fikció keretein belül többféle múltinterpretációt villantanak fel, ütköztetnek, miközben elfogadják azok egyidejű jelenlétét, s ekképpen rámutatnak a történelmi igazság és tudás fogalmainak viszonylagosságára.

¹⁴⁷ White elméletét bírálta többek között a fentebb már említett Roger Chartier, illetve az 1989 és 1992 között a *History and Theory* és a *Past and Present* című folyóiratok hasábjain zajló történész-viták résztvevői közül például Perez Zagorin, Lawrence Stone és Gabrielle M. Spiegel. Ehhez lásd: DEÁK Ágnes: A történelem mint veszélyeztetett faj? Viták a posztmodern történetírásról. *History and Theory*, 1989–1990. *Past and Present*, 1991–1992. *Aetas*. 1994/3. 155–161.

¹⁴⁸ Frank R. Ankersmit, Louis O. Mink, David Carr és Paul Ricoeur mellett többek között az irodalomelmélet felől érkező Barbara Hardy és a morálfilozófus Alasdair MacIntyre is csatlakozott az irányzathoz. Ehhez lásd: KISANTAL: *Túlélő történetek, i. m.*, 25.

¹⁴⁹ Frank R. ANKERSMIT: *A történelmi tapasztalat*. Ford.: BALOGH Tamás. https://www.tyopotex.hu/upload/book/70/ankersmit_a_tortenelmi_tapasztalat_reszlet.pdf (letöltés ideje: 2018. 09.02.) [Frank R. Ankersmit székfoglaló beszéde a Groeningeni Egyetemen hangzott el 1993. március 23-án.]

¹⁵⁰ Frank R. ANKERSMIT: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. Ford.: LEISZTER Attila, MESTER Tibor. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák IV. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000. 113.

¹⁵¹ ANKERSMIT: *Hat tézis...*, i. m., 118.

Ankersmit szerint amíg azokat a történetírói szövegeket, amelyek a fenti jellegzetességeket követik, egyfajta narratív idealizmus jellemzi, addig azokban, amelyek a múlt hű rekonstrukciójára törekszenek, s feltételezik, hogy a múltbeli események történet formájában fellelhetők, egyfajta narratív realista nézőpont érvényesül. Utóbbiak közé azokat a hagyományos (a realista regény módszereit alkalmazó) történetírói munkákat sorolja, amelyek a történelmi elbeszélést úgy fogják fel, mintha abból – Kisantalt idézve – összeállítható volna a múlt filmje, ahol az egyedi kijelentések mintegy az egyes filmkockáknak feleltethetők meg, s azokat egymás mögé helyezve rajzolódik ki a mozgókép, azaz a valóság hű megjelenítése. „Eszerint [...] maga az elbeszélés nem jelent problémát, csupán a »valóságdarabokat« megfelelő módszerrel össze kell illeszteni”.¹⁵² Ankersmit maga azonban nem hisz ennek lehetőségében, egyfelől törést feltételez a történeti tapasztalat és a valóságra vonatkozó tudásunk között, ami a nyelv és a tapasztalat/ a nyelv és a múlt közötti distanciából ered,¹⁵³ másfelől tagadja, hogy a történeti narratívákban eredendően ott rejlene az elbeszélés lehetősége. Nézete szerint ugyanis „tapasztalataink története” nem rendelkezik az elbeszélés koherenciájával, nincs kezdete, közepe, vége, cselekménye, ráadásul fontos és jelentéktelen életesemények között sem tesz különbséget.¹⁵⁴

Van azonban a narratív történelemelméleten belül egy olyan irányzat, amely a többek között White és Ankersmit által képviselt irányzattól eltérően az emberi és ekképpen a történeti tapasztalat prenarratív struktúráját hangsúlyozza, s ily módon tagadja, hogy a pusztán a történész által kiválasztott, megalkotott forma, struktúra adna alakot a múltbeli eseményeknek, tapasztalatoknak. A narratív identitás és kontinuitáselméletek irányzatát képviselő teoretikusok több tudományág, a történetfilozófián kívül többek között az irodalomelmélet és a morálfilozófia felől érkeznek,¹⁵⁵ és dolgozzák ki elméleteiket, s ekképpen rendkívül heterogén módon gondolkodnak a történeti tapasztalat és a történeti elbeszélések struktúráját érintő kérdésekről. Ezen elméletek képviselői közül jelen tanulmányban pusztán David Carr egyes nézeteit emelem ki, hiszen kutatásom szempontjából ezek válnak igazán relevánssá. (A

¹⁵² KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 19–20.

¹⁵³ Ankersmit ennek kapcsán egyfelől arra hívja fel a figyelmet, hogy többnyire „az a jellemző, hogy a tapasztalat megfogalmazásához szükséges nyelv természetesen és mintegy magától értetődően rendelkezésünkre áll, s úgy tűnik, inkább a tapasztalat alkalmazkodik a nyelvhez, mintsem fordítva.” Másfelől kiemeli, hogy „[a]z esztétikai és történeti tapasztalat [...] közvetlen tapasztalattal, továbbá egy olyan, a valósághoz fűződő viszonyal szembesít bennünket, amelyet nem határoz meg eleve a nyelv természete.” – Frank R. ANKERSMIT: *Nyelv és történeti tapasztalat*. Ford.: N. KOVÁCS Tímea In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák IV. A történelem poétikája*, i. m., 170.

A világ, tapasztalat, nyelv kérdéskörhöz továbbá lásd: Hans Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Ford.: BONYHAI Gábor. Budapest, Osiris, 2004.

¹⁵⁴ ANKERSMIT: *Nyelv és történeti tapasztalat...*, i. m., 180.

¹⁵⁵ Barbara Hardy az irodalomelmélet, Alasdair MacIntyre a morálfilozófia felől.

szervezőnek a narratív időről és az időtapasztalatok természetéről alkotott gondolatait ehelyütt nem tárgyalom.)

Carr Ankersmithez hasonlóan a történetírás kétfajta megközelítésmódját állítja szembe egymással: a diszkontinuitás-elméleteket, amelyek a történeti elbeszélés és az emberi realitás közötti diszkrepanciát hangsúlyozzák (így például White és Ankersmit elméletei), és a már említett kontinuitáselméletet, amely tagadja az utóbbit, s azt vallja, Carrt idézve, hogy „az emberi tapasztalások és tettek mind egyéni, mind közösségi szinten narratív jellegűek”, életünket ugyanis nem csak narratívában meséljük el, hanem akként is éljük meg.¹⁵⁶ Maga a történeti elbeszélés pedig az emberi egzisztencia ezen narratív szerkezetéből ered. A történeti elbeszélések eszerint tehát „nem idegen struktúrákba tuszkolják, és nem torzítják el a történeti realitást”. Sőt, állítja Carr, „a történeti elbeszélés a történeti realitással kontinuumot alkot, és végső soron azonos formával rendelkezik; illetve magasabb szinten ugyanazon jegyeket hordozza, melyeket a mindennapi életben is felfedezhetünk.”¹⁵⁷

A kontinuitáselméletek ezen sajátosságai a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre*, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* című előadásokban tükröződnek vissza vagy válnak kritika tárgyává. Az említett produkciók ugyanis olyan színházi monológo(ka)t, szemtanú-beszámolókat visznek színre, amelyek vagy az élet prenarratív struktúrájának és annak a látszatát kívánják kelteni, hogy az egyéni életút már megélése pillanatában narratívába rendeződött, vagy pedig éppen ennek lehetetlenségére mutatnak rá, amennyiben reflektálnak arra, hogy az egyéni élettörténet mindig utólagos konstrukció eredménye; s a megélt esemény és annak elbeszélése közötti időbeli távolság, valamint az átéltek egyéni, szubjektív értelmezése függvényében folyamatosan változik/ változhat.

A kontinuitás- és narratív identitáselméletek kapcsán érdemes megemlítenünk Paul Ricoeur-t is, aki ezen teóriák szintetizálójaként, miközben eltérő irányban vizsgálódik (Szent Ágoston időelméletét kapcsolja össze Arisztotelész *Poétikájának* cselekményelméletével),¹⁵⁸ bizonyos kérdésekben hasonló következtetésre jut, mint Carr, ugyanakkor radikálisan el is távolodik tőle. Ricoeur elfogadja az élet prenarratív szerkezetére irányuló fő tézist, ám közben kifejti azt is, hogy „a prefigurált tapasztalatot a cselekményszövés konfigurációs aktusa (a mimézis 2) alakítja át konkrét és megérthető élménnyé”,¹⁵⁹ tehát White-hoz és Ankersmithez hasonlóan azt vallja, hogy az elbeszélésforma metaforikus cselekvés révén, kívülről kerül rá az

¹⁵⁶ David CARR: A történelem realitása. Ford.: V. HORVÁTH Károly. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák III. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijárat, 2000, 70.

¹⁵⁷ *Uo.*

¹⁵⁸ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 27.

¹⁵⁹ CARR, i. m., 28.

adott múltbeli eseményre/ tapasztalatra. Carr pedig éppen ebből kiindulva Ricoeur nézeteit nem a kontinuitáselméletekhez, hanem inkább a diszkontinuitáselméletekhez sorolja.

Bármennyire is tagadja azonban Carr a White által képviselt irányzatnak a történeti tapasztalat és a történeti realitás közötti diszkontinuitást hangsúlyozó nézeteit, több ponton is egyetért annak a történeti beszámoló fikcionalitására, irodalmiságára, megbízhatatlanságára és ideológiai, politikai többlettartalmára vonatkozó megállapításával.¹⁶⁰ Kisantal Tamás rá is mutat Carr elméletének azon ellentmondására, miszerint hiába utasítja el az elbeszélés létrehozását meghatározó metaforikus történetírói tevékenységet, maga is beleesik annak csapdájába. Eszerint lényegében „az a legfőbb különbség a white-i, ankersmiti, valamint a carri elméletek között, hogy amíg az előbbiek szerint a történész egy alapvetően kaotikus múltra visz rá egy kulturálisan adott elbeszélésmintát, Carr szerint a historikus egy hajdani narratív múltra visz rá valamilyen elbeszélést”.¹⁶¹ Viszont a történeti tapasztalat, s az időtudat prenarratív struktúrájából még nem következik automatikusan az, hogy a történeti elbeszélés a valóságot reprezentálná.

Nem csak a fentebb kifejtett elméletek vizsgálati módszereiben és a történeti tapasztalat reprezentációs lehetőségeire vonatkozó elgondolásaiban mutatkoznak jelentős különbségek, hanem, amint az majd műelemzéseimben kirajzolódik, az ötvenhatos forradalmat tematizáló színpadi művek emlékezőtechnikájában, történelemszemléletében, színházi kifejezőeszközhasználatában is. Abban a tekintetben azonban az általam vizsgált művek és a gondolatmenetemet meghatározó narratív történelemelméleti szövegek is közös nevezőre hozhatók, hogy problematizálják a történelmi elbeszélések valósággal való megfeleltetését, hitelességét, tudatosítják azok fikcionalitását, megalkotottságát. Az említett elméletekben reprezentálódó, a történelem elbeszélhetőségéről alkotott nézetek, ha csak bizonyos aspektusaiban is, de az általam elemzett előadásokban, drámaszövegekben is visszatükröződnek. Így a fentebb ismertetett elméletek bevonása közelebb vihet ezen művek történelemszemléletének, műtfeldolgozó stratégiáinak meghatározásához. Műelemzéseim reményeim szerint tudják bizonyítani e vizsgálati módszer produktivitását.

¹⁶⁰ Lásd például a szerzőnek *A történelem realitása* című tanulmányában megfogalmazott alábbi kijelentéseit: „Gyakran vagyunk bizonytalanok az események létét tanúsítandó tudósítások jelentését illetően, nem is szólva azok igazságtartalmáról. Ráadásul a történészek még az általuk vizsgált leleteknél is megbízhatatlanabbak lehetnek. A kutatók személyes, politikai, vallási és egyéb előítéletei valószínűleg erősebben érvényesülnek az emberi élet elmúlt eseményeinek kutatásában, mint állatokra, növényekre vagy az élettelen természetre irányuló kutatások esetében.” Illetve: „Mivel a történészek a múlttól elsősorban történeteket beszélnek el, tevékenységük inkább látszik irodalminak, mint tudományosnak.” – CARR, *i. m.*, 69.

¹⁶¹ KISANTAL: *Túlélő történetek*, *i. m.*, 28.

Mielőtt azonban részletesebben is belekezdenék a dolgozatom középpontjában álló dialogikus emlékezetmodellt követő, műtfeldolgozó, narrativista történetfilozófiai tételekre reflektáló előadások és drámák elemzésébe, előbb az általuk tematizált történelmi esemény, az 1956-os forradalom kapcsán felmerülő emlékezetpolitikai kérdések körüljárására törekszem, s mindeközben színháztörténeti kontextusban is igyekszem elhelyezni őket. Ehhez elsőként a forradalmat (is) színpadra állító rendszerváltás előtt bemutatott, kiadott műveket tekintem át nagyvonalakban. Majd pedig röviden a rendszerváltás után született előadásokra, drámákra jellemző főbb tendenciákat, emlékezetpolitikai gesztusokat, emlékezőtechnikákat, történelemszemléletet ismertetem.

**III. 1956 SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI
FELDOLGOZÁSAI A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS
UTÁN
(TENDENCIÁK ÉS ÉRTELMEZÉSEK)**

1. AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM REPRESENTÁCIÓI A KÁDÁR-KORSZAK MŰVÉSZETÉBEN

Történelmi traumáinknak a nyilvános és kollektív emlékezetben, a hivatalos történetírásban elfoglalt helyzete – amint azt a korábbi fejezetekben ismertetett elméletek is bizonyítják – többnyire problematikus. Az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződnek, gyakran egymásnak ellentmondó műtrepresentációk horizontjában. Különösen igaz ez az 1956-os forradalom eseményeire, amelyek szemléletes példáit adják a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás megosztott jellegének. Amint azt Benedict Anderson is megállapítja, a nemzet pusztán elképzelt politikai közösség, amely csak tagjainak képzeletében formálódik egységgé.¹⁶² A nemzeti identitások pedig gyakran kirekesztőek lehetnek, ugyanis – ahogyan azt Stuart Hall írja – „nem rendelik maguk alá a különbözőség minden más formáját, és nem mentesek a hatalom játékatól, a belső tagoltságtól és ellentmondásoktól, egymást keresztező elköteleződésektől és különbségektől.”¹⁶³ 1956 és ehhez kapcsolódóan a Kádár-korszak esetében azonban nem csupán a nemzetet, hanem az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellege is megjelenik. Ennek megfelelően a szóban forgó történelmi eseménnyel kapcsolatban többféle, egymástól radikálisan különböző elbeszélés él/ élt egymás mellett: egyfelől a kádári éraban hivatalossá és kizárólagossá tett negatív, ellenforradalmi forgatókönyv, másfelől a „pozitív, elitarisztikus elbeszélés, amelynek legfontosabb változata a forradalom baloldali, egykori vagy ideális kommunista elitjének az elbeszélése volt”, harmadrészt a köznép alulról jövő elbeszélései:

[a] kommunista diktatúra ellen föllázadó tragikus sorsú kommunisták és volt kommunisták mellett felvillantak az antikommunisták vagy nem kommunisták, a proletárok, vagányok, parasztok, egyetemisták, konzervatív polgárok, keresztény értelmiségiek, lumpenelemek, bűnözők, éhséglázadók, deklasszáltak, anarchisták arcélei.¹⁶⁴

A rendszerváltás utáni évtizedekben pedig egy negyedik, nemzeti-konzervatív narratíva vált mind hangsúlyosabbá, amely a későbbiekben is említett módon ötvenhatot egy a jelenünktől távoli, izolált, mitikus eseménynek tekinti, és a köznép alulról jövő elbeszéléseinek egyik

¹⁶² Ehhez lásd Benedict Anderson *Elképzelt közösségek* című művét. ANDERSON, *i. m.*

¹⁶³ Stuart HALL: A kulturális identitásról. Ford.: FARKAS Krisztina, JOHN Éva. In: FEISCHMIDT Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris, 1997. 75.

¹⁶⁴ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 395.

jellegetes alakját, a pesti srác mint hős szabadságharcos romantikus elképzelését állítja a középpontba.¹⁶⁵

Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó értelmezések sokfélesége az azt feldolgozó színpadi művekben is megmutatkozik. Amint azt P. Müller Péter az *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán* című tanulmányában részletesen kifejti, a politikai változásokkal az irodalmi-művészi kánonban is jelentős átrendeződés következett be. Amíg a rendszerváltás előtt az ötvenhatot nemzeti tragédiaként, ellenforradalomként értelmező művek képezték/ képezhettek a kánon részét, addig e művek a rendszerváltás után az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánsá váltak.¹⁶⁶ P. Müller *A színház világtörténetéből*¹⁶⁷ kiindulva ehhez kapcsolódóan Vészi Endre *Fekete bárány*, Mesterházi Lajos *Pesti emberek* és Dobozy Imre *Szélvihar* című drámáit említi, mint a korszak elismert, díjazott szerzőit, alkotásait. Utóbbiak közül is a *Szélvihart* emeli ki, s tárgyalja részletesebben, elsősorban is azért, mivel azt 1985-ben *Drámai események* címmel Jeles András is színre vitte, és egyben dekonstrukció tárgyává tette, éles kritikáját adva ezzel a Kádár-korszak által képviselt forradalom-értelmezésnek. Vészi, Mesterházi és Dobozy említett drámái többnyire az ötvenes évek végén keletkeztek, és „a Kádár-rezsim megerősítését, apológiáját szolgált[ák]”, a hatvanas évek második felétől azonban az új hatalom tabujává tette 1956 kérdését, beleértve az ellenforradalmi narratíva művészi reprezentációját is.¹⁶⁸ Amint azt György Péter is írja, a forradalom vége és a rendszerváltás közötti időszakban

1956 mintegy kizuhant a hivatalos történelemből, s úgy foszlott szét a kulturális emlékezetben, hogy gyakran még a látványos hazugság rangját sem érdemelte ki. A brutális megtorlások, majd az azt követő konszolidáció évtizedeiben a forradalom szinte teljesen marginalizálódott, és a magántörténelem, a személyes „oral history” csatornáiba terelődött. A kollektív memória helyett kialakított kollektív amnézia olyan intézmény volt, mint a kulturális emlékezet fenntartására szolgáló egyéb instrumentumok.¹⁶⁹

Mindezek ellenére már a Kádár-korszakban is több olyan jelentős, az aczéli túrt vagy tiltott kategóriákba sorolt műalkotás (színházi előadás, dráma, regény, film) született, amely többnyire a kettős beszéd¹⁷⁰ kommunikációját alkalmazva, a „sorok közötti olvasás” közösségi

¹⁶⁵ Ehhez lásd: URFI Péter: Csak gondolkodni ne kelljen: 56-os előadások a 60. évfordulón. *Színház*, 2016/12. <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

¹⁶⁶ P. MÜLLER Péter: 1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán. *Híd*, 2006/10. 49. http://adattar.vmmi.org/cikkek/18001/hid_2006_10_06_muller.pdf (letöltés ideje: 2017.01.02.)

¹⁶⁷ HONT Ferenc (szerk.): *A színház világtörténete. I–II.* Budapest, Gondolat, 1986. II. 630.

¹⁶⁸ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 50–51.

¹⁶⁹ GYÖRGY, i. m., 20.

¹⁷⁰ Ehhez lásd: JÁKFALVI Magdolna *Kettős beszéd – egyenes értés* című tanulmányát. – JÁKFALVI, i. m., 65–75.

mechanizmusára¹⁷¹ építve reflektált az ötvenhatal kapcsolatban érvényben lévő hivatalos ellenforradalmi narratíva visszasságára, az ettől eltérő értelmezés lehetőségére, a kollektív amnézia évtizedeinek hiánytapasztalatára. A drámairodalom és a színházművészet területén e szempontból kiemelkedőnek tekinthetők Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1969, 1979) és *Forgatókönyv* (1979), Nádas Péter *Találkozás* (1979) és *Temetés* (1980), Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* (1980) című drámái, továbbá Ács János *Marat/ Sade* (1981) és Jeles András már említett *Drámai események* (1985) című rendezései.¹⁷²

Annak érdekében, hogy a következő fejezettől részletesen is elemzett előadásokat és drámákat tágabb színháztörténeti, történelmi, társadalmi kontextusban is elhelyezzem, és így rámutassak a bennük megjelenő történelemszemlélet és emlékezéstechnika újszerűségére, annak a traumatikus múlt feldolgozásában betöltött fontosságára, elsőként az imént említett rendszerváltás előtti színpadi műveket tekintem át, érintve egy-egy a témára reflektáló prózai alkotást, filmet is. Részben a kutatás keretei túlzott kitágításának elkerülése érdekében, részben az e művekről született számos mélyreható és színvonalas szakirodalmi munka¹⁷³ miatt jelen dolgozatban azonban nem vállalkozom arra, hogy azokat részletesen is elemezzem, ehelyett a következő szakaszokban elsősorban a bennük megjelenő ötvenhathoz való viszony és forradalom-értelmezés feltérképezésére törekszem.

¹⁷¹ Eörsi László megfogalmazása. – EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 62.

¹⁷² Többek között e műveket tekinti kiemelt jelentőségűnek P. MÜLLER Péter is az *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán* című tanulmányában. – P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m.

¹⁷³ Örkény István műveihez lásd például: BÉCSY Tamás: *Az én világának drámája. Örkény: Pisti a vérzivatarban*, http://epa.oszk.hu/02500/02518/00229/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1982_01_043-061.pdf (letöltés ideje: 2020. 03.01.); BÉCSY Tamás: *"E kor nekünk szülők és megölők..."*. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984.; FÖLDES Anna: *Örkény-színház. Tanulmányok és interjúk*. Budapest, Szépirodalmi, 1985.; P. MÜLLER Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Budapest, Magvető, 1990.; P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest, Argumentum, 1997.; RÉZ Pál (szerk.): *Tengertánc. In memoriam Örkény István*. Budapest, Nap, 2004.; RADNÓTI Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Budapest, Palatinus, 2003.; SIMON Zoltán: *A groteszktől a groteszkig. Örkény István pályaképe*. Debrecen, Csokonai, 1996.; SZABÓ B. István: *Örkény*. Budapest, Balassi, 1997.; SZIRÁK Péter: *Örkény István*. Budapest, Palatinus, 2008.; Nádas Péter műveihez többek között: BAGI Zsolt: *Testközösség és műtfeldolgozás*, i. m., <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesseg-es-multfeldolgozas> (letöltés ideje: 2018.09.07.); BAGI Zsolt: *A körülírás. (Nádas Péter: Emlékiratok könyve)* Pécs, Jelenkor, 2005.; BALASSA Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, Kalligram, 1997.; P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság...*, i. m.; P. MÜLLER Péter: Rítus és leírás: Nádas Péter. In: Uő.: *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan, 2014. 23–37.; Ács János *Marat/ Sade*-rendezéséhez: SCHULLER Gabriella: *A trauma színrevitele Ács János Marat/ Sade-rendezésében*. *Színház*, 2008/11. <http://szinhaz.net/2008/11/08/schuller-gabriella-a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben/> (letöltés ideje: 2020.01.03.); EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt!*”, i. m.; Jeles András és a Monteverdi Birkózókör előadásához pedig: BALASSA Péter: *Drámai események: Félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*. In: Uő.: *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.; DARIDA Veronika: *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Budapest, Kijárat, 2014.; PHILTER-projekt: <http://www.philter.hu/link/play/dramai-esemenyek/> (letöltés ideje: 2020.01.05.); illetve mindegyik fentebb felsorolt műhöz: P. MÜLLER Péter: *1956 újraértelmezései...*, i. m.

Az első olyan mű, amely ötvenhat kapcsán a forradalmi narratíva érvényességét is felvetette, a filmművészet területén jött létre 1965-ben. Kósa Ferenc szóban forgó, *Tízezer nap* című filmje ugyan elsősorban egy falu életének negyvenes és hatvanas évek közötti időszakára, s azon belül is a téészesítések következményeire, annak az egyéni életvilágokra gyakorolt hatásaira koncentrál, közvetve az ötvenhatos eseményeket is tematizálja. Részben a forradalom szónak az ötvenhatos jelenetben történő szerepeltetése, részben társadalomkritikus attitűdje révén a film bemutatója azonban kishíján meghiúsult. Az említett jelenet elfogadtatásért zajló vitákról és az ennek érdekében eszközölt kompromisszumos megoldásokról Varga Balázs ad részletes leírást a korabeli fimcenzúra működését vizsgáló tanulmányában.¹⁷⁴ Megfigyelhető azonban, hogy amíg 1965-ben a *Tízezer nap* esetében a cenzúrapolitika még engedélyezte a forradalom szó használatát, a (dráma)irodalom és a színházművészet területén néhány évvel később már szigorúbban kezelte¹⁷⁵ az ötvenhatra történő utalásokat, s ahogyan azt fentebb említettem, tabunak tekintette azokat. Ezt példázza az Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájának megjelenésért és bemutatásáért zajló közel tízéves küzdelem is.

Forradalom/ ellenforradalom? Variációk ötvenhatra

Örkény István: *Pisti a vérzivatarban* (1969, 1979)

A magyar (dráma)irodalomban a *Pisti a vérzivatarban* tematizálta elsőként úgy az ötvenhatos eseményeket, hogy a forradalmi narratíva érvényességét is felvetette, s részben emiatt, részben a Rákosi- és a Kádár-korszak közötti folytonosság érzékeltetése révén a dráma 1969-ben íródott első változatának ugyanebben az évben tervezett vígszínházbeli bemutatóját betiltották. Az Örkény összes drámáját tartalmazó, 1982-ben kiadott kötetsorozat második részében található függelék több olyan dokumentumot, levelet, levélfogalmazványt tartalmaz, amelyek képet adnak azokról a változtatásokról, amelyeket Örkénynek az engedélyeztetési szervek javaslatai alapján kellett végrehajtania művének elfogadtatása érdekében. A *Pisti* eredeti változata 1972-ben ugyan a *Színművek*, majd az *Élőszóval* című kötetekben megjelenhetett nyomtatásban, tervezett stúdiószínházi bemutatóját azonban ekkor is és 1975-ben is betiltották. A dráma többszörösen átdolgozott, a politikai elvárásoknak is megfelelő változata 1979-ben a

¹⁷⁴ VARGA Balázs: Tűrészhatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 116–138.

¹⁷⁵ Az e művészeti ágak területét érintő cenzúrapolitikára is érvényes ugyanakkor Varga Balásznak a film kapcsán megfogalmazott állítása, miszerint az „nem értelmezhető egy lineáris, folyamatosságelvű történetként”. – VARGA, *i. m.*, 119.

Vígszínházban végül Várkonyi Zoltán (és Marton László) rendezésében kerülhetett bemutatásra, majd 1980-ban a *Színművek* című kötet utánnomlásában is megjelent, a függelékzsövegbe számúzve az 1969-es változatot. A rendszerváltás után, a 2001-ben megjelent kiadásban a főszöveget azonban már az első változat alkotta, ami ismét a színház- és drámatörténeti kánon, valamint a politikai változások összefüggéseire, ötvenhat értelmezéstörténetének fordulataira irányítja a figyelmet.

A *Pisti* szövegén végrehajtott változtatások egy része az ötvenhatos eseményekre történő utalásokat, valamint a Rákosi- és a Kádár-rendszer közötti párhuzamokat, a diktatórikus hatalomgyakorlás jelenidejűségére történő reflexiókat érintette. Ennek megfelelően, habár a dráma mindkét változata tematizálja egyén és hatalom viszonyának torzulásait, a személyiségnek a huszadik századi történelmi kataklizmák és totalitárius rendszerek következtében történő széthasadásának folyamatát, némileg eltérő ötvenhat-narratívákat képviselnek. Ez legelősebben a dráma második részének tárgyalás-jelenetében artikulálódik, amely a sztálinista perek koncepciój jellegét teszi kritika és paródia tárgyává, amennyiben a bíróság által alkalmazott halandzsanyelv az efféle jogi procedúrák és az ezek során elhangzó koholt vádak abszurditását fejezi ki. A tárgyalás egy pontján, miután Pistit az említett halandzsanyelven elítélik, a Félshzeg nevű szereplő felolvassa a haláláról szóló üzenetet, amely az 1969-es és 1979-es változatban eltérő módon kerül megfogalmazásra. Az első változatban a következőképpen szól:

Fájdalomtól megtört szívvel jelentjük, hogy egyetlen fiunk, a mindenki által szeretett Pistipistipistipistipisti kiugrott a törvényszéki tárgyalóterem ablakán, illetve belehalt börtönben szerzett betegségébe, továbbá hősi halált halt a barikádon, másrészt halálát lelta a barikád túlsó oldalán, azazhogy vérmérgezés, valamint szervi szívbaj vetett véget életének.¹⁷⁶

A fentebbi megszólalás a barikád és az ott elszenvedett hősi halál szavakkal egyszerre reflektál az ötvenhatos eseményekre, és azoknak a hivatalos pártállami forgatókönyvvel szembeni megítélésére, forradalomként történő értelmezésére. Az ehhez tartozó felvezető mondatok¹⁷⁷ pedig, amelyek egy reményteljes világtörténelmi esemény eljövételét jelzik, a Félshzeg forradalomba vetett hitére utalnak, ami – amint azt „elsavanyodó arca” is bizonyítja, Pisti halálával szertefoszlik. Ebben az értelemben a címszereplő halála és az arról szóló gyászjelentés a bukott forradalommal, s a felette érzett gyásszal fonódik össze.

¹⁷⁶ ÖRKÉNY István: Pisti a vérzivatarban. In: *Uő: Drámák. Második kötet*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2016. 71–72.

¹⁷⁷ „Jó újságot mondok! Minden megváltozik! Új fejezet kezdődik a világtörténelemben! [...] Röviden: megtaláltam az élet értelmét. [...]” ÖRKÉNY: *Pisti...*, i. m., 71.

A gyászjelentésben szereplő, a bíróság intézményével és az ötvenhatos forradalommal összekapcsolódó halálnemek egymás mellé helyezése, összekapcsolása révén a dráma ráadásul a Rákosi-rendszer kirakatpereinek és a Kádár-korszak 1956 utáni koncepciós pereinek működési mechanizmusa között is analógiát teremt. E halálnemek mellett, hogy a megsokszorozódott Pisti sokféle elhalálozási módjaiként is értelmezhetők, azt a benyomást keltik, mintha a gyászjelentés az adott történelmi helyzet által felkínált, s az ötvenhatosok számára elérhető szereplehetőségeket sorolná, folyton felülírva, javítva azokat. E gesztussal a dráma így a hivatalos pártállami forgatókönyvnek való megfelelési kényszert is megjeleníti, s ezáltal a Kádár-korszak társadalmi valóságának retusált, konstruált jellegét, az ötvenhatos forradalom mint nem kívánatos múlt eltagadását és elhazudását is reflexió tárgyává teszi. A dráma körüli bonyodalmak, az egyes jelenetek újraírásának kényszere pedig csak még inkább aláhúzzák a fentebbi monológból átsejlő örkényi társadalomrajz pontosságát.

Amíg az 1969-es *Pisti* még az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezését sugallja, addig az 1979-es – a hatalmi elvárásoknak való megfelelési kényszer következtében – már semlegesebb módon utal azokra. Az első változattól eltérően itt nem a Szőke Lánynak a hamis vallomástételről és a koholt vádak alapján elítéltek ártatlanságáról szóló monológja előzi meg a Félszeg híradását, hanem Rizi beszámolója, aki a felhangzó ágyúdörejéből előbb szellemesen kolbászháborúra, majd hordárháborúra, s végül polgárháborúra következtet. Ezt követően a gyászjelentésben ismét elhangzik a polgárháború kifejezés, ám egy olyan narratívába ágyazva, amely kerül mindenféle értékítéletet, s nem foglal állást sem a forradalmi, sem az ellenforradalmi értelmezés mellett, mindezzel már a hivatalos álláspontnak kedvezve. Az 1979-es változatban Pisti haláláról ennek megfelelően a következőket olvashatjuk:

Fájdalomtól megtört szívvel tudatjuk, hogy egyetlen fiunkat, a mindenki által szeretett pistipistipistit ártatlanul kivégezték. Ezennel meghívjuk barátait, ismerőseit és tisztelőit, hogy vegyenek részt mártírhálált halt gyermekünk temetésén, majd az azt követő tüntető felvonuláson, mely a Rádió megostromlásával folytatódik, és polgárháborúval, valamint fővárosunk rommá lövésével fejeződik be. Ez a gyászjelentés belépőjegyül is szolgál, mely a barikád innenső és túlsó oldalára egyaránt érvényes. Az utcai harcok reggel nyolckor kezdődnek, és – félórás ebédszünet közbeiktatásával – este hatkor érnek véget. [...] Figyelem! Tizenhat éven aluliaknak csak könnyű gyalogsági fegyverek szolgáltathatók ki, a szülők írásbeli engedélye alapján azonban Molotov-kötegelőket kiskorúak is hajigálhatnak [...].¹⁷⁸

¹⁷⁸ ÖRKÉNY: *Pisti...*, i. m., 476–477.

Amint azt a fentebbiek is mutatják, a *Pisti* ezen változata úgy függetleníti magát az ellentétes ötvenhat-narratíváktól, hogy bár parodikus, ironikus módon megidézí az októberi események bizonyos elemeit, más kontextusba ágyazza azokat. A fentebbi gyászjelentés szerint ugyanis a polgárháború kiváltóoka *Pisti* kivégzése, ami megakadályozza a történeteknek a valóság eseményeivel való azonosítását, az ötvenhatos forradalom áldozataival, hőseivel való identifikációt.

A *Pisti* más pontjain is felfedezhetünk továbbá az ötvenhatos eseményekkel való allúziókat, így például a második rész vákuum-*Pisti* jelenetében. A *Babik* című novella témáját újrahasonító jelenet ugyan a nem létező hős motívumának alkalmazásával, ahogyan arra Szirák Péter utal, a fiktív alapokra helyezett sztálinista diktatúra kritikáját adja,¹⁷⁹ de a világban jelenlévő *Pisti* méretű úrról beszélve a pártállami ideológia gyakorlati megvalósulása és a szocialista eszmék közötti diszkrepanciára, valamint az ötvenhatos forradalom emlékezetének elfojtásával keletkező hiányra, össznemzeti felejtésre, hagyományszakadásra is utalhat.

Ugyanígy az ötvenhatos eseményekre asszociálhatunk a dráma utolsó jelenetének egyes képeiről is. A *Pisti* mindkét változata az idegenvezető tárlatvezetésével és Budapest állapotáról szóló helyzetjelentésével zárul, azonban meglehetősen más végkicsengésben. Amíg a háborúk és az ötvenhat okozta pusztulás szuggesztív képeit – a romokról, a várost és az épületeket elárasztó egerekről, az elgyomosodó parkokról, a söntések pultjain beszáradó italokról, szöröcsögő csapokról, az utolsó gramfonlemezről és Budapest csöndjéről szóló híradásokat – az első változatban a szereplőknek az egérintást vállaló Varsányiné érkezésének híre felett érzett öröme, nevének lelkes kántálása követi, majd az arcukra fagyott vigyor, egy félbehagyott kiáltás és csönd zárja, addig a második változat azzal fejeződik be, hogy egy Kisfiú egyedül ismételteti Varsányiné nevét „üde, friss hangon”. Amíg az 1969-es szövegben szereplő elhaló kiáltás ötvenhat emlékezetének elfojtását, a Kádár-korszakot jellemző kollektív hallgatás kényszerét sugallja, és ennek tragikumát fejezi ki, addig az 1979-es változatban megjelenő gyermeki hang a hatalmi elvárásoknak megfelelően részben a konszolidáció éveinek szemellenzős optimizmusára utal.¹⁸⁰

¹⁷⁹ SZIRÁK, *i. m.*, 297.

¹⁸⁰ A *Pisti* második változatának zárójelenetét jellemző optimista hangoltság ugyanakkor több értelmező, így például Bécsy Tamás és Szirák Péter szerint részben Örkény írói attitűdjéből fakad. Szirák Péter többször is kiemeli ezt a vonást a szerzőről írott monográfiájában, így például a következő sorokban: „A történelmi kataklizmák megrendültségének és az életigenlés megújuló derűjének volt az írója, akkor volt elemében, ha egyszerre lehetett javíthatatlan pesszimista és optimista”. A *Pistit* elemezve pedig az előbbieket aláhúzó a következőképpen fogalmaz: „A túlélés vágyának minden katasztrófán túlható ereje poénszerűen zárja a dramatikusszöveget, azt a sugallatot társítva a »vérzivatarhoz«, hogy annak szenvedéseit és értelmetlenségét csakis azért képes az ember elviselni, mert az életakarat fölébe kerekedik a lemondásnak, a gyásznak, a büntudatnak, a céltalanságnak és a reménytelenségnek.” A műben megjelenő optimizmust emellett mind Szirák, mind Bécsy – más egyéb vonásokon túl – a *Pistinek Az ember tragédiájával* való párhuzamaiból eredeztetí. Ahogyan Bécsy írja, Madách művéhez

Amíg tehát Örkény drámájának 1969-es változata még inkább az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezését sejteti, addig az 1979-es verzió a semleges polgárháború kifejezéssel és a barikád mindkét oldalára érvényes belépőjegy megemlékezésével nem foglal állást sem a (történelmi korszakok függvényében változó) forradalmi, sem az ellenforradalmi értelmezés mellett, ezáltal pedig – ahogyan P. Müller Péter fogalmaz – lehetőséget nyújt arra, hogy „eltérő értelmezői közösségek, illetve eltérő korszakok más-más (akár ellentétes) módon értelmezzék a darabjaiban 1956-ról alkotott művészi képet.”¹⁸¹

Párhuzamos valóságok – analóg történelmek

Örkény István: *Forgatókönyv* (1979)

Az értelmezői nézőpontok pluralitása, valamint a *Pistiben* is tematizált kérdések egy része Örkény 1979-es utolsó befejezett drámájában, a *Forgatókönyvben* is megjelenik. A *Forgatókönyv* a *Pistíhez* hasonlóan tablószerűen idézi meg a huszadik századi magyar történelem több kataklizmáját, traumatikus korszakát, ekképpen a második világháborút és ezzel összefüggésben a fasizmus időszakát, az ellenállási mozgalmat, valamint a Rákosi-rendszer terrorját és közvetve az ötvenhatos forradalmat. A kétrészes dráma második részének középpontjában álló, Rajk-per ihlette koncepciós per révén pedig szintén reflexió tárgyává teszi a totalitárius rendszerek és az egyén viszonyának, a személyiség széthullásának problémáját, a forradalom és a forradalomban való szerepvállalás Kádár-kori megítélismódjainak kérdését.

A dráma cselekménye 1949. szeptember 22-én (azaz a Rajk-per idején) indul, amikor is a Mester nevű illuzionista a Fővárosi Nagycirkuszban régi barátai és ismerősei körében jutalomjátéokra készül. Ennek keretében a meghívott vendégek bevonásával attrakciókként előbb a fentebb említett történelmi eseményeket idézi meg, majd a második felvonásban végrehajtja fő számát, az akaratátvitel mutatványát, egy olyan koncepciós per formájában, amelynek vádlottjává Barabást teszi meg. Az említett felvonás a *Pistiben* szereplő tárgyalás-jelenethez hasonlóan szintén rávilágít a Rákosi-rendszerben lezajlott kirakatperek fikcionális, teátrális jellegére és a cím által is sugallt azon működési mechanizmusára, amely szerint azok egy előre megírt forgatókönyv, koholt vádak alapján kerültek lebonyolításra. A dráma

hasonlóan ugyanis Örkény drámájában is „ott van a két nagy erő, ami egyfelől a hit, a jövőbe vetett bizalom, másfelől – nem ennek az ellenkezője, a »tagadás« szelleme, hanem a – kétségbeesést, a reménytelenséget eredményező gyilkolási vágy, a különböző osztagok, az elvtelenség, tehetetlenség és éretlenség.” – SZIRÁK Péter: *Örkény István, i. m., 7., 303.*; BÉCSY Tamás: *Az én világának drámája, i. m., http://epa.oszk.hu/02500/02518/00229/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1982_01_043-061.pdf* (letöltés ideje: 2020. 03.01.)

¹⁸¹ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 54.

bemutatja, hogy a párthoz való vakhűség következtében hogyan vallja be Barabás a Mester által elővezetett képtelen vádakat, hogyan tagadja meg a felkelők által vallott eszméket, amelyekkel korábban maga is szimpatizált, s azt, hogy mindezek következtében hogyan hasonlik meg önmagával, s vezet mindez személyiségének felszámolódásához.¹⁸²

Barabás a dráma során többször is időzavarba kerül, és a per évét az ellenállási mozgalom időszakával téveszti össze, így például az első felvonásban, amelyben Littkénének a fia letartóztatásáról szóló híradását 1944-re teszi, és rákérdez, hogy mindez Littke illegális kommunista tevékenységéért történt-e. A különböző idősíkok a drámában azonban nem csak Barabás elbizonytalanodásainak köszönhetően vetülnek olykor egymásra, a *Forgatókönyv* több ponton is párhuzamba állítja egymással az 1944-ben és az 1949-ben történeteket, azaz a fasiszta diktatúra és – a koncepciós perek működésmódjának tematizálásával – a Rákosi-rendszer hatalomgyakorlási mechanizmusait. Ezzel egyidejűleg ráadásul a jövő horizontját, az ötvenhatos eseményeket is megidézi, amivel pedig már a kádári érának és az ötvenhat utáni megtorlásoknak adja kritikáját, amennyiben analógiát von az utóbbiak és a Rákosi-korszak koncepciós perei, elsősorban is a már említett Rajk-per között. A három időréteg összefonódását húzza alá a drámában az a levél is, amelyet előbb 1944-ben Littkéné mond fel az első felvonás 14. képében, majd 1949-ben Barabás ad elő a második felvonás 14. képében,¹⁸³ s amely egy olyan tömegtüntetés megszervezéséről szól, amely motívumaiban az ötvenhatos forradalmat idézi. Ez utóbbit bizonyítja a levél alábbi részlete is:

Elrendelem, hogy azonnal álljon le a munka, vonuljatok ki az utcára, vegyétek birtokba a fővárost, elsősorban a Rádiót, hogy az egész ország értesüljön a fölkelésről. Rohamalakulatok szállják meg a Postát, a főváros minden pályaudvarát, a telefonközpontokat, a Víz- és Gázműveket és a Duna-hidakat. [...] Rendőrök, a nép fiai vagytok, ne lőjete a népre! És ti is, katonák, fegyverbe mind, és fegyvert mindnyájunk kezébe; ki az idegen megszállókkal! Le a hatalom bitorlóival.¹⁸⁴

De az 1944-es, az 1949-es és az 1956-os események összefonódását erősíti meg az is, hogy amint arra Földes Anna, P. Müller Péter és Simon Zoltán is rámutat, Barabás alakjában Rajk

¹⁸² A személyiség széthullásának problémája abban a jelenetben válik a legnyilvánvalóbbá, amelyben Barabást a Littkéhez írott levelének tartalmával szembesítik, s amelynek során az ráismer ugyan a saját kézírására, de magára a levélírás aktusára és a történetekre nem emlékszik. Barabás e jelenetben a következőképpen fogalmaz: „ezek a betűk [...] az én kezem vonásai! De csak a betűk; a szavak, a szavak egymásutánja, összefüggése nem az enyém. Ami képtelenség, mert egy és oszthatatlan lény vagyok. Vagy mégsem? [...] ez az a kéz, melyet miniszterre jelölésemtől pártom vezetője biztatóan megszorongatott, és ugyanez írta ezt az átkozott levelet, melynek minden szavát megtagadom? Akkor pedig, ahogy két szemem, két fülem, akként két jobb kezem is van, kétféle sorsom, kétféle múltam, kétféle életrajzom?” – ÖRKÉNY István: *Forgatókönyv*. In: Uő: *Drámák. Második kötet, i. m.*, 347.

¹⁸³ A drámában szereplő levél egy részletét P. Müller is idézi, illetve az idősíkok váltakoztatásának példaként említi az *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán* című tanulmányában. – P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 52.

¹⁸⁴ ÖRKÉNY: *Forgatókönyv, i. m.*, 289–290., 372–373.

Lászlón túl többek között Kádár János és Nagy Imre egyes életmozzanataira is ráismerhetünk.¹⁸⁵

A dráma ehhez kapcsolódóan 1956 emlékezetének elfojtását is reflexió tárgyává teszi, ami legélesebben Misi bohócnak az elhallgatott, tabuvá tett múltra vonatkozó monológiában jelenik meg, amelyben a férfi a mutatványa betiltásának okát mondja el: „Szerintük a trombitám megbolondítja a nézőközönséget, mert megszólaltatja a csöndet, szóra bírja a szólni nem merőket, kimondatja a titkaikat, föltámasztja elfelejtett és eltemetett emlékeiket.”¹⁸⁶ Annak ellenére azonban, hogy a dráma burkolt, de éles kritikáját adja a Kádár-rendszernek, mégsem képviseli egyértelműen a forradalmi narratívát. A *Forgatókönyv*, akárcsak a *Pisti* második változata, polgárháborúnak nevezi az ötvenhatos eseményeket, ami itt is magában foglalja a forradalmi és az ellenforradalmi értelmezés érvényességének lehetőségét. Ez az interpretációs kettősség jelenik meg Barabás ötvenhathoz való viszonyában is, a második rész 14. képében felolvasott kiáltványában ugyanis még a forradalmárok mellett áll ki, s buzdítja őket cselekvésre, később azonban, mikor a Mester felajánlja neki az idő visszaforgatásának lehetőségét, már csőcseléknek nevezi azokat, s végül darabvégi vallomásában jut el a polgárháború megfogalmazásig.

Habár a későbbi műelemzéseimben alkalmazott vizsgálati módszer felől nézve a fentebbiek alapján úgy tűnhet, hogy Örkény *Forgatókönyv* és *Pisti* című művei bizonyos értelemben megelőlegezik azt a fajta a történelemszemléletet, amely a hetvenes évek elejétől kezdve a narratív történelemelméleti irányzathoz sorolható munkákban is megjelenik, s amely a történelemről tett beszámolók konstruáltsága mellett azok sokféleségét, egymásmellettségét, egyidejű legitimitását hangsúlyozza, a dráma által képviselt ötvenhat-narratíva semlegessége valójában – P. Müllert idézve – részben „a groteszk ábrázolásmód ellentéteket ötvöző jellegéből”,¹⁸⁷ s – amint azt Örkény István Aczél Györggyel való levélváltásai is bizonyítják – részben a cenzúra felől érkező korlátozásokból, az azoknak való megfelelés kényszeréből fakadt. A *Forgatókönyv* végső változata ugyanis a *Pisti*hez hasonlóan ugyancsak Aczél módosítási javaslatai alapján formálódott.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Földes Annát és Simon Zoltánt idézi SZIRÁK: *Örkény István, i. m.*, 337.; FÖLDES, *i. m.*, 226.; SIMON, *i. m.*, 118.; P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, *i. m.*, 52.

¹⁸⁶ ÖRKÉNY: *Forgatókönyv, i. m.*, 368.

¹⁸⁷ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, *i. m.*, 49.

¹⁸⁸ A *Levelek egypercben* című kötetben megjelent levélben többek között a következők olvashatók: „Kedves Gyuri! Zsuzsi átadta nekem két szövegváltoztatási javaslatodat; mind a kettőt elfogadtam és meg is valósítottam. Így az összes eddig leírt, és ezután leírandó példányból a Firtos nevet ki fogom húzni. Ugyanilyen jogosnak érzem azt az óhajlásodat, hogy a *Forgatókönyv* ne csak az igazságtalanságokat, hanem azok jóvátételét, a hős rehabilitációját, és mai életünk konszolidációját is érzékeltesse. Azt hiszem, ezt sikerült szépen megoldanom; kérlek, dobd el a nálad levő példány 159. oldalát, és tedd a helyébe az új 159. és 159/a. oldalt.” – ÖRKÉNY István: *Levelek egypercben*. Budapest, Szépirodalmi, 1992. 229–230.

Kísérletek a tabuvá tett múlt feloldására – rítus és műtfeldolgozás

Nádas Péter: *Találkozás* (1979); *Temetés* (1980); *Emlékiratok könyve* (1986)

Az ötvenhatos forradalmat övező kollektív amnézia tapasztalata és annak következményeinek tematizálása még a *Pistinél* is élesebben és fókuszáltabban jelenik meg Nádas Péter *Találkozás*, *Temetés* és Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* című drámáiban, amelyek már a műtfeldolgozás feladatának fontosságára is felhívják a figyelmet. Az 1979-es *Találkozás* és az 1980-as *Temetés* egyaránt Nádas rítusdráma-trilógiájának darabjai, amelyek közül a *Találkozás* ugyan nem az ötvenhatos eseményekre összpontosít, a dráma főszereplője, a Fiatalember azonban éppen ezt a tabuvá tett múltat kutatja, hogy halott apja emlékét feldolgozhassa. A *Találkozás*, akárcsak Bereményi későbbiekben tárgyalandó *Halmi vagy a tékozló fiú* című műve, a Kádár-korszakot jellemző kollektív amnézia tapasztalatából fakadó nemzedéki szakadék élményét teszi témájává, amely a múlt tabusításáért felelős apák és a folytatható hagyomány nélkül maradt, s ennél fogva identitásukban meghasonlott fiaik között feszül.

A drámában az apa egykori szeretője, Mária közvetítésével és részvételével történik meg az apa emlékének feldolgozása, és a Fiatalember fürdetésével és Mária öngyilkosságával végződő rítus részeként az apa által elkövetett tettektől való megtisztulás. A nő beszámolójából kiderül, hogy az apa az 1950-es évek koncepciós pereinek ügyésze volt, s magát Máriát is elítélte, majd a nő szabadulása napján öngyilkos lett. A dráma valódi tétje ekképpen mindkét szereplő számára a traumatikus múlttal való szembenézés és e múlt feldolgozása: a nő számára az őt ért bántalmazások emlékével és az apa ebben való szerepvállalásával való megbékélés; a saját testi adottságaiban is édesapját felfedező, önmagával meghasonlott Fiatalember számára pedig a terhes apai örökségtől való megszabadulás. Nádas drámája – akárcsak a későbbiekben tárgyalt *Emlékiratok könyve* című regénye – tehát rávilágít a műtfeldolgozás generációkon is átívelő feladatának fontosságára, arra, hogy mindez nem a felejtésen, hanem a múlttal való szembenézésen, a traumatikus emlékek verbalizálásán, elbeszélésén, megosztásán keresztül történhet csak meg, és arra, hogy mi történik akkor, ha mindezt elmulasztják. Mária számára, amint azt öngyilkossága is bizonyítja, már túl késő, a múlt terhével való megbékélés ennyi idő távlatában már nem elérhető. A Fiatalember esetében azonban, habár a kezébe helyezett üvegcserépek szintén utalhatnak az öngyilkosságra, a dráma nyitva hagyja a kérdést, a feldolgozás sikerességének lehetőségét.

Nádas szertartásdráma-trilógiájának harmadik darabja, a *Temetés* az elhallgatott, hiányzó múltat már egyértelműen ötvenhatal azonosítja, s még a *Találkozás*nál is élesebben

mutat rá a Kádár-korszakot jellemző kollektív felejtés mélységére, az ennek nyomán keletkezett társadalmi szakadék áthidalhatatlanságára. A *Temetés* két szereplője, a Színész és a Színésznő beckett-i alapszituációban mindvégig a kimondás nehézségeivel küzdenek, dialógusaik mögött egy olyan társadalmi rendszer feltételeződik, ahol félelem és hallgatás honol, ahol minden hamis, az igazságról nem lehet beszélni, s amely így természetesen vonja magával a szerepjátszás kényszerét – erre utalnak a Színész, Színésznő elnevezések is. A szereplők olykor félbemaradó, a kifejezés kudarcaiba fulladó párbeszédei pótszövegekként¹⁸⁹ mindvégig egy kimondani vágyott, ám tiltott szó helyett állnak, s az egyre elviselhetlenebbé váló hallgatás, témakerülés hatására artikulálatlan ordításba, majd csendbe torkoltnak. Ez a csend számukra az emlékezés egyetlen olyan közege, amelyben e szó megőrizhető, s amelyet éppen e csend miatt a felejtés fenyeget.

A dráma fókuszában álló kimondhatatlan tabu, az a szó, amit e csend jelöl, 1956. Ezt húzzák alá félreérthetetlenül a „Nem sikerült a híres lázadás!”, a „lövések az őszi fényben” megszólalások is; a város fölött honoló csend pedig a forradalom emlékezetének elfojtására, az össznemzeti felejtésre utal. Amint az a fentebbiekből kirajzolódik, a dráma tehát több szinten is reflektál a Kádár-korszak társadalmi valóságára, annak fojtó léttapasztalatára, és kritikát fogalmaz meg annak emlékezet-, illetve felejtéspolitikájával kapcsolatban. Ez utóbbi jelenik meg abban a párbeszédben is, amelyben a szereplők ötvenhat emlékezetének „elherdálásáról” és az ezzel kapcsolatos osztársadalmi felelősségről beszélnek.

SZÍNÉSZNŐ

Nincsen semmink.

csend; egyenletesen táncolnak

SZÍNÉSZ

Elherdáltuk azt is, amink volt.

csend; egyenletesen táncolnak

SZÍNÉSZNŐ

És ezért még bánatosak sem vagyunk.

csend; egyenletesen táncolnak

¹⁸⁹ Rosner Krisztina Csehov drámái kapcsán beszél ilyenfajta, a *Temetésben* is megjelenő pótszövegekről, s megállapítja, hogy bennük a szereplők által „kimondott mondatok – a pótszövegek mintájára pótszöveggé válhatnak, amelyek többnyire valamilyen közlés helyett kerülnek kimondásra, és ugyanez érvényes hallgatásaikra is, hiszen ezek többnyire *el*-hallgatások, amelyeket valaminek a kimondása helyett választanak.” – ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*. Budapest, L'Harmattan, 2012. 88.

SZÍNÉSZ

Vidámak sem, ezt sem lehetne mondani, igaz.

*csend; egyenletesen táncolnak*¹⁹⁰

A kollektív amnézia éveinek és az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozása szempontjából ugyanakkor nem csak a fentebb említett két dráma játszik fontos szerepet a nádas életműben, hanem az 1986-ban megjelent *Emlékiratok könyve* című regény is. Amint azt Balassa Péter kifejti, a regény recepcióját alapjaiban határozta meg az a tény, hogy egy olyan mentalitás-, kultúra-, és politikatörténeti pillanatban született meg, amikor „egészen széleskörűen nyilvánvalóvá vált” az 1989-es fordulat szükségessége.¹⁹¹ A nyolcvanas évek elején indult meg ugyanis az a folyamat, amelynek során az ötvenhatos forradalom egyre inkább elkezdett kilépni a magántörténelem, az *oral history* keretei közül, s megkezdődött „politikai hagyományként való újraélesztése”.¹⁹² A hivatalos narratíva megkérdőjelezése, majd annak teljes revíziója pedig az évtized második felében fokozatosan elvezetett a Kádár-rendszer végéig, amely a köztársaság 1989. október 23-i kikiáltásával zárult.¹⁹³ A magyar regényirodalomban ráadásul nem Nadas műve volt az első, amely felvetette 1956 átértékelésének szükségességét, azt megelőzően már Galgóczi Erzsébet 1980-ban megjelent *Törvényen belül* és 1984-ben publikált *Vidravas*, valamint Dalos György szamizdatban kiadott *1985* című regénye is foglalkozott e kérdéssel. (A *Vidravas* 1989-es színpadi feldolgozásáról a későbbiekben még szólni fogok.)

E társadalom- és irodalomtörténeti kontextusba illeszkedve az *Emlékiratok könyve* tehát – akárcsak a *Találkozás* és a *Temetés* című drámák – az elhallgatott múlt, s ezen belül is az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozását sürgeti, amely feldolgozás – állapítja meg Bagi Zsolt – jelen esetben az írói aktivitáson, a test-írás poétikai szerveződésén keresztül valósulhat meg. Bagi értelmezésében, amint azt tanulmányának címe – *Testközösség és múltfeldolgozás* – is jelzi, a feldolgozás alapjának a test(írás) közössége, illetve az ennek elérésére irányuló vágy tekinthető, ami a regénynarratíva szerint egyetlen történelmi pillanatban, 1956. október 23-án jöhetett létre.¹⁹⁴ Az ötvenhatos események, s azok lehetséges értelmezései a névtelen elbeszélő által közvetlenül elmondott, gyermekkori élményeket

¹⁹⁰ NÁDAS Péter: *Drámák*. Pécs, Jelenkor, 2001.

¹⁹¹ BALASSA Péter: *Nadas Péter, i. m.*, 199.

¹⁹² GYÖRGY, *i. m.*, 111.

¹⁹³ Vö. SÁRI B. László: Az 1980-as évek magyar prózájának 1956 ábrázolása társadalomtudományi nézőpontból. Előtanulmány egy kutatáshoz. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 50.

¹⁹⁴ BAGI: *Testközösség és múltfeldolgozás, i. m.* <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesség-es-multfeldolgozas> (letöltés ideje: 2018.09.07.)

tartalmazó emlékirat-réteg *Temetések éve* című fejezetében tematizálódnak. E fejezetben az elbeszélő az apai értelmezéssel szembeszállva forradalomnak nevezi az 1956 októberében történeteket, ezt azonban – hangsúlyozza Sári B. – nem a hivatalos magyarázatok mellett történő elköteleződés érdekében teszi, hanem sokkal inkább „a családi érintettség kapcsán veti fel 1956 átértékelésének szükségességét”.¹⁹⁵ A névtelen elbeszélő e ponton a következőképpen fogalmaz:

[...] attól, hogy e két egymás mellé rendelt szó [forradalom és ellenforradalom] ilyen tisztán és pontosan megfordult a fejemben, s rögtön eligazított az érzelmi különbségtevések és azonosítások eladdig rettenetesnek, fullasztónak, kilátástalannak érzett zűrzavarában, két olyan szó, melyek értelmét, súlyát politikailag körülhatárolható jelentését persze éppen az ő beszélgetéseiből és vitáikból ismerhettem meg ilyen koravéne, de hangsúlyozom, abban a pillanatban, s számomra ez volt a forradalom, nem úgy jutott eszembe, nem úgy kölcsönöztem ki a szótárukból, mint a politikai körvonalakkal rendelkező ellentétek fogalmi párosát, hanem a legszemélyesebben rám vonatkozott, úgy, mintha az egyik szó az ő teste lenne, a másik az enyém, mintha egyetlen testileg közös érzelem ellentétes oldalain állnánk a saját szavainkkal, ez forradalom, ismételttem magamban, akárha neki mondanám [...].¹⁹⁶

Mivel azonban, amint az a regény utolsó előtti fejezetéből kiderül, a névtelen elbeszélő már halott, s mivel a regény több szubjektum- és elbeszélői pozíció jelenlétét is felveti, az *Emlékiratok könyve* pusztán közvetett módon nevezheti forradalomnak az ötvenhatos eseményeket.

A hagyomány hiánya – ötvenhat mint apai örökség

Bereményi Géza: *Halmi vagy a tékozló fiú* (1980); Bereményi Géza – Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981)

E ponton visszakanyarodva kutatásom fő tárgyához, az ötvenhatos forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációihoz, fontos szót ejtenünk Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* című művéről is, amely dramaturgiai szempontból hasonlóságokat mutat Nádas korábban tárgyalt *Találkozás* és *Temetés* című drámáival. A *Halmi*t ugyanis, ahogyan arra P. Müller Péter rávilágít, az utóbbiakhoz hasonlóan egyfajta „hiánydramaturgia” jellemzi, amennyiben a „hiányzó múlt, apa, hős, cselekvés (cselekvési lehetőség)”¹⁹⁷ motívumai határozzák meg

¹⁹⁵ SÁRI B., *i. m.*, 51.

¹⁹⁶ NÁDAS PÉTER: *Emlékiratok könyve*. Budapest, Magvető, 1986. 370.

¹⁹⁷ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, *i. m.*, 54.

világképét, ötvenhathoz való viszonyát, szereplői sorsát. Ennek megfelelően Bereményi *Hamlet*-parafrazisa szintén az apák és a fiak nemzedéke közötti szakadékot, a múlt elhallgatásának a hetvenes évek jelenére és fiatal generációjára gyakorolt hatásait állítja fókuszba.

A hiánymotívum e drámában is az apa alakjához kapcsolódik: a drámai cselekmény kezdetén az 1956 után disszidált apa 18 év elteltével visszatér Magyarországra, hogy találkozzon fiával, ám a fiú elutasítja közeledését. Halmi a geneológia, a múlt ismeretének hiányában addigra ugyanis lemondott az apai örökségről, és egy olyan generáció képviselőjeként jelenik meg, aki hagyományok híján perspektívákkal sem rendelkezik. A drámában Pilisi világít rá legélesebben a múlt tabusításának a „fiak” nemzedéke szempontjából súlyos következményeire:

[...] azt sem értik, hogyan, miért és miből teremtődtek a körülményeik. [...] Nincs hagyomány, aminek alapján feladatot kaphatnának, vagy ha kapnak véletlenül, nem hajlandók teljesíteni, nem tudják, mire kötelesek, hova tartoznak, mihez van közük, önjáró az életük, önmagukból építkeznek és indulnak ki, akárcsak az algák.¹⁹⁸

A hagyomány, amiről Pilisi beszél, 1956 elnémított hagyománya. Ez utóbbit képviseli és közvetíti az Apa Halmi felé, szavai azonban üresen, értelmetlenül csengenek. Addigra ugyanis teljes hallgatásban felnőtt egy új generáció, akinek a forradalom/ ellenforradalom kifejezések már nem bírnak relevanciával. Amilyen érdektelen Halmi az apával való kapcsolat kialakítása irányában, annyira beláthatatlan számára az említett történelmi esemény és annak a jelenre gyakorolt hatásai. Ezt bizonyítja a következő párbeszéd is, amelyben az apa azt kérdezi fiától, hogy tudja-e, mi történt ötvenhatban:

HALMI Ellenforradalmat csináltak, vagy csináltak ellenetek.

APA Ezt az öcsém állítja. Az forradalom volt.

HALMI (*beleegyező mozdulattal*) Beszéljétek meg egymással.¹⁹⁹

A fenti párbeszéd mellett, hogy reflektál az ötvenhat kapcsán egymással versengő értelmezésekre, rávilágít a Kádár-korszak felejtéspolitikájának sikerére,²⁰⁰ arra, hogy a hetvenes évek elején felnőtté váló fiatal generáció számára közömbössé és/ vagy megismerhetetlenné tette ötvenhat kérdését, történetét. Bereményi műve az Apa elkésett és

¹⁹⁸ BEREMÉNYI Géza: Halmi vagy a tékozló fiú. *Színház* (drámamelléklet). 1980/2. http://old.szinhaz.net/pdf/drama/1980_02_drama.pdf (letöltés ideje: 2020.01.02.)

¹⁹⁹ Bereményi: *Halmi...*, *i. m.*, http://old.szinhaz.net/pdf/drama/1980_02_drama.pdf (letöltés ideje: 2020.01.02.)

²⁰⁰ Amint azt György Péter írja, „1956 és 1961 között a Kádár-rendszer elérte példátlan sikerét: a politikai nyilvánosság minden egyes pontjáról számúzta a forradalom emlékezetét.” – GYÖRGY, *i. m.*, 22.

kudarcba fulladt múltértelmezési kísérletei nyomán az apák nemzedékének ebben játszott szerepét hangsúlyozza, a tragikus végkifejlettel rávilágítva a múlt elhallgatásának visszafordíthatatlan következményeire, a generációk közötti szakadék mélységére. A dráma utolsó jeleneteiben az Apát ugyanis, miután fiával való veszekedését követően elrohan, elgázolja egy villamos, Halmit pedig az elmegyógyintézetben megfojtja egy az Apára hasonlító örvült.²⁰¹ A dráma végül a Kádár-korszak ellenforradalmi narratíváját képviselő mostohaapa (egyben az Apa testvére) passzusaival zárul, aki a felejtés programját fogalmazza meg.

A *Halmi*éhoz hasonló tematikát folytatja 1981-ben a Gothár Péter rendezte *Megáll az idő* című film is, amelynek forgatókönyve Gothár és Bereményi²⁰² közös munkája. A film a *Halmi*hoz hasonlóan az ötvenhatos apák tetteinek a fiak generációjára gyakorolt hatásait, s ezzel összefüggésben a kollektív amnézia éveinek léttapasztalatát, a történelmi és társadalmi emlékezet kiretusálásának, tabusításának és az ezzel együtt járó hagyományszakadásnak a következményeit állítja fókuszba. Ezt húzza alá a címadás és a film 1963-as cselekményét felvezető *Megáll az idő* kezdetű dal is, a Kádár-korszakban megállított történelmi időre utalva. A film ennek megfelelően többször is hivatkozik az ötvenhatos eseményekre, folyton emlékeztetve annak a jelen társadalmi folyamataiban játszott fontos szerepére. A film cselekménye eleve egy ötvenhatos epizóddal indul, amikor is a Köves fiúk édesapja az utcai harcokban történő részvétele után elmenekül Amerikába, miközben családja úgy dönt, hogy Budapesten marad. Az Apa ennek megfelelően egészen a film utolsó, 1967-es jelenetében történő visszatéréséig hiányában van jelen, forradalmi szerepvállalása azonban mindvégig meghatározza gyermekei és felesége sorsát. Köves Gábort 1963-ban, a cselekmény jelenidejében, ahogyan ő fogalmaz, „ellenforradalmár” apja miatt nem veszik fel az orvosi egyetemre, de az apa régi barátja, a börtönből való szabadulása után a feleség szeretőjévé és a fiúk pótapjává avanszáló Bodor László ötvenhatos múltja is veszélyezteti a fiúk jövőképét.

²⁰¹ Vö. P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 56.

²⁰² Bereményi 2020-ban kiadott *Magyar Copperfield* című – a műfajmegjelölés szerint – életregénye utólag több ponton is rávilágít a szerző életrajza és a *Halmi*, valamint a *Megáll az idő* egyes cselekményelemeinek, szereplőinek párhuzamaira, egyezőségeire. Csak néhányat említve, a szerzői önéletrajzban is megjelenik például a hiányzó apa és az őt helyettesítő nevelőapa motívuma, valamint az utóbbival való konfliktusos viszony (*Halmi*, *Megáll az idő*), másképpen és kevésbé domináns módon felbukkan benne a Szukics Magda-szál (*Megáll az idő*), valamint a pornográf képek iskolában történő árusításának jelene (*Megáll az idő*) és az ikonikus „Jó, hát akkor itt fogunk élni”- mondat, amely utóbbi mind a filmben, mind a regényben az anyától hangzik el a disszidálás kérdésének kontextusában. Név szerint megidéződik benne továbbá Rajnák, aki itt a *Megáll az idő*höz hasonlóan – és a *Halmi* hírnök-figurájától eltérően – igazgatóhelyettesként szerepel, illetve a Köves vezetőknév, amelyet a regényben az én-elbeszélő egyik később elbocsátott osztályfőnöke visel. A jelen kutatás középpontjában álló ötvenhatos események pedig, amelyek a drámában és a filmben hiányként artikulálódnak, elhallgatás övezte múltbéli eseményekként válnak reflexió tárgyává, a *Magyar Copperfield*ben a rendszerváltás után harminc évvel konkrétan is tematizálódnak, meghatározó szerepet töltve be a (gyermekként) megélt élmények között, és a szerzői önértelmezés szempontjából. – BEREMÉNYI Géza: *Magyar Copperfield*. Budapest, Magvető, 2020.

A film, amint azt tehát a fentebbiek is mutatják, az apák alakjában két lehetséges forradalmár-életutat vázol fel: a disszidensét és a bebörtönzött, majd szabadulása után a kádári konszolidációs politikát elfogadó, egyre magasabb pozíciókba lépő középosztálybeliét. A film, miközben bemutatja a fiak és a szülők egymással szorosán összefüggő útkeresését, egy-egy párbeszéd, megszólalás által a szülők generációjának elfojtásait, elhallgatásait, múltbeli szembenállásait is tematizálja. Ezt példázza Kövesné és a Malacpofának nevezett tanárnő azon párbeszéde is, amelyben Kövesné a következőképpen fogalmaz: „A te férjed ott volt, ahova az én férjeim lóttek ötvenhatban”, s amelyben a tanárnő később a „Mért akarod belerángatni a fiadat a mi dolgainkba?” kérdéssel vág vissza.

A *Megáll az idő* azonban a *Halmi*hoz hasonlóan kíméletlenül mutat rá arra, hogy a hatvanas években a fiak generációja nem függetleníthette magát az apák egykori döntéseitől, tetteitől. A tabuk, tiltások és hazugságok rendszerében ezek a fiatalok – a tanárnő reményét meghiúsítva – nem tudják/ akarják kijavítani, amit a szüleik elrontottak. Ezt támasztja alá Pierre-nek a veszekedő Szukics Magdához és Köves Dinihez szóló mondata, miszerint „olyanok vagytok, mint a saját apátok és anyátok”, de a Dini számára Pierre által felvázolt negatív jövőkép is, amit a film utolsó, 1967-ben játszódó jelenetei meg is erősítenek: a fiú részeg katonaként támolyog a budapesti utcákon, s meglátja Magdát, aki a férje oldalán babakocsival sétál. Az apának az utolsó jelenetben történő visszatérése mindezek ismeretében tehát ugyanúgy elkésettnek és hiábavalónak tűnik, mint a *Halmi*ban. A filmben a hatvanas évek Magyarországa a fiak generációja számára egy lehetőség nélküli, meddő társadalomként jelenik meg; egyedül az Amerikába való disszidálás hordozza számukra valamelyest egy távoli, pozitív jövő reményét, aminek megvalósítására itt Pierre tesz kísérletet. E kísérlet sikerességéről/sikertelenségéről a film azonban nem tudósít, ráadásul a megviselt külsejű apa visszatérése meg is kérdőjelezi annak lehetőségét.

Amint azt a fentebbiek is bizonyítják, Nádas és Bereményi művei tehát az ötvenhatos forradalmi hagyománynak a hatvanas, hetvenes évekre történő szinte teljes elnémulását, a kollektív hallgatás élményét és annak össztársadalmi következményeit tematizálják, az ehhez kapcsolódó intenzív és élő traumatapasztalatból építkezve. Amellett, hogy alapvetően pesszimisták a múltfeldolgozás feladatának megvalósíthatóságát illetően, felhívják a figyelmet annak fontosságára. A sorok közötti olvasás közösségi mechanizmusára²⁰³ építve működésbe hozzák a befogadók ötvenhatal kapcsolatos kollektív, egyéni, illetve társadalombiografikus²⁰⁴

²⁰³ Eörsi László megfogalmazása. – EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 62.

²⁰⁴ Olick és Robbins Eviatar Zerubavelből kiindulva kifejtik, hogy „sok mindent, amire »emlékszünk«, nem éltünk át mint egyének.” S, ahogy Zerubavel fogalmaz: „valójában a társadalmi lét föltételezi, hogy képesek vagyunk a

emlékezetét. Ennélfogva a (dialogikus) felejtéssel, mint destruktív erővel, azaz az elnyomó rezsimek módszerével szemben határozzák meg saját pozíciójukat.

Habár közvetlen hatástörténetről nem beszélhetünk, emlékezéstechnikájuk a fentebbiek alapján az assmanni értelemben vett *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* elnevezésű emlékezetmodellel is rokonságot mutat, amely ugyan csupán a nyolcvanas évekre vált a történelmi traumákhoz való viszonyt meghatározó etikai imperatívusszá, ám annak alapelvei Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei (Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus)* című műve révén már az ötvenes években megjelentek. Az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* emlékezéstechnikához hasonlóan Nádas és Bereményi drámái ekképpen a felejtéssel szemben az emlékezés programját fogalmazzák meg, s a kollektív amnézia évtizedeiben fontos szerepet játszanak a forradalom emlékezetének megőrzésében.

A forradalmi narratíva színrevitelének lehetőségei – kettős beszéd I. – Az elgyászolt forradalom
Peter Weiss: *Marat/ Sade*, kaposvári Csiky Gergely Színház (1981)

Ács János *Marat/ Sade* és Jeles András később részletesen is említett *Drámai események* című rendezései 1981-ben és 1985-ben, a diktatúra és a cenzúra évről évre lazuló keretei között a fentebb tárgyalt drámákhoz képest már provokatívabb és egyértelműbb módon adták kritikáját a Kádár-korszakban kialakult társadalmi berendezkedésnek, hatalmi kommunikációnak, valamint a hivatalos forradalom-értelmezésnek. A *Marat/ Sade* és a *Drámai események* bemutatója összefüggésbe hozhatók azzal a nyolcvanas évekbeli politika- és kultúrtörténeti fordulattal, amelynek során – amint korábban már említettem – az ötvenhatos emlékezetpolitika elkezdett egyre komolyabb szerepet játszani a társadalom átalakulásának folyamatában.²⁰⁵ 1981-ben, a forradalom huszonötödik évfordulóján egy magánlakáson a Hétfői Szabadegyetem megtartotta az első ötvenhatos megemlékezést, 1983. október 23-tól kezdve pedig évi rendszerességgel szerveződtek félig nyilvános megemlékezések. Ezen megemlékezéseket, azok (kultur)politikai, a nyilvánosság szerkezetváltásában betöltött szerepét többek között György Péter már idézett műve és Schuller Gabriellának a *Marat/ Sade*-ről írott tanulmánya tárgyalja

saját múltunk részeként átélni olyan eseményeket is, melyeket a csoport vagy a közösség, melyhez tartozunk, sok idővel azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá [...]” Olick és Robbins szerint „[e]z a »társadalombiográfiai emlékezet« az a mechanizmus, melynek köszönhetően büszkeséget, szomorúságot vagy félelmet vagyunk képesek érezni olyan eseményekkel kapcsolatban, melyeket csoportunk azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá.” – OLICK – ROBBINS, *i. m.*, 31–32.

²⁰⁵ GYÖRGY, *i. m.*, 126.

bővebben, amelyek közül az utóbbi annak lehetőségét is felveti, hogy Ács János előadásának 1981. december 4-i bemutatóját egyfajta megemlékezésnek, a Szabadegyetem októberi rendezvénye folytatásaként szemléljük.²⁰⁶ A *Marat/ Sade* fogadtatását e második nyilvánosság keretein belül megvalósult emlékezetpolitikai lépések mellett döntő módon meghatározták továbbá a premiert követő két hét világtörténelmi eseményei, 1981. december 13-án Lengyelországban ugyanis hadiállapotot vezettek be, amely csak még jobban aláhúzta a darab aktualitását, és színháztörténeti jelentőségű előadássá avatta azt. Ács János egy vele készült interjúban kiemeli, hogy az előadás „ettől a tőle teljességgel független tényről iszonyatos pluszenergiákat kapott”, „a lengyel események hihetetlen aktualitást adtak minden mozzanatnak. [...] Mint a lakmuspapír, olyan lett a Marat halála, amely egy különleges világpolitikai pillanattól fogva jelezte a folyamatokat”.²⁰⁷

Eörsi László a „*Megbombáztuk Kaposvárt*” című kötetének vonatkozó fejezetében az előadás körüli történelmi, társadalmi, politikai, kulturális kontextus áttekintése során az előadás recepcióját is ismerteti, kiemelve a művel kapcsolatos főbb értelmezéseket. Széleskörű elemzéséből képet kaphatunk a korabeli kritika öncenzúrájának működéséről, Babarczy László szavaival, a „nagy kuss-törvényről”,²⁰⁸ azaz arról, hogy hogyan hallgatták el az értelmezők az előadásban szereplő ötvenhatra és a kádári diktatórikus hatalomgyakorlásra történő utalásokat annak műsoron tartása érdekében. A tabuk rendszerének és a hatalom ellenőrző tekintetének köszönhetően a *Marat/ Sade* komplex utalás- és szimbólumrendszerének, kérdésfelvetéseinek számos aspektusa a színháztörténet-írásban és a színikritikában – akárcsak a később tárgyalandó *Drámai események* esetében – így csak a rendszerváltást követően kerülhetett tárgyalásra. Az 1982-es vígszínházi vendégszereplés azonban hamar ráirányította az ellenőrző apparátus figyelmét az előadásra, amely ellen feljelentés is érkezett, s amelyet csak az menthetett meg a tervezett betiltástól, hogy a társulat a budapesti előadást követően rögtön a belgrádi BITEF-re utazott, ahonnan három díjjal tért haza. Az említett szakmai siker és a magyar kultúrpolitikára ennek nyomán ráirányuló nemzetközi figyelem így megvédte az előadást és az alkotókat a lehetséges retorzióktól.

A *Marat/ Sade* amellet, hogy Peter Weiss drámáján keresztül általánosságban beszél a forradalmakról, azok eredendő természetéről, a társadalomjobbító szándék és a véres, kegyetlen

²⁰⁶ Ehhez lásd: SCHULLER Gabriella: A trauma színrevitele Ács János *Marat/ Sade*-rendezésében. *Színház*. 2008/11. <http://szinhaz.net/2008/11/08/schuller-gabriella-a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben/> (letöltés ideje: 2020.01.03.); GYÖRGY, i. m., 127–128.

²⁰⁷ Bogácsi Erzsébet Ács Jánossal készült interjúját idézi EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 61., 84.; BOGÁCSI Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Budapest, Dövény, 1991. 75–76.

²⁰⁸ EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 62.

tettek egyidejű jelenlétéről, a mindenkori kisembernek az elnyomó társadalmi rendszerekben történő szereplehetőségeiről, analógiát teremt a francia forradalom időszaka és az ötvenhatos forradalom, valamint a restauráció és a kádári konszolidáció időszaka között. A tömegnek a szabadságjogok korlátozása ellen buzdító rigmusai, a Jacques Roux szövegének megnyirbálásáról szóló és így a cenzúra működésére utaló passzusok, Duperret-nek a törvény előtti egyenlőség fontosságáról, a népnek „a terror és a különféle megnyomorító, butító eszmeáramlatok rettenetes igája alól” való felszabadításáról megfogalmazott gondolatai a nyolcvanas években különösen aktuálisnak tűnhettek, csakúgy, mint Marat-nak az állam és védelmi bizottság megszervezéséről, annak titkos munkájáról, a sajtószabadság és az ellenforradalom ügyét támogató „csibészek” elleni fellépés fontosságáról szóló passzusai,²⁰⁹ amely utóbbiak a kádári hatalom működési mechanizmusaival, ötvenhatos emlékezetpolitikájával is asszociálhatók. Ugyanígy a charentoni elmeógyógyintézet igazgatójának a társadalomkritikus megszólalások és nyugalom megzavarása elleni fellépései és a „ma már más időket élünk” programjának többszöri megfogalmazása is a kádári cenzúrapolitikára és a pártkáderek viselkedési mintázataira utal. Ascher Tamás egy vele készített interjúban ki is tér arra, hogy az előadás ellen érkezett feljelentések egyike egyenesen azt kifogásolta, hogy az elmeógyógyintézeti igazgató alakjával Kádárt parodizálták: „az kétségtelen, hogy nem volt benne olyanfajta direkt paródia, de valóban, ez az öltönyös, egyszerű, bürokrata figura [...] a Kádár-kor szimbóluma volt.”²¹⁰

Ezen utalásrendszerbe illeszkedve az előadásban a forradalom szó kimondása is minden alkalommal túlmutat önmagán, és a potenciális nézők nagy része számára élő, nemzedéki tapasztalatként artikulálódó ötvenhatos forradalom emlékét idézheti. Ezt az allúziót erősíti meg és teszi egyértelművé az előadás utolsó, színháztörténeti jelentőségű, sokat elemzett jelenete is, amely a háttérfüggönyre kivetített fotóval vizuális szinten már konkrétan is megidézi ötvenhatot. A záróképben a szereplők a kórusban előadott dal tetőpontján egyszerre hullanak a földre, miközben a Corvin-köz mögöttük felvillanó panorámaképe előtt a Kikiáltó egy utcakővel a kezében zokog. E kompozícióban a földön heverő testek a forradalom halottjaival azonosítódnak, a Kikiáltó fájdalma pedig a felettük és az elbukott forradalom felett érzett gyászt fejezi ki, reflektálva annak beláthatatlan következményeire, és az ötvenhat emlékezetének erőszakos elfojtásában rejlő kollektív trauma mélységére.

²⁰⁹ A Marat írásaiból származó fentebb említett szövegrészek Peter Weiss drámájában nem szerepelnek, azokat a dramaturg, Eörsi István építette bele a kaposvári előadásba.

²¹⁰ EÖRSI László: „Mégbombáztuk Kaposvárt”, i. m., 69–70.; Ascher Tamás interjú. Készítette Eörsi László 2008-ban. In: *A kaposvári Csiky Gergely Színház a kádári kultúrpolitika fényében*. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 922. sz.

Az előadás utolsó jelenete tehát Peter Weiss drámáján keresztül, ha kimondatlanul is, a kollektív és egyéni emlékezet terébe emeli az ötvenhatos eseményeket, s lehetővé teszi a nézői számára, hogy azok osztozhassanak a Kikiáltó fájdmában, s így a színház keretein belül nyilvánosan is részt vehessenek a tabuvá tett forradalom meggyászolásában. A *Marat/ Sade* e jellegzetességei révén ekképpen olyan, a phelani értelemben vett emlékműként képes funkcionálni, amelynek keretein belül – Imre Zoltán gondolatait követve – a múltra emlékezve a túlélők, jelen esetben a nemzet testét metonimikusan jelölő nézők identitást teremthetnek maguknak,²¹¹ és szembenézhetnek kollektív, nemzeti traumáikkal.

A *Marat/ Sade*-ban is megjelenő, s a Kádár-korszak színházában igen népszerűvé váló fentebb említett áthallásos, utalásos színpadi kommunikációt, amely lehetővé tette az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezését és a Kádár-rendszer kritikáját, Jákfalvi Magdolna kettős beszédnek nevezi. Jákfalvi az említett színházi gyakorlatot az egyenes beszéd – politikainak minősített, s ekképpen tiltott – technikájával szemben határozza meg, mint ami az értelmezések sokszínűségét felkínálva a Kádár-korszakban lehetővé tette, hogy egyes színpadi művek a 3T politikájának túrt kategóriájába kerülhessenek, és így nyilvánosságot kaphassanak. Eszerint a kettős beszéd a hatvanas és kilencvenes évek között egy olyan színpadi kommunikációvá vált, amely „egyre erősebben számított a nézők kódrendszerére, s ez nemcsak a színházi formanyelvektől egyébként sem idegen szimbolikus megfeleltetéseket ragasztotta évtizedekig a nézési szokásokra, hanem a közösségi együttgondolkodás egyébként rendszerhű normáját is elvárta.” Ez az „óvatos-finom nyelvi játék”-ként is jellemzett színpadi kommunikáció tehát egy „olyan beavatott olvasatot igényelt, amely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta [...] a hangzó szöveget és a vizuális szöveget”, amelynek során már nem a dramatikus szöveg igazságértékének lehetősége, „hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot”. A kettős beszéd tehát – mondja Jákfalvi Antoine Vitez gondolatait némileg módosítva, a jelen témára lefordítva –, „a megmutatottat nem mondta ki”, inkább „a metatextus kereteit tágította, s ezzel nem a textus explikációját, hanem komplikációját állította a néző elé”.²¹² Schuller Gabriella ugyanakkor felhívja a

²¹¹ IMRE: *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 29.; PHELAN, i. m., 48.

²¹² JÁKFALVI, i. m., 66., 73–74. Ezzel szemben az egyenes beszédet alkalmazó, s ekképpen avantgárd gesztussal élő előadások a fizikalitás (például a lemeztelenített test, a testi erőfeszítések) előtérbe helyezése és így a szerep kategóriájának kiiktatása által megszüntették az értelmezés távolságát, és így módon egy – a kettős beszédből következő – szimbolikus olvasat lehetőségét. A politikai megnyilatkozás ezen formája tendenciaszerűen a Halász Péter – Koós Anna – Bálint István-féle Kassák Klub, a Fodor Tamás-féle Orfeo és a Paál István-féle Egyetemi Színpad előadásaiban jelent meg. Jákfalvi ugyanakkor felhívja a figyelmet arra is, hogy az *avantgárdság* a korszakban „nem a formanyelv, hanem a gesztus újdonságát jelentette”, és a „megnyilatkozások bátorságában, az egzisztenciális problémákkal vagy éppen poétikai kételyekkel küszködő legendás, 1956-ban magukat exponált alkotók beengedésében rejlett.” – JÁKFALVI, i. m., 67.

figyelmet arra, hogy a *Marat/ Sade* habár „számos ponton osztozik a kettős beszéd korabeli paradigmatiszínházi nyelvében”, az egyenes beszédet is használja, ugyanis a „Corvin közfotón való dokumentarista beidézése révén a metaforikus célzás helyett konkrétan szól egy történelmi eseményről.”²¹³

A forradalmi narratíva színrevitelének lehetőségei – kettős beszéd II. – Az ellenforradalmi propaganda paródiája

Monteverdi Birkózókör: *Drámai események*, Petőfi Csarnok (1985)

Jeles András 1985-ös *Drámai események* című rendezése, amelyet a Monteverdi Birkózókör nevű társulatával hozott létre, a fentebbi színpadi kommunikációs módok közül már a *Marat/ Sade*-nál egyértelműbben épít a kettős beszédre. Az előadás úgy adja ironikus, groteszk paródiáját Dobozy Imre *Szélvihar* című propagandisztikus drámájának, hogy annak szövegét nem változtatja meg, instrukcióit, párbeszédeit szinte teljes egészében színre viszi, ám a színházi jelhasználat szintjén – ahogyan P. Müller is rávilágít – radikálisan dekonstruálja²¹⁴ azokat. Dobozy műve 1956. október 23-án játszódik, és a tévesítéseknek, valamint a forradalomnak egy falu életére gyakorolt hatásait mutatja be, a hivatalos pártállami nézőponthoz illeszkedve. Az ötvenhatos események értékelése a Csendes család tragédiába torkolló történetén keresztül történik meg: a fiú forradalmi szerepvállalása, amely a szocialista eszmékhez mindvégig hű apa tiltásának ellenében is bekövetkezik, olyan végzetes eltévelyedésként jelenik meg, ami az anya halálához vezet. A mű didaktikus tanulsága szerint a forradalom a paraszti társadalom számára pusztulást hoz.

A *Drámai események* a Dobozy-dráma szövegének atomjaira robbantásával, a szavaknak a jelentéstől történő teljes megfosztásával azonban több szinten is rávilágít a mű által hirdetett üzenet ideologikusságára, ezen ideológia életidegenségére, szereplőinek ábrázolásával pedig a tévesítés idealizált folyamatának népnomorító hatására, s a rendszerszintű hazugságok torzító természetére is. A színpadon megjelenő alakok az instrukcióktól eltérően nem vidéki parasztemberek, hanem olyan szedett-vedett, szakadt rongyokba öltözött groteszk véglények, akik eltorzult arccal, üveges, semmibe révedő tekintettel, szaggatottan, szótagokra bontva, s a puszta hangokig lecsupasztva, a magánhangzók és mássalhangzók külön-külön történő kiejtésével vagy éppen túlartikulálva adják elő az élőbeszédtől eleve idegen *Szélvihar*

²¹³ SCHULLER: *A trauma színrevitele...*, i. m. <http://szinhaz.net/2008/11/08/schuller-gabriella-a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben/> (letöltés ideje: 2020.01.03.)

²¹⁴ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 58.

szövegét. A szereplők színpadi cselekvései, gesztusai nem kerülnek kapcsolatba az általuk előadott szöveggel, nem illusztrálják, imitálják, hanem inkább ellenpontoszák azt. Megszólalásaik gyakran szétszóródnak, összekeverednek, tetszőlegesen ismétlődnek, és egymásra montírozódnak, ennél fogva nem jönnek létre valódi szerepkategoriák és – amint azt P. Müller írja – viszonyrendszerek²¹⁵ sem. Mindezzel az előadás a Dobozy-mű dramaturgiai hiányosságait is reflexió tárgyává teszi, ugyanúgy, ahogyan a torz arckifejezések, a nehézkesen kiöklendezett szavak mind-mind a *Szélvihar* szövege kimondásának fájdalmát,²¹⁶ a hazug, rosszul formált szüzsé reprezentálásában rejelő kint jelképezik.

Az előadás ezzel a fajta színrevittel amellet, hogy leleplezi a mű által képviselt ideológia hamisságát, egyúttal az ellenforradalmi narratíva konstruált jellegére is utal. Történelemszemlélete ekképpen – habár közvetlen hatástörténeti szárlól nem beszélhetünk – bizonyos aspektusaiban a narratív történelemelméleti munkákban megjelenő történelemhez való viszony jellemzőivel mutat párhuzamokat, azokhoz hasonlóan ugyanis – amint azt a fentebb leírtak is bizonyítják – az uralkodó történeti narratívák megkérdőjelezhetőségét, megbízhatatlanságát, fikcionalitását hangsúlyozza.

Jeles e történelemszemlélettel ugyanakkor az említett irányzattól eltérően nézetem szerint nem annyira a múltól alkotott elbeszélések sokféleségét, heterogenitását, egyenrangúságát fejezi ki, azt inkább arra használja fel, hogy az ellenforradalmi narratívának a Dobozy-mű dekonstrukciójában megnyilvánuló kritikáján keresztül az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezése mellett köteleződjön el. Ezt bizonyítja a *Drámai események* címadás is, amely az októberi „sajnálatos események” kifejezésre utalva ugyancsak azt jelzi, hogy az előadás egy az 1956-tal kapcsolatos állásfoglalás köré rendeződik. Ezen állásfoglalást, amint azt a fentebbiek is bizonyítják, az előadás azonban nem textuális, hanem vizuális és auditív szinten, a gesztikus, mimikus, artikulációs jelrendszeren²¹⁷ keresztül fogalmazza meg, a kettős beszéd színpadi kommunikációját alkalmazva. Az előadás ekképpen 1956 traumatikus emlékezetének feldolgozása szempontjából – ahogyan az az előadásról írott elméletírói munkákból kirajzolódik – fontos, kánonformáló²¹⁸ előadásnak tekinthető, amely a kádári

²¹⁵ P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 50.

²¹⁶ A Philter-projekt keretében publikált elemzés is hasonló dologra hívja fel a figyelmet akkor, amikor a következőképpen fogalmaz: Jeles rendezése „a mondatok valóságát keresi, miközben a mondatokat mondók a hátukon csúsznak, magánhangzókkal beszélnek, torzítják hangjukat, ajakukat, hogy fájdalmas legyen a szó ejtve és hallva is.” – PHILTER-projekt: <http://www.philter.hu/link/play/dramai-esemenyek/section/3/> (letöltés ideje: 2020.01.05.)

²¹⁷ Vö. P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., 58.

²¹⁸ Az előadást többek között az alábbi szerzők és szövegek igyekeztek kanonizálni: BALASSA Péter: *Drámai események: Félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*. In: Uő.: *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.; P. MÜLLER: *1956 újraértelmezései...*, i. m., DARIDA Veronika: *Jeles András és a katasztrófa*

emlékezetpolitikát és hatalmi retorikát illető kritikája révén beleilleszkedett az ötvenhatos hagyomány felélesztéséért zajlott nyolcvanas évekbeli politikai, társadalmi, kulturális küzdelmek és a rendszerváltás kontextusába.

A hiányzó ötvenhat – az elmulasztott reprezentáció nyomában

Galgóczi Erzsébet: *Vidravas*, Nemzeti Színház (1989)

A *Marat/ Sade*-ot és a *Drámai eseményeket* követően Ruszt József *Vidravas* című rendezése révén az 1989-es év is lehetőséget adott volna 1956 színházművészeti újraértékelésére. Az előadás azonban elmulasztotta e feladatot, ami nagyban összefügg az alapjául szolgáló Galgóczi-regény megjelenésének körülményeivel, a regény szerkezetét érintő változtatásokkal, lektori javaslatokkal, cenzurális tiltással is. Galgóczi 1984-ben megjelent *Vidravas*²¹⁹ című műve mellett, hogy az ötvenes évek társadalmi-politikai problémáira, a MAORT-ügyre, valamint a főhős, Rév Orsolya alakján keresztül az értelmiségi nő diktatúrában történő szereplehetőségeire összpontosít, az utolsó fejezetekben az ötvenhatos forradalmat is tematizálja. A regény azonban csak csonkolva, az ötvenhatos fejezetek elhagyásával jelenhetett meg, ami több értelmező szerint pozitív hatással volt annak recepciójára. Egyfelől ugyanis, ahogyan Sári B. László rámutat, Réz Pál a lektori értékelésében melodramatikusnak ítélte a szóban forgó szövegrészeket,²²⁰ másfelől Szabó-Székely Ármin nézete szerint az 1956

színháza. Budapest, Kijárat, 2014.; PHILTER-projekt: <http://www.philter.hu/link/play/dramai-esemenyek/> (letöltés ideje: 2020.01.05.)

²¹⁹ A *Vidravas*at megelőzően Galgóczi már az 1980-ban megjelent *Törvényen belül* című kisregényében is felvetette az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezésének lehetőségét. A Szalánczky Éva újságíró 1959-es halála utáni nyomozástörténetben Galgóczi egyszerre adja éles kritikáját a Rákosi-rendszernek és a kádári konszolidációnak, miközben a *Vidravas*hoz hasonlóan az értelmiségi nő szerepdilemmáinak feltárására törekszik. Ennek során fontos szerep jut az ötvenhatos eseményeknek is, amelyek fontos viszonyítási ponttá válnak az egyéni életutak iránti nyomozás során. Habár a mű mind az ellenforradalmi, mind a forradalmi értelmezést lehetségesnek tartja, közvetve inkább az utóbbiak mellett köteleződik el. Éva szerkesztője ugyanis habár ellenforradalomként hivatkozik az ötvenhatos eseményekre, könnyen támadhat az a benyomásunk, hogy pusztán óvatosságból, s a nyomozást végző hivatalos személynek való megfelelési kényszerből adódóan teszi ezt. Beszámolójából ráadásul kiderül, hogy Éva forradalomnak nevezte azokat egy végül meg nem jelentetett, megsemmisített újságcikkében. A *Törvényen belül* a rendszerváltás után harminc évvel a Kádár-korszak és az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozására egyre érzékenyebb új színházi alkotó-generáció figyelmét is felkeltette. Annak dramatizált, rövidített változatát 2019-ben a négy fiatal rendező összefogásából alakult Narratíva Társulat mutatta be Szenteczki Zita rendezésében a Radnóti Színház Tesla Laborjában. Mivel azonban az előadás a regényhez hasonlóan elsősorban az ötvenes évek társadalmi valóságára, az ellenzéki értelmiségi karakter érvényesülési lehetőségeire koncentrált, s az ötvenhatos utalások pusztán e kontextusba ágyazottan, mintegy másodlagos érvénnyel jelennek meg, 2019-ben már nem rendelkezve olyan markáns éllel, mint a kollektív amnézia tabuizáló légkörében, az előadásnak dolgozatomban nem szentelek külön fejezetet.

²²⁰ SÁRI B., *i. m.*, 50.

júliusával végződő változat szélesebb olvasóközönséget tudott megszólítani, azzal „ugyanis – a sztálinistáktól eltekintve – fenntartás nélkül azonosulhatott minden túlélő”²²¹

A regény cenzúrázott változata szolgált a színpadi változat alapjául is, amelyet Böhm György átíratában 1989 márciusában mutattak be a Nemzeti Színházban. Amint azt Szabó-Székely írja, az 1988/ 89-es évadban a *Vidravas* volt a Nemzeti Színház egyetlen produkciója, „amely reflektált a Rákosi-rendszerre, és ezen keresztül kapcsolódhatott [volna] a rendszerváltás évének politikai kontextusába”.²²² Az előadás azonban részben dramaturgiai, formanyelvi hiányosságai, a Rákosi-rendszer emlékezetének sematikus ábrázolása,²²³ valamint ellentmondásos módon éppen az ötvenhatos jelenetek elhagyása miatt nem tudott olyan markáns hatást gyakorolni, mint a regény. Ami tehát 1984-ben a regény esetében még a siker zálogát jelentette, az 1989-ben az előadás bemutatója kapcsán már hiányként artikulálódott. A *Vidravas* bemutatója így „visszás marad[t] 1956 emlékezetének tekintetében, hiszen [...] [n]em tudott azzal zárulni, amivel 1989-ben valójában kellett volna: a forradalom színházi reprezentációjával.”²²⁴

A reprezentáció tétje

Amint azt az idáig ismertetett példák is bizonyítják, már a rendszerváltás előtt is születtek tehát olyan művészi alkotások, amelyek a cenzurális tiltások, korlátozások függvényében provokatívabb vagy kétértelműbb módon – az ellenforradalmi narratíva lehetőségét sem kizárva – vetették fel az ötvenhatos események forradalomként történő értelmezésének lehetőségét, a színház területén leginkább a kettős beszéd színpadi kommunikációjára építve. A fentebb tárgyalt előadások és drámák áttekintését azért is tartottam különösen fontosnak, mert általuk képet kaphatunk ötvenhat színházi és drámairodalmi feldolgozásainak rendszerváltás előtti lehetőségeiről, a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években alkotó drámaírók és rendezők ötvenhathoz való viszonyáról, és ezen keresztül a kádár-kori kollektív amnézia éveinek osztársadalmi tapasztalatáról is. Ennek megfelelően az idáig tárgyalt színpadi művek egészen más történelemszemlélet, illetve emlékezés- (avagy felejtés)technikák jegyében jöttek létre, mint a rendszerváltás után keletkezett ötvenhatos tematikájú előadások és drámák.

²²¹ SZABÓ-SZÉKELY Ámin: *Ruszt, Vidravas, 1989.* <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16132?from=szinhaztorteneti-forum> (letöltés ideje: 2020.01.02.)

²²² *Uo.*

²²³ *Uo.*

²²⁴ *Uo.*

Ameddig például a kádári diktatúra idején az ötvenhatos események tematizálása és forradalomként történő értelmezése jelentős/ radikális gesztusnak számított, addig az 1989 után keletkezett ötvenhatos színpadi művek tétje természetesen már nem az volt, hogy valamelyik forradalom-értelmezés mellett állást foglaljanak, hanem az, hogy reagáljanak arra a kérdésre, hogy a szóban forgó történelmi esemény a Kádár-korszak felejtéspolitikája és a rendszerváltás óta zajló társadalmi, kulturális, politikai folyamatok, változások következtében milyen helyet foglal el a kommunikatív, a kulturális és az egyéni emlékezetekben; és hogy ezzel összefüggésben választ adjanak arra, hogy a forradalommal kapcsolatos sokféle, heterogén, olykor egymásnak ellentmondó múltreprezentáció hogyan befolyásolja a különböző generációk ötvenhathoz való viszonyát. E kérdések az olyan színpadi művekben váltak reflexió tárgyává, amelyek dialogikus emlékezőtechnikákat alkalmaztak, s az ötvenhatos eseményeket több szempontrendszer integrálása révén, a különböző múltértelmezések egymás mellé helyezésével, a perspektívák váltakoztatásával, ütköztetésével állították színpadra. A következő alfejezet már ezen előadásokra és drámákra összpontosít, s célja, hogy azokat az ötvenhatos forradalom 1989 után íródott és bemutatott valamennyi színházi és drámairodalmi reprezentációjának kontextusában elhelyezze, reflektálva az e téren megmutatózó főbb tendenciákra, s az őket övező társadalmi, kultúrpolitikai folyamatokra is.

E kontextus felvázolásánál elsősorban is a forradalom kerek évfordulóira koncentrálok, megfigyelésem szerint ugyanis 1996-ban, de legfőképpen 2006-ban és 2016-ban a magyar színházak lényegesen nagyobb hangsúlyt helyeztek az ötvenhatos forradalom tematizálására a közbülső időszakoknak a tárgyban született szórványos dráma- és előadásterméséhez képest. Ez az ötvenhatos események iránti kitüntetett érdeklődés ugyanakkor nagyban köszönhető a témában kiírt drámapályázatoknak és komoly pénzügyi támogatással járó állami pályázatoknak is, amelyek keretein belül azonban – amint az a következő alfejezetből kirajzolódik – arányaiban nagyon kevés reflektív és ötvenhatos traumatikus emlékezetének feldolgozása szempontjából releváns, dialogikus emlékezetmodellt követő, múltfeldolgozó mű jött létre.

2. AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM SZÍNHÁZI ÉS DRÁMAIRODALMI REPREZENTÁCIÓI A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN – 1989 MINT HIÁNYZÓ CEZÚRA

Amíg a Kádár-korszak tiltások, tabuk és kompromisszumok alapján formálódó művészetében a színház pusztán a kettős beszéd logikájára, az áthallásos, utalásos színpadi kommunikációra, a „sorok közötti olvasás”²²⁵ közösségi mechanizmusára építve szólhatott kényes társadalmi kérdésekről és az *oral history* csatornáiba kényszerített, kollektív amnézia övezte ötvenhatos forradalomról, addig a rendszerváltást és a forradalmi hagyomány ezzel együtt járó legitimálását követően az alkotók előtt már ott állt lehetőségként az egyenes beszéd, az ötvenhatos forradalom nyílt tematizálása, és ezen keresztül traumatikus emlékezetének feldolgozása. Ennek ellenére a rendszerváltás és a forradalom ötvenedik évfordulója közötti időszakban mindössze egyetlen olyan produkció született, amely reflektált ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira és a forradalom emlékezetével való viszonyba lépés lehetőségeire, illetve annak hiányára.

Halász Péter szóban forgó *2056. október 23.*²²⁶ című előadása speciális helyet foglal el a magyar színháztörténeti kánonban: abban egyfajta zárványnak tekinthető, ugyanis Halász 1994-es *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* című újságszínházi sorozatának részeként került bemutatásra, amelynek egyik legfőbb lényege az improvizációban és az egyszerűségben rejlett. A másfél hónapot felölelő sorozat huszonnyolc előadásból állt, amelyek mindegyikét pusztán egyetlen egyszer mutatták be, s amelyeket Halász a Katona József Színház színészeivel hozott létre a bemutató napján megjelent újsághírek alapján. Amint azt az előadások dramaturgja, Veress Anna összefoglalta, a néhány színész kivételével napról napra változó összetételű stáb minden este tíz órakor megkapta a másnapi *Népszabadság* levonatát, „kiválasztotta a feldolgozni kívánt egy vagy több cikket, a cikkek alapján megírt egy előadásvázlatot, jelenetsort, esetleg több-kevesebb szöveget”, majd „ezek alapján másnap délelőtt próbált az aznap résztvevő színészekkel, és este már közönség előtt mutatta be a munka eredményét”.²²⁷ Az improvizációkra épülő munkamódszerből és a rendelkezésre álló szűkös

²²⁵ EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 62.

²²⁶ Az előadás vizsgálatához szükséges kutatómunka az Artpool Művészetkutató Központ anyagai alapján valósulhatott meg.

²²⁷ VERESS Anna: Halász Péter és a dramaturgia: *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* – újságszínházi sorozat. In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 25.

időkeretből adódóan a sorozat másfél hónapja alatt a Katona Kamrájában változó színvonalú („jobb vagy mérsékelten érdekes”²²⁸) előadások születtek.

A *Hatalom...* című projekt egészéről Molnár Gál Péter és Nánay Bence tudósított, előbbi egy cikksorozat keretében, utóbbi pedig egy íráson belül, s mindkét szerző kiemelte, hogy a Halász által rendezett előadások csupán sorozatként, folyamatként, mintsem önmagukban, egymástól izolált produkciókként „nyerheti[k] el méltó hely[üket] a befogadásban és a színháztörténetben”.²²⁹ Annál is inkább, hiszen egyes motívumokat, jelenetrészleteket Halász több darabban is újrahasznosított,²³⁰ amelyek így csak egymáshoz való viszonylatukban váltak értelmezhetővé. Nánay ki is emeli, hogy egyes jeleneteket nem is lehetett teljes mértékben megérteni a korábbi *Hatalom...* előadások ismerete nélkül.²³¹ Mivel azonban a produkciót létrehozó színészekhez hasonlóan a közönség összetétele is estéről estére változott, és az említett két kritikuson kívül alig akadt olyan néző, aki az előadássorozat minden vagy több darabját is megtekintette volna, a darabok közti összefüggésrendszer és utalásháló a befogadók többsége számára minden bizonnyal nem vált felismerhetővé, s az ebből fakadó interpretációs lehetőségeik is szűkültek. Mindezek tehát magyarázhatják azt, hogy habár a *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* mint előadássorozat 2013-tól kezdve, a köré rendezett tematikus konferenciának, a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói részvételével zajló

²²⁸ MOLNÁR GÁL Péter: Töltőtoll-teátrum. *Beszélő*, 1994/44. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

²²⁹ SCHULLER Gabriella: *Kreativitási gyakorlatok*. <https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/5696/schuller.pdf?sequence=1>, 1., MOLNÁR GÁL Péter: Találka a szabadsággal. *Beszélő*, 1994/38. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/talalka-a-szabadsaggal>; M. G. P.: Hátha és mintha. *Beszélő*, 1994/39. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/hatha-es-mintha>; M. G. P.: Hangosabban? Halkabban! *Beszélő*, 1994/40. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/hangosabban-halkabban>; M. G. P.: „Sors, nyiss nekem tért...”, *Beszélő*, 1994/41. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Esors-nyiss-nekem-tert%E2%80%A6%E2%80%9D>; M. G. P.: ...és a néző? *Beszélő*, 1994/42. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%A6es-a-nezo>; M. G. P.: Kamra-kabaré. *Beszélő*, 1994/43. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kamra-kabare>; M. G. P.: *Töltőtoll teátrum, i. m.*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum> (letöltés ideje: 2019.12.16.); NÁNAY Bence: Unalom és nevetés: Halász Péter a Kamrában. *Színház*, 1995/1. 10–14.

Halász Péter *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* című újságszínházi sorozatáról lásd továbbá Schuller Gabriella következő cikkét, amely több ponton is egyezőségeket mutat a *Kreativitási gyakorlatok* című, fentebb hivatkozott tanulmányával: SCHULLER Gabriella: Színházi Möbius-szalag. Halász Péter újságszínháza (1994). *Színház*, 2020/5–6. 51–55.

²³⁰ Schuller Gabriella ezzel kapcsolatban kiemeli, hogy az egyszerűség és az (ön)ismétlés kettőssége Halász Péter egész pályáját végigkísérte, jelen volt már a Dohány utcai lakásszínház működésében is. „Repertoárjuk egy része [...] ismétlődő elemekből állt, bizonyos előadások meglévő »számokból« készült egyvelegként (montázsként) lettek celebrálva, akár az improvizációt is közbeiktatva.” Ez volt megfigyelhető az újságszínházi sorozat előadásaiban is. A 2056. október 23. például nem is a *Hatalom...* című projekt más előadásainak motívumait hasznosította újra, hanem Halász egy korábbi – 1990-ben a Love Theaterben, majd 1998-ban az Újszínházban bemutatott – rendezése, *A sisakkészítő gyönyörű felesége* egyik jelenetét igazította a cselekményhez. A szóban forgó jelenetben az idősek otthona lakói az étkezőasztalon székekből építettek tornyot (*A sisakkészítő gyönyörű feleségében* a Nagymama tette ugyanezt), majd kirándulást imitálva, hegyként mászták meg azt, míg nem a hirtelen beálló sötétben leestek róla. – SCHULLER: *Kreativitási gyakorlatok, i. m.*, 11. ; SCHULLER Gabriella: Halász Péter a THEALTER-en. *Tiszatáj*, 2015/7. 64.

²³¹ NÁNAY, *i. m.*, 14.

Színházi Kreativitási Eszközök című projektnek és ezzel összefüggésben a *Színészképzés: Neoavantgrád hagyomány* című tanulmánykötet megjelenésének köszönhetően elkezdett integrálódni a magyar színháztörténeti kánonba, annak darabjai külön-külön mégsem váltak elemzés tárgyává. A *2056. október 23.* című előadásról például mindeddig csupán Molnár Gál Péter írt, s ő is csak a *Beszélőben* megjelent cikksorozata keretében, mindössze két bekezdés erejéig.²³²

A *2056. október 23.* a dolgozatomban későbbi fejezeteiben elemzett produkciókhoz képest a benne megjelenő történelemszemlélet, emlékezés- és felejtéstechnika alapján mindenképpen egyfajta végpontnak tekinthető. Míg ugyanis az *56 06/ örült lélek vert hadak*, a *Kazamaták*, a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* már a múltfeldolgozás, az emlékezés lehetőségeit kutatják, elismerve az ötvenhatos forradalommal kapcsolatos interpretációk pluralitását, heterogenitását, addig Halász rendezése a cselekmény idejét a forradalom századik évfordulójának napjára helyezve még egy olyan disztópikus jövő képét villantja fel, amely tagadja a múltra való emlékezés és a történelemmel – jelen esetben az ötvenhatos eseményekkel – való bármilyen viszony kialakításának lehetőségét. Amíg Mohácsi *56 06* című rendezése, amelyet a hazai színikritika a *Kazamaták* és annak színpadi bemutatója mellett a rendszerváltás utáni ötvenhat-reprezentációk egyik első igazán releváns darabjának tekint, már a kulturális emlékezet működés módját modellezi és teszi egyúttal kritika tárgyává, addig Halász előadása 1994-ben még az emlékezet mindegyik formáját, legyen az egyéni vagy kollektív (kommunikatív vagy kulturális), működésképtelenségét mutatja be. A *2056. október 23.* ennél fogva nem illeszthető bele a dolgozatomban részletesen is vizsgált, fentebb említett dialogikus emlékezetmodellt követő, múltfeldolgozó művek sorába. Ennek ellenére, a benne megfogalmazott kérdések miatt fontosnak tartottam, hogy az előadást az *Az ötvenhatos forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után – 1989 mint hiányzó cezúra* című alfejezet részeként röviden megvizsgáljam.

Az előadás (mikro)cselekménye egy öregek otthonában játszódik, amelynek lakói a maguk groteszségében és a szűkös színpadi térben történő körkörös bolyongásukkal olykor Tadeusz Kantor *Halott osztályának* (1975) szereplőit idézik. Halász előadásában a történelem ráadásul Kantoréhoz hasonlóan egyfajta halott emlékezetként jelenik meg. Míg azonban Kantornál a történelem klisévé redukált tények, információ-töredékek, szervesetlen emlékfoszlányok zavaros halmazaként ugyan, de valamelyest mégis megidéződik, addig Halász

²³² M. G. P.: *Kamra-kabaré, i. m.*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kamra-kabare> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

karakterei már semmilyen kapcsolódási pontot nem találnak azzal.²³³ A 2056. október 23-ban a Katona József Színház fiatal színészei eleve olyan időszakú, múlt nélküli figurákat formálnak meg, akik nem rendelkeznek működőképes emlékezettel, s akik az idősök otthona szabályrendszere, pontos menetrendje alapján élik repetitív cselekvésekben artikulálódó mindennapjaikat. Pontos életkorukkal kapcsolatban mind az előadás, mind az előadás próbafolyamatáról készült felvételek – amely utóbbiak figyelembevételére Schuller Gabriella szerint az elemzés során különösen indokolt²³⁴ – elbizonytalanítják az értelmezőt. Az előadás hamis információkat közöl ugyanis az egyes szereplők életkoráról, így például az otthon lakói a Gondnokot (aki a *Halott osztály* Takarító-figuráját idézi) tizenhét évesnek tekintik, holott mozgólatai, megjelenése alapján inkább velük tűnik egykorúnak. Az alkotófolyamatot, ötletelési fázist rögzítő videofelvételekben pedig elhangzik, hogy a szereplők akár a századik életévüket is bőven betölthették, ami egyrészt abszurd regisztert rendel az előadás (mikro)cselekményéhez, másrészt pedig felveti annak a lehetőségét, hogy a szereplők közvetlen emlékekkel is rendelkezhetnek a forradalom eseményeiről. S habár az egyik szereplő önmagát hetvenhét évesnek vallja, a többi szereplővel kapcsolatos elbizonytalanító információk és a videofelvételen elhangzottak fényében ezen kijelentés igazságtartalma is megkérdőjelezhető. De még ha igaz is, akkor sem vonhatunk le belőle a társai életkorára vonatkozó további következtetéseket.

Legyenek bár az előadás szereplői reális vagy irreális életkorú figurák, az előadás minden esetben tagadja az ötvenhatos eseményekre való kollektív és egyéni emlékezés lehetőségét. 2056. október 23-án az idősök otthona lakóit irányító, hangszórón keresztül megszólaló „orwelli Hang”²³⁵ (Lukáts Andor) kizárólag tartalmatlan klisék alapján képes megragadni az ötvenhatos forradalmat: annak századik évfordulóját konzekvensen a „szép ruha és a barátságosság napja”-ként emlegeti, és ennek alkalmából arra kéri a szereplőket, hogy szeressék egymást és legyenek boldogok. E többször is elismételt frázisokat azonban a szereplők részéről egyszer sem követi reflexió, csakúgy mint az ápolónő 1956 jelentőségére vonatkozó kérdését. Az ünnepi vacsorához történő készülődés közben abrosz gyanánt előkerül ugyan egy nemzeti színű zászló, és a szereplők elhatározzák, hogy ünnepi műsort készítenek az

²³³ A fentiek mellett – mutat rá Schuller Gabriella – a két alkotó előadásait a humor minősége is alapvetően megkülönbözteti egymástól. – SCHULLER: *Halász Péter a THEALTER-en, i. m.*, 64.

²³⁴ Amint azt Schuller Gabriella írja: „az alkotás folyamata színházi előadások esetében nem szokott a recepció része lenni, de a *Hatalom...* projekt alkotói az előadások mellett a darabok megírásának és próbáinak folyamatát is rögzítették, méghozzá a nyilvános újrajátszás szándékával. Azaz a színházi előadásokkal párhuzamosan felkínálnak egy az előadások határain túlnyúló másik perspektívát is.” – SCHULLER: *Kreativitási gyakorlatok, i. m.*, 2.

²³⁵ M. G. P. fogalmaz így a 2056. október 23. című előadás kapcsán. – M. G. P., *Kamra-kabaré, i. m.*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kamra-kabare> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

ápolószemélyzetnek (egy eltátogott operaária és egy olyan groteszk „artista” szám formájában, amelyben az egyik idős férfi az előtte ülő társának kezét mozgatja), 1956-ról, s a hozzá kapcsolódó tartalmakról, értelmezésekről azonban szó sem esik. Az idősök otthona lakói számára az pusztán egy meghatározhatatlan, békességben és szeretetben eltöltendő ünnepnapként értelmeződik, amely azonban bizonyos értelemben mégis ugyanazon menetrend szerint zajlik, mint mindennapjaik, amelyek során folyton arra törekednek, hogy különböző csínytevésekkel, játékokkal áthágyják és megtörjék az életüket irányító szabályrendszert és infantilizmusaikkal változatosságot vigyenek a reggeli torna – tévénézés – közös étkezések – elalvás monoton körforgásába.

Az előadásban ugyanakkor nem csak az agyérelmeszesedésben szenvedő aggok nem tudnak releváns módon kapcsolódni az ötvenhatos forradalomhoz, hanem – amint azt a fentebbiek is jelzik – maga az ápolószemélyzet sem. Az előadás így tulajdonképpen az ötvenhatos események kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyzetének disztópikus jövőjét rajzolja fel, amely azok pusztá ünnepé redukálódásában, a hozzá(juk) kapcsolódó tartalmak kiüresedésében, megragadhatatlanságában, absztrakciójában és végpontként azok teljes felejtésében artikulálódik. Halász rendezése e gesztussal tehát elutasítja annak lehetőségét, hogy a múlt, s szűkebb értelemben az 1956-os forradalom traumatikus emlékezete feldolgozható lenne. Ez 1994-ben, néhány évvel a forradalmi hagyomány legitimációja után, meglehetősen markáns, ám nem indokolatlan álláspont: egybecseng azzal a folyamattal, illetve reflektálhat arra, amelyet György Péter ötvenhat másodszori marginalizálódásának nevez, s amelynek eredményeként a kilencvenes években az ismét „leszorult az emlékezet színpadáról”.²³⁶

Halász negatív jóslata továbbá színházi kontextusban is relatíve sokáig érvényesnek tűnt. A 2056 bemutatóját követően ugyanis egészen 2006-ig hazánkban nem született olyan színpadi mű, amely reflektált volna az ötvenhatos eseményekről alkotott értelmezésekben 1989 után is megmutatkozó ellentmondásokra, ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira. Erre pedig a kaposvári Csiky Gergely Színház által a forradalom negyvenedik évfordulója alkalmából kiírt drámapályázat is lehetőséget adott volna. Áttekintve az említett drámapályázatára íródott műveket, arra a következtetésre juthatunk, hogy azok vagy egyáltalán nem vagy kevéssé fordítottak figyelmet az ötvenhatos események tematizálására, ám ha mégis, akkor nem törekedtek arra, hogy a forradalom kollektív és egyéni emlékezetekben történő továbbélésének módozatait, s ekképpen az arra való emlékezés lehetőségének kérdéseit

²³⁶ GYÖRGY, *i. m.*, 22.

tárgyalják, tegyék reflexió tárgyává, és így lehetőséget kínálnak az azzal való szembenézésre, annak feldolgozására.

A két első helyezett darab, Hamvai Kornél *Körvadászat* és Jeles András *Szenvedéstörténet* című műve ugyan az ötvenes éveket, a Rákosi-rendszerben működésbe lépő társadalmi, politikai mechanizmusokat állította a fókuszba, távolságtartással, alulnézetből ábrázolva azokat, ám csak áthallásos módon, közvetve utalt a forradalom eseményeire. Szilágyi Andor *Angyalok lázadása* című, második helyezett drámájában pedig, habár a forradalom eseményei a jelen idejű drámai cselekmény szempontjából már dominánsabb szerepet kaptak,²³⁷ azok itt is inkább kontextusként szolgáltak a kommunista diktatúra természetrajzának, valamint a diktatúra és az egyén viszonyának ábrázolásához. A dráma ráadásul egy allegorikus, moralizáló történet keretein belül utalt rájuk, szélsőséges oppozíciók alapján, elfogult módon, a heroikus, áldozati perspektíva érvényesítésével közelítve meg a témát, ami megakadályozta a perspektívák sokféleségének felvillantásában, egymás mellé helyezésében, elfogadásában artikulálódó műtfeldolgozás aktusának megvalósulását.

A dráma cselekménye egy olyan heterotopikus (Foucault)²³⁸ helyszínen játszódott, amely egyszerre jelölt vágóhidat, a központi alak, a főböllér családi fészket, valamint a rózsablak, a zongora révén egyúttal egy groteszkségében is szakrális teret. Ahogyan Gerold László írja, itt a böllérműhely „az emberiségnek nevezett állatseregletet rettegésben tartó diktatúra”, a vágóhíd az élet, Szekfű, a böllér pedig a – keresztneve alapján Kádárral is azonosítható – diktátor metaforájaként volt értelmezhető;²³⁹ a Holtarcúak feltehetőleg a magyarországi kommunista diktatúrák áldozataira utaltak, Pepe alakját pedig az ötvenhatos „pesti srác”, Mansfeld Péter inspirálta – ezt az allúziót erősíti az is, hogy a dráma elején ötvenes évekbeli ruhákba öltözött színészek róla készült képeket osztogattak a nézőknek.

²³⁷ Deák Ferenc *Fojtás* című szintén második helyezett drámája cselekményének már csak előzményét adta az ötvenhatos forradalom. A forradalom ideje alatt a Bácskába menekült magyarok sorsának, élettörténeteinek és az új környezetbe való beilleszkedésének bemutatásán keresztül az „együtt élő szomszédos népek közös történelmének”, egymás iránti sérelmeinek, együttélése nehézségeinek megfogalmazására tett kísérletet. Ehhez lásd a *Fojtás* 1998-as Babarczy László rendezte bemutatójáról szóló kritikákat: MOLNÁR GÁL Péter: A láncos kutya árnyékában. *Népszabadság*, 1998. március 2. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/535026/default/doc_url/A_lancos_kutya_rnykban.pdf (letöltés ideje: 2019.10.02.); RADICS Viktória: Játék híján a szín. Deák Ferenc: Fojtás. *Színház*, 1998/5. 4–7. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/1998_05.pdf (letöltés ideje: 2019.10.02.)

²³⁸ Michel Foucault megfogalmazása szerint: „A heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek. Így lehetséges, hogy a színház négyszögletes színpadán egymást követheti egy sor olyan hely, melyek egymástól idegenek [...]” – Michel FOUCAULT: *Más terekről. Heterotópiák*. Ford.: ERHARDT Miklós. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés ideje: 2019.02.15.)

²³⁹ GEROLD László: Vágóhídon. Szilágyi Andor: Pepe. *Színház*, 1998/11. 16., http://old.szinhaz.net/pdf/1998_11.pdf, (letöltés ideje: 2019.10.01.)

Szilágyi drámája azonban, amint azt az említett metaforák és a cím – *A Horváth Nelli elveszített szüzessége következképp VIRÁGOK, VÉR ÉS HÚSOK avagy Angyalok lázadása, avagyishát a MASZKOK – XX. SZÁZADI BÖLLÉRÉNEKEK* – is mutatja, nem az ötvenhatos forradalom eseményeinek középpontba állítására, rekonstruálására, vagy Mansfeld Péter alakjának ebben betöltött szerepének körüljárására törekedett. A történelmet és a magyarországi kommunista, szocialista diktatúrákat alulnézetből, iróniával, s a groteszk, az abszurd eszközeivel ábrázolta.

A cselekmény a fentiekhez illeszkedve eleinte Pepe kényszervallatása köré épült, amelynek során kiderült, hogy a fiút azért tartják fogva és kínozzák, mert nem akarja feleségül venni a főböllér – Gombrowicz Yvonne-jára emlékeztető – visszataszító leányát, Bábikát. A vallatás során – a Pepét ért jogtalanságok nyomán – majd kitört a forradalom is. A tömeg a fiút követelte, ám a dráma második felében a főböllérnek sikerült lecsillapítania az indulatokat azzal, hogy Pepe egykori, időközben árulóvá lett szerelmét, Horváth Nellit Bábikaként mutatta be nekik, akinek szépsége okafogyottá tette Pepe és a tömeg lázadását is. A forradalom eseményeit a dráma azonban nem jelenítette meg, annak néhány mozzanatáról (például a Köztársaság téri ávós-lincselés) a befogadó csupán a szereplők beszámolóiból értesült. Utóbbiak inkább csak apropóként szolgáltak a diktatórikus hatalomgyakorlás torz, cinikus természetének megrajzolásához, annak bemutatásához, hogy a főböllér különféle fondorlatok árán hogyan őrizte meg hatalmát, hogyan manipulálta környezetét, rávilágítva arra is, hogy a forradalom előtt és a forradalom után következő rendszer között érdemi különbség valójában nincs.

Az egyszerre démonikusként és nevetségesként ábrázolt elnyomó hatalom képviselőit a dráma ennek megfelelően meglehetősen részletgazdagon mutatta be, és elsősorban az ő nézőpontjukat tette dominánssá, a befogadó velük kapcsolatos ellenszenvére és egyúttal az áldozatok felé irányuló együttérzésére apellálva. A mű tehát hangsúlyosan elkövető-áldozat oppozíciókban gondolkodott, az áldozatok nézőpontját azonban kevésbé mutatta be. Pepét, habár részben köré építette a cselekményt, rendkívül kevés vonallal rajzolta meg, s olyan passzív áldozatként ábrázolta, aki nagyrészt meg sem szólalt, csak némán, állhatatosan vagy éppen büszke, ironikus mosollyal tűrte a kínzásait. Ugyanígy az anya figurája sem kapott éles kontúrokat, Pepéhez hasonlóan típusfiguraként, a szenvedő anya megtestesítőjeként jelent meg, akinek cselekvései kimerültek abban, hogy színrelépésekor elveszett fiát kereste.

Effajta egynézőpontúsága, a karaktertípusok ábrázolásában megjelenő elfogultsága, pátosszal terhelt narratívája révén ekképpen az *Angyalok lázadása* nem volt képes arra, hogy a forradalom eseményeit, valamint a Rákosi- és a Kádár-korszak diktatúráiban elkövetett tetteket

a maguk összetettségében, a hozzájuk kapcsolódó számos interpretáció, valamint az azokat övező emlékezetpolitikai folyamatok kontextusában szemlélje, és működésbe hozza a műfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt. Ezen jellegzetességek magyarázatot adhatnak arra is, hogy az *Angyalok lázadása* miért nem válhatott a magyar drámairodalmi és színházi kánon szerves részévé. A drámát Magyarországon ugyanis még csak színpadra sem állították, egyetlen bemutatóját az újvidéki Szerb Nemzeti Színház jegyzi, szerb nyelven. Hamvai és Jeles drámáinak színpadi utóélete ennél némileg szerencsésebb; az előbbi mindeddig egy, az utóbbi kettő bemutatót tudhat maga után. A *Körvadászatot* Babarczy László rendezte meg 1996-ban a kaposvári Csiky Gergely Színházban, a *Szenvedéstörténet* pedig a Katona József Színházban debütált 1998-ban Máté Gábor rendezésében, majd 2001-ben Szederkényi Júlia állította színpadra Kaposvárott.

Az ötvenhat színházi reprezentációiban megmutatkozó fordulat nézetem szerint 2006-ban, a forradalom ötvenedik évfordulóján következett be, amikor is Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak Gothár Péter-féle bemutatója, valamint a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásszövege révén a kortárs magyar színházban és drámában megtörtént az első néhány komoly lépés az ötvenhatal való szembenézésre. E produkciók *Halász 2056. október 23.* című – a nézőknek csupán egy nagyon szűk körét megszólító, kanonizálatlan – előadását követően hosszú idő után először vállalkoztak arra, hogy közvetlenül beszélve 1956-ról, szélesebb nézőközönséget is megszólítva reflektáljanak a forradalomhoz kapcsolódó értelmezések heterogenitására, pluralitására, ellentmondásaira, valamint a kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, és így lehetőséget kínálnak az azzal való szembenézésre, annak feldolgozására.

Ezzel természetesen nem azt állítom, hogy az említett időszakban a hazai színházak egyáltalán nem mutattak be ötvenhatos tematikájú előadásokat, utóbbiak azonban olyan kifejezetten évfordulós jellegű, gyakran csupán egyszer előadott művek vagy versekből, rövidprózai alkotásokból szerkesztett produkciók voltak, amelyek egyfelől vagy nem tették reflexió tárgyává a fenti kérdéseket, témákat, és csak az ötvenhatos forradalom eseményeinek, alakjainak heroizáló színrevitelére törekedtek, vagy amelyek nem is a történelem szóban forgó epizódjának megjelenítésére fókuszáltak, hanem csak kötelező háttérként tüntették fel azt egy univerzális, bármely térbe és időbe átültethető történelemhez.²⁴⁰ Ezeket a – többnyire negatív

²⁴⁰ Erre példa az 1996-ban Tábori György regénye alapján a Budapesti Operettszínházban *Utazás* címmel bemutatott, majd 2016-ban *Lady Budapest* címmel felújított és átdolgozott musical, amelynek cselekménye egy emigrálni készülő magyar forradalmár, egy angol lady és egy orosz őrnagy szerelmi háromszöge köré rendeződött,

kritikai recepcióval rendelkező vagy a kritika által mellőzött produkciókat – dolgozatomban éppen az ötvenhatos eseményekre és a vele kapcsolatos emlékezetpolitikai kérdésekre való reflexió hiánya miatt nem tárgyalom.

A rendszerváltástól 2006-ig terjedő időszakban ugyanakkor hazánkban nem csak a forradalom reflektív színpadra állítását jellemzi egyfajta hiány, hanem más huszadik századi nemzeti traumáink színrevitelét is. A kortárs magyar színházban az említett időszakban ugyanis meglehetősen kevés olyan előadás született, amely nem más nemzetek drámáin,²⁴¹ vagy drámairódművein, hanem magyar drámaírók szövegein keresztül tárgyalta a huszadik század történelmi eseményeit, traumáit, az azokkal való szembenézés kérdését, azok kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyét, megítélését, értelmezését. Ez egyfelől összefügg azzal a kultúrpolitikai folyamattal – vagy inkább annak hiányával –, hogy a rendszerváltás után tulajdonképpen nem történt meg a színházak társadalmi szerepének újragondolása, a színházi struktúra átalakítása.²⁴² Amint az Imre Zoltánnak, Lengyel Annának, Gáspár Máténak és Proics Lillának a *Színház* folyóiratban megjelent beszélgetéséből kirajzolódik, amíg ugyanis a rendszerváltás előtt kizárólag a művészeteken keresztül lehetett politizálni, a rendszerváltás után megszűnt ez a szerepe, hiszen „a mindennapi élet nyilvános csatornáin immáron ki lehetett mondani bármit”, ez pedig a színház társadalmi leértékelődéséhez vezetett, annak ellenére is, hogy a politika soha nem vonult ki a színházból.²⁴³ A sorok közötti olvasás korszakát követő kimondás szabadsága²⁴⁴ tehát a kilencvenes évektől kezdve a 2010-es évek elejéig – néhány kivétellel – a társadalmi kérdések színrevitelének, nyílt reflexiójának mellőzését vonta magával, más intézményekre és médiumokra ruházva át ezt a szerepet.²⁴⁵

Ez a fentebb kifejtett, a rendszerváltást követően körülbelül két évtizedig tartó folyamat tehát magyarázatot adhat arra, hogy az említett időszakban miért csak elvétve születtek olyan

s amelyből – ahogyan arra Pethő Tibor kritikája is rámutatott – a korszak egészen egyszerűen kiiktatható lett volna, az ugyanis csak látszólagos háttérrel kínált a színpadi történésekhez. – PETHŐ Tibor: Szépségflastrom: Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest – Budapesti Operettszínház. *Színház*, 2016/12. <http://szinhaz.net/2017/01/23/petho-tibor-szepsegflastrom/> (letöltés ideje: 2019.10.01.)

²⁴¹ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

²⁴² Ehhez lásd, Lengyel Anna, Imre Zoltán, Gáspár Máté és Proics Lilla beszélgetését: LENGYEL Anna – IMRE Zoltán – GÁSPÁR Máté – PROICS Lilla: A műanyag szék új. Színházi struktúra a rendszerváltás után. *Színház*, 2019/11. 11–16. 13.

²⁴³ Ezt Imre Zoltán állapítja meg a Proics Lilla által moderált beszélgetésben: LENGYEL – IMRE – GÁSPÁR – PROICS, i. m., 12.

²⁴⁴ Lengyel Anna fogalmaz ekképpen a Proics Lilla által moderált beszélgetésben: LENGYEL, Imre, GÁSPÁR, PROICS, i. m., 12.

²⁴⁵ Imre Zoltán vélekedik így a Proics Lilla által moderált beszélgetésben: LENGYEL – IMRE – GÁSPÁR – PROICS, i. m., 13.

előadások, drámák, amelyek a történelmi, nemzeti, társadalmi traumáinkkal, eseményeinkkel kapcsolatban felmerülő kérdések, problémák színrevitelére és azok feldolgozására koncentráltak. A dolgozatomban is tárgyalt *Kazamatákon* és *56 06*-on túl az utóbbi művek között említhetjük például a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *Csak egy szög*, Pintér Béla és Társulata *Gyévuska*, a Krétakör *Hazámházám* és *Feketeország* című előadásait.²⁴⁶ A szabályt erősítő kivételek fele tehát a kőszínházi struktúrán kívül, független társulatok által került bemutatásra.

A huszadik századi történelmi, nemzeti traumáink reprezentációjának színházi marginalizálása a fentiekén túl továbbá összefügg azzal is, hogy az ezekkel az eseményekkel – az első és második világháború következményeivel, a holokauszttal, az ötvenhatos forradalom néma hagyományként történő tovább élésével, a Kádár-korszakban „delegitimált emlékezet”-ként²⁴⁷ történő értelmezésével, az ügynök-múlttal – történő szembenézés, s mindezek feldolgozása Magyarországon osztársadalmi szinten csak a rendszerváltás után kezdődött meg, s máig nem zárult le. E folyamatot ráadásul bonyolítja, hogy az egymásnak ellentmondó múltreprezentációk némelyike kizárólagosságra tart igényt, s az ezeket fenntartó intézmények nem fogadják el az „igazságok egymásmellettségét”,²⁴⁸ aminek révén a múlt valóban feldolgozhatóvá, s nem csak ábrázolhatóvá, elbeszélhetővé válna.²⁴⁹ Pedig – dolgozatom témájánál maradva – az ötvenhatos forradalom esetében is egy olyan eseményről van szó, amely részben a kádári érárt jellemző „kollektív amnézia, erőszakos felejtéspolitiká”²⁵⁰ révén természetesen nem rendelkezik egységes emlékezettel, s – amint arra korábban már utaltam – magáról e korszakról, annak traumatikus voltáról sincs osztársadalmi konszenzus, a megjelenített történelmi időszakra a magyar társadalom tekintélyes része ugyanis a felemelkedés éveiként tekint.²⁵¹ Radnóti Sándor részben éppen ezen okokból, a forradalommal és a Kádár-korszakkal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek ellentmondásai miatt nevezi ötvenhatot „mai világunk paradox alapító eseményének”, amely ellentmondásoknak

²⁴⁶ Mohácsi és Pintér darabjait, valamint a Krétakör *Feketeországát* Lengyel Anna is példaértékűnek tekinti az említett beszélgetésben: LENGYEL – IMRE – GÁSPÁR – PROICS, *i. m.*, 12.

²⁴⁷ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, *i. m.*, 128–129.

²⁴⁸ Tompa Andrea használja e kifejezéseket a múltfeldolgozó előadások kapcsán. Szerinte az ilyen művészeti alkotások a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét is megteremtik és a múltértelmezések, „igazságok” egymásmellettségét is ábrázolhatják. – TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

²⁴⁹ Az utóbbi fogalmak elkülönítése a múltbeli események tematizálása kapcsán különösen fontos. Ahogyan Tompa Andrea is írja, „a művészeti alkotásokban a múltfeldolgozás aktusa ugyan magába foglal emlékezést és múltreprezentációt is, de az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával.” A feldolgozás ugyanis tartalmazza a lezárhatóságot, az elengedést, a befejezés lehetőségét. – TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

²⁵⁰ GYÖRGY, *i. m.*, 20.

²⁵¹ FRITZ: *A történelem íve*, *i. m.*, <http://tiszatajonline.hu/?p=63975> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

köszönhetően „Magyarországon jobbra zavar, rosszkedv, közöny s talán szégyen kísérte” a forradalmi eseményekkel való “kontinuitás helyreállítását, a beidegzett előjel megváltozását”.²⁵²

A kollektív emlékezetet alkotó egyéni emlékezetek ötvenhatot tekintve izolálódtak, az sokféle interpretációban, elbeszélésben (a kommunista elit elbeszélése, ellenforradalmi forgatókönyv, a köznép alulról jövő történetei²⁵³) élt tovább. A forradalmi hagyománnyal szembeni bizalmatlanság ugyanakkor az évtizedekig tartó kollektív amnézia tünetének, következményének is tekinthető. Az ötvenhatal kapcsolatban egymásnak ellentmondó értelmezések elbizonytalanítják egymást, megkérdőjelezzik az emlékezet (legyen az kollektív vagy egyéni) megbízhatóságát. Az emlékezéshez eleve hozzátartozik a felejtés, a szelektálás, a rekonstruálás, a narratívába helyezés aktusa, ezáltal a múlt eredeti formájában sohasem őrizhető meg, idézhető vissza, beszélhető el. Emellett – ahogyan arra Jan Assmann rámutat – az emlékezet kommunikációban él és marad fenn; következésképp „ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkozási keretei változást szenvednek vagy akár elenyésznek, a következmény: felejtés.”²⁵⁴

Az 1956-ról szóló történetek ugyan nem merültek teljesen feledésbe, de néma hagyományként az *oral history* hatókörébe átkerülve többféle változatban, „magántörténelemként”²⁵⁵ éltek tovább, a megélt tapasztalat és annak elbeszélése (elbeszélhetősége) közötti időbeli rés következtében kisebb-nagyobb változásokkal és akár torzulásokkal. Ezt a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott mikrotörténelmet keltik életre a PanoDráma Társulatnak a dolgozatomban későbbi fejezeteiben vizsgált dokumentumszínházi produkciói, valamint az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámája és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadása is. E produkciók ugyanis azoknak az egyéni történeteknek adnak hangot, amelyek a kollektív amnézia időszakában évtizedekig elhallgatásra ítéltettek, és az *oral history* csatornáiban éltek tovább.

A forradalom eseményeihez kapcsolódó értelmezések sokfélesége, ellentmondásai, az azt érintő emlékezet- és felejtéspolitikai működésmódja kapcsán többszörösen is indokolt feltenni György Péter következő, 1956 értelmezése kapcsán felvetett kérdését: „hol ér véget a történelem és hol kezdődik a hagyomány?”²⁵⁶ amely szorosan összefügg a kollektív, azon belül

²⁵² RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 394.

²⁵³ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 396.

²⁵⁴ Jan ASSMANN, i. m., 37.

²⁵⁵ GYÖRGY, i. m., 20.

²⁵⁶ GYÖRGY, i. m., 137.

is a kulturális emlékezet kérdésével is. György Péter eleve a hobsbawm-i értelemben vett „hagyományfeltalálásnak” tekinti az 1956-os események 1989-es szimbolikus aktusokon keresztül történő újbóli legitimációját.²⁵⁷ E forradalmi hagyomány ráadásul amellett, hogy már 1989 előtt is elindult a vele kapcsolatos legendaképzés, amint azt fentebb is említettem, az új rendszer paradox alapító mítosza²⁵⁸ lett.

Ezt a mitizálódási folyamatot mélyítette tovább az a magától értetődő emlékeztörténeti jelenség is, amelynek során ötvenhat átlépve az Assmann által negyven évben meghatározott kritikus korszakküszöböt, a kommunikatív emlékezet hatóköréből elkezdett átlépni a kulturális emlékezet, azaz az intézményesített mnemotechnika hatókörébe; eseményei, alakjai és a hozzájuk kapcsolódó tartalmak pedig ezen emlékezet logikájának megfelelően olyan szimbolikus alakzatokká váltak, amelyek a jelen szükségleteinek megfelelően válogatás útján szerveződtek és szerveződnek újra a mindenkori politikai elvárásoknak megfelelően.

Az ötvenhatos események kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetének fentebb említett – részben a kádár-kori több évtizedes kollektív amnézia következményének tekinthető – problematikussága, töredezettsége magyarázatot adhatnak arra a folyamatra is, amelyet György Péter ötvenhat másodszeri marginalizálódásának nevez. E folyamatban nagy szerepet játszott az az emlékezetpolitikai gesztus is, amelynek során – írja Urfi Péter – „[a]z első demokratikus kormány feje [...], Antall József azt a[z] [...] elképzelést emelte központi narratívává, amely szerint 1956 »elszigetelt esemény, egy fényvillanás a sötétség birodalmában, aminek tulajdonképpen csak mítosza kell, hogy legyen«”.²⁵⁹ E narratíván túl az ötvenhatos események peremhelyzetét csak még inkább erősítette a 2011-es új alaptörvény Nemzeti Hitvallása is, amely kimondta, hogy „1944 és 1990 között megszűnt az ország önrendelkezése”, s ezzel ötvenhatot gyakorlatilag „kimetszett[e] a történelem szövetéből”.²⁶⁰ Urfi szerint a 2016-os emlékévk pedig csak még tovább redukálta a hivatalos történelmi tudatot, ugyanis a „pesti srác” alakjának romantikus elképzelését, a „fegyverrel harcoló, a szabadságharcban vagy a koncepciós perekben életét veszítő hős retusált fotó”-ját állította a reflektorfénybe.²⁶¹ Ezen emlékezetpolitikai folyamatok nyomán nem meglepő tehát, hogy a hazai színházak az

²⁵⁷ Ehhez lásd a *Néma hagyomány* „Hogy itt szerettünk nőket: hihetetlen” című fejezetét. – GYÖRGY, *i. m.*, 113–200., 115. A kitalált tradíciók kérdéséhez pedig Hobsbawm tanulmányát: ERIC HOBSBAWM: Tömeges hagyománytermelés: Európa 1870–1914. In: HOFER Tamás – NIEDERMÜLLER Péter (szerk.): *Hagyomány és hagyományalkotás*. Budapest, 1987. 127–189.

²⁵⁸ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 394.

²⁵⁹ URFI, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

²⁶⁰ *UO.*

²⁶¹ *UO.*

ötvenhatos évfordulók alkalmával vagy mellőzték a forradalom eseményeinek színrevitelét, vagy nagyrészt azok heroizáló, áldozatközpontú narratíváinak színpadra állítására törekedtek.

Az ötvenedik évforduló ugyanakkor az *56 06* és a *Kazamaták* színrevitelével nem csak a Mohácsi testvéreket, a Papp–Térey szerzőpárost és a Katona József Színházat inspirálta ötvenhatot tematizáló művek létrehozására. Az R. S. 9. Színház a Karátson Gábor regénye alapján átdolgozott *Ötvenhatos darab* című előadást vitte színre, amely az író-főszereplő személyes tapasztalatai alapján a megtorlás börtönélményei elbeszélésének, megjelenítésének keretein belül idézte meg az ötvenhatos forradalom eseményeit archív filmbejátszások segítségével. A Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában pedig kihallgatási jegyzőkönyvek, Eörsi István visszaemlékezései és Kornis Mihály *Kádárné balladája* című drámájának együttes felhasználásával jött létre az *Angyal és Kádár* című előadás, amely Angyal István kihallgatásán és Kádár János feleségének, Tamáska Máriának a visszaemlékezésein keresztül elevenítette fel többek között az ötvenhatos forradalmat is. Dobay Dezső és Sólyom András rendezésében azonban nem született újabb jelentős ötvenhatos előadás. Ahogyan arra Zappe László a kritikájában rávilágít, mindkét darabban megfigyelhetők voltak ugyanis erőteljes formai és tartalmi hiányosságok.²⁶² Többek között egyik sem törekedett arra, hogy a maga összetettségében, mélyebb összefüggéseiben tárgyalja a forradalom eseményeit, noha az *Angyal és Kádár* című előadás a főszereplők ellentétes nézőpontjai révén felvillanthatta volna az ötvenhatal kapcsolatos értelmezések sokféleségét, egymásmellettségét.

Az ötvenedik évfordulóra készült produkciók között fontos továbbá megemlítenünk a debreceni Csokonai Színház *Liberté '56* című előadását is Vidnyánszky Attila rendezésében, amely egy nagyszabású történelmi revü²⁶³ keretei között tematizálta az ötvenhatos forradalmat, és egyáltalán a történelem természetét. Vidnyánszky előadása ugyanakkor, akárcsak az eddig tárgyalt művek nagy része, az áldozatközpontú, heroizáló narratívák felől, pátosszal, az elkövető-áldozat oppozíciókra építve közelítette meg a témát, a forradalom résztvevőinek rendkívül heterogén és korántsem egységes csoportját a „pesti srácok” alakjainak romantikus elképzelésével azonosítva. Ezen egynézőpontúsága, elfogultsága révén nem árnyalta, kérdőjelezte meg a befogadó ötvenhatal kapcsolatos addigi tudását, hanem csupán behelyezkedett a vele kapcsolatban régóta érvényben lévő közéleti, politikai diskurzusokba, ennél fogva nem kínált lehetőséget befogadói számára a nemzeti múlt traumatikus fejezetével

²⁶² ZAPPE László: Színház jubileum idején. Előadások 1956-ról. *Critikai Lapok Online*, https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=24586 (letöltés ideje: 2019.10.01.)

²⁶³ Szabó Attila *Az emlékezet színpadai* című kötetében a *Liberté '56*-ról és az *56 06/ örült lélek vert hadakról* szóló fejezetének címében történelmi revüként utal az említett két előadásra. – SZABÓ, i. m., 269–278.

való szembenézésre. Ezen jellegzetességei alapján pedig, akárcsak a fentebb említett ötvenhatos tematikájú művek zöme, egyfajta monologikus emlékezetmodellt hozott játékba, szemben a *Kazamatákkal* és az *56 06*-tal, amelyek viszont egy dialogikus, a múlt feldolgozását elősegítő emlékezéstechnika működésmódját modellezték. (A *Liberté '56* történelemszemléletét, emlékezéstechnikáját az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című fejezetben az *56 06* elemzése részeként hosszabban is tárgyalom, részletesen is megfogalmazva ellenérveimet Szabó Attila *Az emlékezet színpadai* című kötetének azon állításával kapcsolatban, amely szerint az előadás dialogikus emlékezetmodellt követő műnek volna tekinthető.)

Amint arra dolgozatom előző fejezetében már utaltam, a monologikus és dialogikus emlékezet-technikák definícióját Aleida Assmann alkotta meg *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában, amelyben monologikusnak azt a múlthoz fűződő viszonyt tekintette, amikor egy nemzeti közösség a negatív múltbeli tapasztalatokkal, traumatikus történelmi eseményekkel szembesülve három szerep valamelyikét ölti magára, és kizárólag a választott szerep(ek)hez kapcsolódó tartalmakat közvetíti, illetve jeleníti meg. Ez a három szerep a következő lehet: 1. a gonosz fölött diadalmaskodó győztesé, 2. a gonosznak hősiiesen ellenálló harcosé, vagy 3. az áldozaté, aki védtelenül szenved el a gonosz kínzásait. Ez a fajta emlékezéstechnika jelent meg például az *Angyalok lázadásában*, a *Liberté '56*-ban, az *Ötvenhatos darabban*, a hatvanadik évfordulón bemutatott előadások közül pedig Vidnyánszky Attila *Tóth Ilonka*-rendezésében, a Szikora János rendezte *56 csepp vér* című musicalben, a Gál Ildikó által az Újszínházban rendezett *Milady '56*-ban és így tovább.

Nézetem szerint fontosabb azonban az ötvenhatos eseményeket közvetlenül tematizáló színpadi művek azon iránya, amelyek a monologikussal szemben a dialogikus emlékezetmodellt követik, s ezáltal műtfeldolgozó produkcióknak tekinthetők. Az ilyen típusú előadások, amint azt dolgozatom korábbi fejezeteiben már említettem, „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli[k]”,²⁶⁴ megteremtik „a különböző [...] perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.” Problematizálják a múltat, valamint a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt.²⁶⁵

²⁶⁴Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

²⁶⁵TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

Ilyen dialogikus emlékezetmodellt követő, az ötvenhatos forradalmat valóban műltfeldolgozó igénnyel megközelítő művek az ötvenedik évfordulón bemutatott *Kazamatákat* és *56 06*-ot követően azonban legközelebb csak majdnem tíz évvel később, a hatvanadik évforduló körül és annak alkalmából kerültek bemutatásra. Ezzel ismét nem azt állítom, hogy az említett időszakban a kortárs magyar színházak némelyike ne emlékezett volna meg különféle módokon az ötvenhatos forradalomról, ám a meglehetősen csekély számú évfordulós produkció vagy nem a műltfeldolgozó előadások jellemzőinek megfelelően, dialogikus emlékezőtechnika alapján közelítette meg az ötvenhatos eseményeket, vagy egyáltalán nem is az utóbbiak színrevitelét, hanem a Rákosi-korszak hatalmi mechanizmusait, a diktatúra és az egyén viszonyának kérdéseit helyezte a fókuszba.²⁶⁶ Annak ellenére azonban, hogy az ötvenedik évfordulóhoz képest jelentősen több – ám az ország színházainak arányaiban még így is csekély – körülbelül egy tucat előadás született, azok közül mindössze öt vitte színre reflektív módon a fentebbi kérdéseket, és vett részt ezáltal a műltfeldolgozás feladatának megkezdésében.

A központi Emlékbizottság által támogatott produkciók zöme – az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* és a MU Színház később tárgyalt *Gyerekkorunk '56* című előadásait kivéve – azonban nem a fentebbi feladatok megvalósítására törekedett. Az ország első színháza, a Nemzeti évfordulós előadásának, a Szilágyi Andor drámája alapján színpadra állított *Tóth Ilonkának* a középpontjában például a címszereplő áldozatiságának, hősiességének a bizonyítása állt, s ennek kontextusában idéződtek meg az ötvenhatos forradalom egyes eseményei is. Az előadás azonban monologikus emlékező-technikájával, s ehhez kapcsolódóan egynézőpontúságával (amely az *Angyalok lázadása* című Szilágyi-dramát is jellemezte), az egyetlen autentikusnak gondolt értelmezés kizárólagos érvényre emelésével rendkívül reduktív módon mutatta be a választott témát, nem tette komplexebbé a néző ötvenhatra vonatkozó korábbi tudását. (Ezzel kapcsolatos érvelésem szintén az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című fejezetben olvasható.)

Ugyanígy nem villantotta fel az ötvenhatos események összetettségét, bonyolultságát a székesfehérvári Vörösmarty Színház és a Magyar Állami Operaház közreműködésében

²⁶⁶ Így például a Gáli József *Szabadság-hegy* című drámája nyomán készült Darvasi László-féle átirat bemutatója a József Attila Színházban egy szövevényes családi drámán keresztül részben az ötvenes évek koncepciós pereit tette témájává. De itt említhetjük meg a 2013-ban a Maladype Bázison bemutatott *A szökés* című előadást is, amelynek 2018 óta évente néhányszor, a forradalom évfordulójának időszakában a Vígszínház ad otthont. *A szökés* ugyan egy az ötvenhatos forradalom alatti utcai harcokban elesett forradalmár, író, sportoló, Gérecz Attila alakját helyezte a középpontba, ám a Gérecz művei alapján íródott monodráma (dramaturg: Kristóf Borbála) cselekménye nem az ötvenhatos forradalom idején játszódott. Az előadás annak bemutatására koncentrált, hogy hogyan szökött meg az ötvenes években bebörtönzött Gérecz kétszer is a váci börtönből, s hogyan jutott el aztán a forradalomban való részvételig. Az előadás e forradalmi szerepvállalás rövid ismertetésével zárul.

bemutatott *'56 csepp vér* című musical²⁶⁷ sem, amelyben az ötvenhatos forradalom – akárcsak a 2016-ban felújított *Lady Budapestben* – pusztán egy univerzális érvényű szerelmi történethez, jelen esetben egy *Rómeó és Júlia* parafrázishoz kínált – a következetlen cselekmény szempontjából – viszonylag elhanyagolható történelmi háttérrel. Nem született jelentős ötvenhatos előadás továbbá az Újszínházban sem, ahol a Gál Ildikó rendezte *Milady '56*-nak²⁶⁸ a besúgó főhősnő és a magyar forradalmár szerelmének színrevitelén keresztül szintén nem sikerült releváns módon szólnia a forradalomról. A debreceni Csokonai Színház *Szélfűtta levél* című előadása pedig (rendezte: Csikos Sándor) habár Mensáros László alakjának, forradalmi szerepvállalásának színpadra állítása, a korabeli színházi kontextus megidézése, az emlékezet működésmódjára, annak hiányosságára történő reflexiók révén jó alapanyagot kínált volna egy műltfeldolgozó előadás létrejöttéhez, végül olyan moralizáló, didaktikus, patetikus²⁶⁹ emlékműsorrá redukálódott, amely erős dramaturgiai hiányosságokat viselt magán. Az évfordulós táncelőadások²⁷⁰ sem tudtak túllépni az ötvenhatal kapcsolatos közhelyek ismétlésén, megjelenítésén. Ezek közül összművészeti produkcióként a Gergye Krisztián és Szikora János által jegyzett, s a Várkert Bazárban bemutatott *Egy ünnepi színjáték - '56-16*-ot övezte a legnagyobb várakozás, amely azonban felismerhető történet és karakterek híján nem is kifejezetten az ötvenhatos forradalmat tematizálta, hanem koreográfiáin, operaáriáin keresztül inkább csak általánosságban szólt a különböző „politikai, fizikai, szerelmi [...] elnyomások természetéről”.²⁷¹

Az igazán jelentős, a forradalommal kapcsolatos értelmezések heterogenitására, a jelenbeli folyamatok és a múltbeli történések összefüggéseire reflektáló, azaz a múlttal való szembenézés feladatára fókuszáló, dialogikus emlékezetmodellt követő előadások a hatvanadik évfordulón többnyire az alkalmazott színház területéhez is sorolható műfajokban születtek, valamint kamara- és stúdiószínpadokon kerültek bemutatásra. Már 2015-ben megjelent az ötvenhat-reprezentációknak színházi formanyelvét, kifejezőeszközhasználatát,

²⁶⁷ A musical szövegkönyve és tervezete már az ötvenedik évfordulóra elkészült, ám csak tíz évvel később, 2016-ban kapott színpadot.

²⁶⁸ Lajta Erika *Milady '56* című drámája mint az Újszínház ötvenhatos drámapályázatának nyertese került bemutatásra a forradalom hatvanadik évfordulóján.

²⁶⁹ E jelzőt maga az előadás alapjául szolgáló dráma is alkalmazza az egyes jeleneteket kísérő zene stílusára vonatkozó instrukciókban. – FALUSI Márton, *Szélfűtta levél*. <http://falusimarton.hu/page/mu-241-Szselfutta-level> (letöltés ideje: 2019.10.01.)

²⁷⁰ Sem a Nemzeti Színházban a Magyar Nemzeti Táncgyűttes és zenekara által előadott *Egy mondat* című előadás, sem pedig az Erzsébetligeti Színházban a Duna Művészegyüttes, a Magyar Állami Népi Együttes és a Magyar Táncművészeti Főiskola által közösen létrehozott *'56 Egy nép kiáltott* című produkció. A kérdéshez bővebben lásd: PÉTER Petra – SÓLYOM Péter: Az eltapsolt forradalom: évfordulós táncelőadások. *Színház*, 2016/12. <http://szinhaz.net/2017/01/24/peter-petra-solyom-peter-az-eltapsolt-forradalom/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

²⁷¹ URFI, i. m., <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

történelemszemléletét, emlékezéstechnikáját tekintve az addigiaktól eltérő, új, dokumentumszínházi irányra, amelyet a PanoDráma Társulat jelölt ki a *Keserű boldogság* című felolvasószínházi produkciójával, s folytatott 2016-ban a *Pali*²⁷² és az *Exodus '56* című verbatim előadásaival, amelyek közül az utóbbi a Katona József Színház nagyszínpadán, az első kettő pedig annak Sufni nevű pincehelyiségében került bemutatásra.

E produkciók az *oral history* hatókörébe tartozó szemtanú-beszámolók dramatizálásával, színpadra állításával már rámutattak a múlt egyéni értelmezéseinek sokféleségére, szubjektív jellegére, ezen értelmezések egyenrangúságára, valamint közvetve a kollektív emlékezetben meghonosodott tartalmak konstruált, intézményesen irányított jellegére, s ekképpen a kollektív és egyéni emlékezetek különbségeire. Nem különben a MU Színház szintén 2016-ban bemutatott *Gyerekkorunk '56* című, verbatim módszerrel készült közösségi színházi előadása, amelyben a *Keserű boldogságtól*, a *Palitól* és az *Exodus '56-tól* eltérően már nem hivatásos színészek, hanem hatvan év feletti civilek beszéltek el az ötvenhatos forradalom időszakából származó gyermekkori emlékeiket.

Nem csak a *Gyerekkorunk '56* sorolható ugyanakkor a PanoDráma által képviselt, személyes, szubjektív beszámolókat teatralizáló irányzathoz, hanem az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját színpadra állító *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámája is. Az *Emlékezés a régi szép időkre* ugyan csupán egyetlen nézőpontot, Eörsi Istvánét érvényesíti, ám az általa elmesélt történetekkel és a benne megjelenő figurák nézőpontjának felvillantásával maga is rávilágít az ötvenhatos események megítélésében megmutatkozó eltérésekre. Ha pedig elfogadjuk azt a nézetet, amely szerint az interteatralitás²⁷³ révén a befogadó emlékezetében az egy színházkultúrán belül bemutatott előadások képesek kapcsolatba lépni egymással, és befolyásolni egymás értelmezését, megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház produkciója a maga egynézőpontú elbeszélésével, interpretációjával beleilleszthető a PanoDráma és a MU Színház említett előadásainak egyedi nézőpontokat, lezárt múltértelmezéseket egymás mellé helyező, ugyanakkor e gesztussal azok heterogenitására is reflektáló sorozatába.

Habár a kortárs magyar színházban elsősorban ötvenhat kerek évfordulóin születtek igazán jelentős, műltfeldolgozó produkciók, mégis úgy tűnt, hogy a 2016-os emlékévet követően e tekintetben is fordulat következett be 1956 színházi és drámairodalmi

²⁷² PanoDráma: *Pali*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016.10.23.

²⁷³ Imre Zoltán Jacky Bratton fogalmát követve a színházban megjelenő intertextualitást interteatralitásnak nevezi. A fogalom Bratton azon állításán alapul, amely szerint „minden egyes esemény, amelyet egyetlen színházi hagyományban adnak elő, többé-kevésbé függ egymástól”, ekképpen Imre szerint „minden egyes előadás maga is más előadásokból áll, más előadásokra utal. Így minden előadás csak intertextuális úton, azaz más előadások viszonylatában határozható meg.” – IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 269, 271.; BRATTON, *i. m.*, 37–38.

reprezentációinak történetében. A korábbi gyakorlattól eltérően ugyanis a magyar színházak, társulatok nem álltak meg ott, hogy pusztán a hatvanadik évfordulón tegyenek fel kérdéseket az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyunkról, és mutassanak rá az egynézőpontú elbeszélések reduktív voltára. A k2 Színház – miután 2016-ban nem nyerte el a központi Emlékbizottság ötvenhatos pályázatát – 2017-ben – magánfinanszírozásból – bemutatta a *Holdkő*²⁷⁴ című előadását, amely némileg folytatta a PanoDráma, az Örkény Színház és a MU Színház korábban tárgyalt produkciói által kijelölt irányzatot. A *Holdkő* ugyanis szintén ötvenhatos szemtanúk – az *Exodus '56*-hoz hasonlóan emigránsok – beszámolóiból, a velük készített interjúkból építkezett, ezáltal pedig reflektált a forradalom eseményeivel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségére, felvillantva a feldolgozatlan történelmi traumáknak és a jelen társadalmi folyamatainak összefüggéseit is.

Habár az előadást tematikája, a benne megjelenő dialogikus emlékezetmodell szempontjából jelentős kísérletnek tekintem, kutatómódszertani okokból kénytelen vagyok mellőzni annak külön fejezetben történő vizsgálatát: a produkciót ugyanis a bemutatót követően a Szkéné Színházban pusztán néhány alkalommal játszották, felvétel pedig nem készült róla, így a rendelkezésemre bocsátott szöveggel és az előadásról született néhány rövid terjedelmű kritikával nem áll rendelkezésemre elegendő kutatási anyag a zeneművek kompozícióját idéző, videofelvételeket egyaránt tartalmazó előadás mélyreható elemzéséhez. Mindezekkel együtt is fontosnak tartom azonban, hogy az előadást az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadást elemző fejezetet követő exkurzus részeként röviden megvizsgáljam, és áttekintsem néhány olyan sajátosságát, amelyek azt bizonyítják, hogy az alkotók a műtfeldolgozás szándékával közelítették meg a témát, így a rendszerváltás után született generáció képviselői közül (amelyhez a dolgozatíró is tartozik) a színház területén elsőként tettek kísérletet az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyuk, kérdéseik megfogalmazására. Az említett exkurzus noha megbontja a műtfeldolgozó színpadi művek áttekintésének kronologikus rendjét, annak *Az emlékezés (ön)íroniája* című fejezet végén történő elhelyezését azért tartom indokoltnak, mert a *Holdkő* című előadás reprezentációs technikáját, a szemtanú-beszámoló színpadra állításának módját tekintve közelebb áll a PanoDráma és az Örkény Színház produkcióihoz, mint a *Gyerekkorunk '56* című előadáshoz, amely utóbbi közösségi színházi projektként, a benne összefonódó pszichológiai, társadalmi és pedagógiai funkcióknak,²⁷⁵ a civil szemtanúk színpadra állításának és a velük közösen zajló

²⁷⁴ k2 Színház – ZÁVADA Péter: *Holdkő. Töredékek '56-ból*. Rendezte: FÁBIÁN Péter, BENKÓ Bence. Bemutató: Szkéné Színház, 2017.05.14.

²⁷⁵ GOLDEN, *i. m.*, 60.

alkotófolyamatnak köszönhetően már egészen másfajta műfaji, elméleti kérdések, problémák tárgyalását is felveti, mint a többi, imént említett produkció.

A *Holdkő* című előadás fent tárgyalt 2017-es bemutatóját követően 2018-ban a Szegedi Nemzeti Színház tett egy újabb fontos lépést a múlttal való szembenezés felé a *Kazamaták* című előadás bemutatásával. Máté Gábor *Kazamaták*-rendezése amiatt is figyelmet érdemel, mert a Gothár-féle, rendkívül vegyes kritikai visszhangot kapott, de a köztudatban inkább negatív előjellel megmaradt ősbemutató után visszahelyezte Papp–Térey drámáját a színpadra állításra érdemes műtfeldolgozó művek közé. A drámáról írott kritikák, tanulmányok ugyanis habár annak 2006-os megjelenését követően esztétikailag magas színvonalúnak, kiemelkedőnek értékelték a *Kazamatákat*, beírva ezzel azt a magyar drámairodalmi kánonba, mégis, több helyütt felmerült a kérdés, hogy a dráma színpadra alkalmazva mennyire lehet működőképes, és mit tud kezdeni vele a magyar színház.²⁷⁶ A Szegedi Nemzeti Színház előadása pozitív választ adott e kérdésekre; színházi kifejezőeszközhasználatára, az eredeti szövegen végzett dramaturgiai változtatások révén még élesebben reflektált a forradalomról alkotott értelmezések, beszámoló pluralitására, heterogenitására, ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, az egyetlen hivatalos ötvenhat értelmezésért zajló jelenkori és közelmúltbeli emlékezetpolitikai küzdelmekre, valamint a történelmi „igazság” fogalmának viszonylagosságára, mint maga a dráma.

A 2019-es emlékévként azonban ismét nem eredményezte újabb, a forradalom eseményeinek összefüggéseire reflektáló, műtfeldolgozó előadások létrejöttét. Így vizsgálódásaim is e ponton zárulnak; a 2018 után bemutatásra kerülő ötvenhatos tematikájú előadások egy jövőbeni kutatásnak képezhetik majd tárgyát. A kortárs magyar színház remélhetőleg továbbra is reflexió tárgyává teszi majd a fentebbi kérdéseket, és megtalálja azokat a formai és tartalmi kereteket, amelyek révén releváns és reflektív módon lesz képes színpadra állítani a traumatikus történelmi múlt szóban forgó fejezetét. Ehhez ott állhat előtte példaként a Mohácsi testvéreknek és Kovács Mártonnak a kaposvári Csiky Gergely Színházban bemutatott *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadása, Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak két színpadi bemutatója a Katona József Színházban és a Szegedi Nemzeti Színházban, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56* című dokumentumszínházi produkciói, az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámája és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi projektje. Továbbá azok a színpadi művek, amelyek a magyar nemzeti múlt más traumatikus vagy értelmezési

²⁷⁶ Ehhez lásd Radnóti, Margócsy és Bogácsi fentebb idézett szövegeit.

harcok keresztüzében álló eseményeinek, korszakainak feldolgozására törekednek; azok közül is legfőképpen azok, amelyek a Kádár-korszakot és annak emlékezetét tematizálják. Csak a legjelentősebbeket említve, ilyen például a Káva Kulturális Műhely *Jelentés* (2013) című komplex színházi nevelési programja, Pintér Béla és Társulata *Titkaink* (2013), a Vígszínház *Találkozás* (2015), a Katona József Színház *Bihari* (2016), Kelemen Kristóf *Megfigyelők* (2018), a Narratíva Produkció *Törvényen belül* (2019) című előadása, valamint a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (2011) című, a holokausztot és a puhadiktatúra időszakát egyaránt megjelenítő produkciója.

Mivel azonban a Kádár-korszakot (és ezzel összefüggésben a rendszerváltást) tematizáló produkciók elemzése túlságosan kitágítaná a kutatásom kereteit, dolgozatom elsősorban az imént felsorolt ötvenhatos tematikájú műtfeldolgozó színpadi művekre koncentrálok. Az egyes fejezetek többnyire megjelenésük idejének sorrendjében vizsgálják az említett előadásokat és drámákat; kivételt ez alól – a *Holdkőre* koncentrálok fentebb említett rövid exkurzuson túl – csak a *Kazamaták* 2018-as bemutatója jelent, amelyet egy összehasonlító elemzés keretein belül Papp–Térey drámájával és annak 2006-os ősbemutatójával együtt tárgyalok. Esettanulmányaimban elsősorban arra törekszem, hogy megvizsgáljam ezen előadások, drámák emlékezőtechnikáját, történelemszemléletét, színházi kifejezőeszközhasználatát, és így választ adjak arra a kérdésre, hogy milyen viszonyt alakítanak ki azok az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; és hogy hogyan képesek reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a sikeres műtfeldolgozás terepévé válhat.

IV. ESETTANULMÁNYOK

1. EGYETLEN TÖRTÉNET 1956 DARABJA²⁷⁷

Papp András – Térey János: *Kazamaták*, Katona József Színház (2006), Szegedi Nemzeti Színház (2018)

A 2006-os évet – amint arra a dolgozat előző fejezetében utaltam – fordulópontnak tekintem 1956 színházi, drámairodalmi feldolgozásainak történetében. Ebben az évben jelentek meg ugyanis azok a színpadi művek, amelyek közvetlenül beszélve 1956-ról, elsőként reflektáltak az egyre pluralizálódó forradalmi elbeszélések közötti eltérésekre, anomáliákra, valamint a forradalom eseményei körüli legendaképzésre. A szóban forgó műveknek, Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájának, Gothár Péter *Kazamaták*-rendezésének és a Mohácsi testvérek *56 06/ örvült lélek vert hadak* című előadásának kánonformáló erejét bizonyítja az a gazdag kritikai recepció is, amelynek középpontjában részben a művek történelemábrázolása, ötvenhathoz való (a korábbi drámákhoz, előadásokhoz képest) megváltozott viszonya, a *Kazamaták* esetében pedig a forradalom eseményeit bemutató perspektíva újszerűsége, provokatív jellege áll. Habár a választott nézőpontot, az eseménysorok ábrázolásmódját, a bennük megjelenő fikciós és a narratív szinteket tekintve a *Kazamaták* című dráma, annak színpadi feldolgozásai, illetve az *56 06/ örvült lélek vert hadak* különböznek egymástól, közös bennük, hogy az ötvenhathoz való szembenézésre, a hozzá kapcsolódó tartalmak újragondolására ösztönöznek, és saját értelmezésüket a forradalom tisztaságát, hősiességét hangsúlyozó (gyakran elfogultsággal és pátosszal terhes) narratívák, legendák ellenében határozzák meg. Történelemszemléletük ekképpen – Margócsy Istvánnak a *Kazamatákkal* kapcsolatos gondolatát idézve – destruktívnak tekinthető.²⁷⁸

A *Kazamaták* a témaválasztással, az október 30-i Köztársaság téri eseményekre irányított fókusszal már eleve lehetetlenné teszi egy heroikus ötvenhat-történet színrevitelét. A pártszékház ostroma és személyzetének (hivatalnokoknak, ávósoknak, ÁVH-ba besorozott kiskatonáknak) a meglincselése, kegyetlen kivégzése, holttesteik meggyalázása nem illeszthető bele abba az értelmezésbe, amely – Radnóti Sándor megfogalmazásával élve – 1956-ot a rendszerváltás olyan alapító mítoszának tekinti, amelynek „sarokköve a forradalom

²⁷⁷A címadás a Szóvivő (Máté Gábor rendezésében a kórus) utolsó megszólalásából indul ki:

„Hanem a múlt mindig jól alakul...

S ha bíránk szeszélye úgy akarja:

Az egyetlen történet szertehull

Ezerkilencszázötvenhat darabra.” – PAPP András – TÉREY János: *Kazamaták*. *Holmi*, 2006/3. (drámamelléklet), 292–384. 384.

²⁷⁸MARGÓCSY István: Papp András – Térey János / *Kazamaták*. 2000. <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

tisztasága”.²⁷⁹ Papp–Térey műve ugyanakkor egyetlen forradalomértelmezés mellett sem foglal állást: sem a Kádár-korszakban hivatalossá tett ellenforradalmi forgatókönyv mellett, amely éppen a Köztársaság téren történetekre hivatkozva ítélte el az októberi eseményeket, sem pedig az évtizedekig elfojtott és csupán a rendszerváltás által legitimált, ma is használatban lévő, úgynevezett pozitív²⁸⁰ ötvenhat-elbeszélés mellett. Nem a forradalom nagy narratívájának megalkotására törekszik, annak pusztán egyetlen epizódját mutatja meg, abból a kontextusból kiszakítva, azoknak az előzményeknek és következményeknek a megmutatása nélkül, amelyeket a néző a személyes emlékeinek vagy a hazai történelemoktatásnak köszönhetően feltehetően úgyis ismer. A *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai ráadásul tárgyilagosan, elfogultság nélkül, távolságtartással²⁸¹ ábrázolják az október 30-i eseményeket, ezáltal pedig kivonják magukat az *egyetlen* hivatalosnak tekintett ötvenhat-értelmezés kisajátításáért zajló mindenkori emlékezetpolitikai csatározásokból is.

Dolgozatom ezen fejezetében egy összehasonlító elemzés keretein belül azt járom körül, hogy Papp–Térey drámájában és annak két színpadi feldolgozásában, a Katona József Színház már említett produkciójában²⁸² és a Szegedi Nemzeti Színház 2018-as Máté Gábor által rendezett *Kazamaták*-előadásában²⁸³ hogyan jön létre a korábban tárgyalt távolságtartó perspektíva; hogy e perspektíva révén milyen viszonyt alakítanak ki e művek az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; hogyan reflektálnak ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira; és képesek-e reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt,²⁸⁴ amelynek révén a színház a sikeres műtfeldolgozás terepévé válhat. Az elemzés során egyfelől nagy figyelmet fordítok azokra a dramaturgiai változtatásokra, amelyeket Gothár Péter és Máté Gábor hajtott végre az eredeti szövegen, azokra a jelenetekre, amelyekben jelentésmódosulások figyelhetők meg a drámához képest, és arra, hogy mindezek milyen különbségeket eredményeznek a három mű

²⁷⁹ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 395.

²⁸⁰ Radnóti Sándor szerint: „Korábban Magyarországon lényegében két elbeszélés volt forgalomban. Az egyik a negatív, hivatalos ellenforradalmi forgatókönyv [...], [a] másik a pozitív, elitarisztikus elbeszélés [...]”. – RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 395.

²⁸¹ Radnóti szerint a szerzők egyenesen „nullapontról, egy új nemzedék elfogulatlanságával és hidegségével tekintenek ’56-ra.” De a Köztársaság téri események bemutatását jellemző elfogulatlanságot Bogácsi Erzsébet is említi a kritikájában. Teslár pedig a szöveg eltávolító, eltávolított jellegéről beszél a drámáról írott esszéjében. – RADNÓTI, *A sokaság...*, i. m., 397. BOGÁCSI Erzsébet: Tömeg és személytelenség: Papp András – Térey János: *Kazamaták*. *Criticai Lapok*, 2006/5-6. <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=20104> (letöltés ideje: 2019.02.01.); TESLÁR Ákos: Megvan, és mégsem. *Beszélő*, 2006. október. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/megvan-es-megsem> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

²⁸² PAPP András – TÉREY János: *Kazamaták*. Rendezte: GOTHÁR Péter. Bemutató: Katona József Színház, 2006.04.30.

²⁸³ PAPP András – TÉREY János: *Kazamaták*. Rendezte: MÁTÉ Gábor. Bemutató: Szegedi Nemzeti Színház, 2018.02.09.

²⁸⁴ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 16.

történelemszemléletét illetően; másfelől pedig arra, hogy a dráma és az előadások milyen befogadói közegbe érkeznek.

Mindenképpen figyelmet érdemel egyfelől az a tény, hogy a dráma 2006-os megjelenése, ősbemutatója és annak újbóli színpadra állítása között tizenkét év telt, másfelől az, hogy a forradalom 2006-os ötvenedik és 2016-os hatvanadik évfordulója között jóformán nem születtek olyan művek, amelyek ötvenhatot valóban műltfeldolgozó igénnyel közelítették volna meg. A PanoDráma 2016-os dokumentumszínházi előadásai, a *Keserű boldogság*,²⁸⁵ a *Pali*, az *Exodus '56*, valamint az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját feldolgozó *Emlékezés a régi szép időkre* és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című produkciói jelentették e szempontból az áttörést. E művek ugyanis a *Kazamatákhoz* és az *56 06*-hoz hasonlóan, ha más módon ugyan, de szintén rámutattak a múlt egyéni értelmezéseinek sokféleségére, szubjektív jellegére, ezen értelmezések egyenrangúságára, valamint közvetve a kollektív emlékezetben meghonosodott tartalmak konstruált, intézményesen irányított jellegére, s ekképpen a kollektív és egyéni emlékezetek különbségeire. Ezen előadások sorozatába illeszkedik a k2 Színház 2017-ben bemutatott *Holdkő* című előadása is, amely a PanoDráma és a MU Színház produkcióihoz hasonlóan ötvenhatos szemtanúk – egészen pontosan emigránsok – beszámolóiból, a velük készített interjúkból építkezett.

A Máté Gábor rendezte *Kazamaták* 2018-ban tehát – Gothár rendezésével ellentétben – már egy olyan színházi közegbe érkezett, amelyben az ötvenhatal kapcsolatos különböző nézőpontok, értelmezések pluralitását tematizáló reprezentációs módnak időben közeli előzményei voltak. Ekképpen az esetleges mintanéző²⁸⁶ számára utóbbi már nem feltétlenül hatott olyan újszerűnek, mint amennyire a dráma és ősbemutatója annak tűnhetett 2006-ban azon befogadó számára, aki mindaddig pusztán a forradalom utalásszerű, szimbolikus és/ vagy heroizáló színrevitelével találkozott. A Szegeden bemutatott *Kazamaták* kapcsán ugyanakkor figyelembe kell vennünk azt is, hogy (feltehetőleg a 2006-os bemutatóhoz hasonlóan) a közönség nem elhanyagolható hányadát képezték azok a középiskolás diákok, akik e színházi előadáson kívül a hazai történelemoktatás egyetlen (hivatalos) nagy narratívát elismerő értelmezésében szerezték meg ismereteiket az ötvenhatos forradalomról. Ekképpen a

²⁸⁵ Amint arra dolgozatomban bevezetőjében utaltam, a *Keserű boldogság*ot ugyan 2015-ben mutatták be, ám az említett évben pusztán egyetlen egyszer, október 23. alkalmából játszották, s 2016-ban a forradalom hatvanadik évfordulójának alkalmából a *Pali* és az *Exodus '56* című előadásokból álló *Hétköznap*i hősök sorozat részeként a Katona József Színházban újra műsorra került. A három előadást így dolgozatomban vonatkozó fejezetemben műfaji, formanyelvi hasonlóságai miatt együtt vizsgálom.

²⁸⁶ A mintanéző fogalmát Marco De Marinis meghatározásában használom, aki Umberto Eco mintaolvasójából kiindulva alkotta meg ezt az elnevezést. – Marco DE MARINIS: *A néző dramaturgiája*. http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html (letöltés ideje: 2019.02.20.)

Kazamatákban érvényesített nézőpont számukra minden bizonnyal újszerűnek és akár provokatívnak is hathat, fontos felismerésekhez juttathatja el, és az ötvenhatal kapcsolatos rögzült és addig legitimnek tekintett tartalmak újragondolására ösztönözheti őket. Ugyanúgy, ahogyan tette ezt Gothár rendezése is tizenkét évvel korábban saját nézőjével és Papp–Térey műve akkori olvasójával.

E ponton fontos kitérni az ötvenhat megítélését és kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra is: ezek ugyanis közelebb vihetnek minket annak megválaszolásához, hogy milyen, egymástól akár különböző befogadói elvárások előzték meg a darab bemutatását 2006-ban és 2018-ban, és milyen eltérő értelmezési stratégiákhoz vezetett ez az ötvenhathoz való megváltozott viszony. Ahogyan azt Radnóti Sándor a *Kazamaták* című drámáról írott átfogó tanulmányában összefoglalja, 1956-tal kapcsolatban többféle, egymástól radikálisan különböző elbeszélés él/ élt egymás mellett: egyrészt a negatív, ellenforradalmi forgatókönyv, másrészt a „pozitív, elitarisztikus elbeszélés, amelynek legfontosabb változata a forradalom baloldali, egykori vagy ideális kommunista elitjének az elbeszélése volt”, harmadrészt a köznép alulról jövő elbeszélései:

[a] kommunista diktatúra ellen föllázadó tragikus sorsú kommunisták és volt kommunisták mellett felillantak az antikommunisták vagy nem kommunisták, a proletárok, vagányok, parasztok, egyetemisták, konzervatív polgárok, keresztény értelmiségiek, lumpenelemek, bűnözők, éhséglázadók, deklasszáltak, anarchisták arcélei.²⁸⁷

A fentiek mellett a rendszerváltás utáni évtizedekben továbbá egy negyedik, nemzeti-konzervatív narratíva vált mind hangsúlyosabbá, amely az előző fejezetben ismertetett módon ötvenhatot egy a jelenünktől távoli, izolált, mitikus eseménynek tekinti, és a köznép alulról jövő elbeszéléseinek egyik jellegzetes alakját, a pesti srác mint hős szabadságharcos romantikus elképzelését állítja a középpontba.²⁸⁸

A hivatalos történelemoktatás azonban, ahogyan arra fentebb már utaltam, nem fogadja el ezen elbeszélések pluralitását, egymásmellettségét, hanem – ideológiai, politikai stb. elvárásoknak megfelelően – a fentiekből válogatás útján állítja össze saját „igazságát”, az egyetlen legitimnek tekintett ötvenhatos narratívát, heroikus alakok és tettek, nevezetes helyszínek és dátumok köré építve azt. Így, habár az ötvenhatot átélte és az utána következő nemzedék számára magától értetődő lehet ezen elbeszélések egymásmellettsége, a rendszerváltás körül és az azután született generációk számára (amelyhez a dolgozatíró is

²⁸⁷ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 395.

²⁸⁸ Ehhez lásd: URFI, i. m., <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

tartozik) ötvenhat többnyire egyetlen legitim(nek tekintett) értelmezésben kerül(t) közvetítésre. Az olyan drámák, előadások viszont, mint a *Kazamaták* vagy az *56 06*, az érvényes nézőpontok, múltértelmezések pluralitására történő reflexióval képesek arra, hogy megkérdőjelezzék az ötvenhat intézményes emlékezetében rögzített tartalmakat, s így rávilágítanak előbbinek és egyáltalán a történelmi beszámolóknak az utólagos konstruáltságára.

Az említett előadások bemutatója ráadásul különösen fontos volt egy olyan időszakban, amelyet György Péter nyomán 1956 másodszori marginalizálódásával jellemezhetnénk, s amely arra a folyamatra utal, amelynek eredményeképpen 1956 egyre inkább lezorult az emlékezet színpadáról.²⁸⁹ Ezt igazolni látszik az a kortárs magyar színház területén megjelenő hiány is, amely ötvenhat reprezentációit 2006-ig jellemzi,²⁹⁰ és amely ellen a *Kazamaták* és az *56 06* ugyanabban az évben komoly lépéseket tett azzal, hogy felhívta a figyelmet a forradalom eseményeiről, az azokkal kapcsolatos elfojtott tartalmakról való beszéd fontosságára és így a velük való szembenezésre. 2006-ban ekképpen úgy tűnhetett, hogy a kortárs magyar színház tevékenyen részt kíván venni 1956 feldolgozásának folyamatában. A következő tíz évben azonban – amint arra fentebb már utaltam – nem születtek olyan további művek, amelyek a múltfeldolgozáshoz szükséges színházi nyelvet képviselték volna, az ötvenhatról való beszéd pedig intézményes szinten kimerült a kötelező, ünnepélyes megemlékezésekben és a hivatalos történelemoktatásból mindenki által jól ismert egynézőpontú elbeszélés megerősítésében. A forradalom ezeknek köszönhetően pedig egyre inkább megszilárdult tartalmakkal rendelkező, szimbolikus eseménnyé, az újabb generációk számára pedig ekképpen távoli, absztrakt és/ vagy egzakt történelmi tényé vált, amelyet pusztán sémákban lehet megragadni, egyedi/ egyéni módon kapcsolódni hozzá azonban lehetetlen. Amennyiben tehát György Péter már korábban is 1956-nak a kollektív emlékezetben történő háttérbe szorulásáról beszélt, annyiban ez a folyamat az elmúlt két-három évtizedben csak még jobban felerősödött. 1956 ráadásul – a fenti gondolatmenethez kapcsolódva – egyre inkább átlépett a kulturális emlékezet hatókörébe, amelyben ahogyan Jan Assmann fogalmaz, „a mítosz és történelem közti különbség [...] érvényét veszti”, a múlt pedig szimbolikus alakzatokká válik.²⁹¹

A hatvanadik évfordulótól kezdve azonban mindeddig úgy tűnik, hogy egy újabb fordulat következett be az 1956-tal kapcsolatos színházi múltfeldolgozás területén. A korábbi

²⁸⁹ GYÖRGY, *i. m.*, 22.

²⁹⁰ A kettő közötti összefüggést a színház kulturális modellként (Fischer-Lichte) való felfogása igazolhatja, amely szerint a színház képes arra, hogy prizmaként reflektáljon a körülötte zajló társadalmi folyamatokra. Ekképpen az 1956-tal kapcsolatos előadások területén megmutatkozó hiány valójában összefügghet a szóban forgó történelmi esemény társadalmi, emlékezetpolitikai marginalizálódásával.

²⁹¹ Jan ASSMANN, *i. m.*, 53.

gyakorlattól eltérően ugyanis a magyar színházak, társulatok nem álltak meg ott, hogy pusztán a kerek évfordulón tegyenek fel kérdéseket az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyunkról, és mutassanak rá az egynézőpontú elbeszélések reduktív voltára. A PanoDráma, az Örkeny Színház és a MU Színház produkcióit 2017-ben a k2 Színház *Holdkő* című előadása, azt pedig 2018-ban a Szegedi Nemzeti Színház *Kazamaták*-bemutatója követte, két olyan produkció, amelyek reflektálnak a forradalmi elbeszélések pluralitására, ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, a hivatalos narratívák konstruáltságára, és kérdéseket tesznek fel a nemzeti traumák kollektív feldolgozásának mikéntjével, illetve annak hiányával kapcsolatban. Ezáltal pedig megakadályozzák, hogy az ötvenhatos forradalmat egy lezárt, a jelenünktől izolált, egyféleképpen értelmezhető szimbolikus eseménynek tekintsük, amely azonban következményei, valamint emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása révén számos mai társadalmi folyamatnak, ideológiai, politikai irányultságú ellentétnek képezi távoli kiindulópontját.²⁹²

Máté Gábor *Kazamaták*-rendezése a fentiekén túl továbbá amiatt is figyelmet érdemel, mert a Gothár-féle, rendkívül vegyes kritikai visszhangot kapott, de a köztudatban inkább negatív előjellel megmaradó ősbemutató után visszahelyezi Papp–Térey 2016-ban újra kiadott drámáját a színpadra állításra érdemes műfeldolgozó művek közé. A drámáról írott, összetett szempontrendszerrel dolgozó kritikák, tanulmányok ugyanis habár esztétikailag magas színvonalúnak, kiemelkedőnek értékelték a *Kazamatákat*, beírva ezzel azt a magyar drámairodalmi kánonba, mégis, több helyütt felmerült a kérdés, hogy a dráma színpadra alkalmazva mennyire lehet működőképes, és mit tud kezdeni vele a magyar színház.²⁹³ Gothár – meglehetősen kis számú előadást megért – rendezése a kritikai recepciót tekintve (mindaddig) negatív választ adott e kérdésekre, ami szerepet játszhatott abban, hogy a szöveget több, mint tíz évig egyetlen színház sem tűzte műsorra. A dráma 2016-os önálló kötetként való publikálásával azonban ismét felhívta magára a figyelmet, majd 2018-ban ismét színpadra állították. E második bemutatónak kölcsönöz némi pikantériát, hogy rendezője Máté Gábor, aki korábban a Katona József Színházban bemutatott *Kazamaták*ban Pócs elvtársat alakította, és aki 2011-ben átvette a színház igazgatását is. Máté ezzel a bemutatóval – amint azt a pozitív kritikai fogadtatás is mutatja – bizonyította, hogy a dráma a színpadra alkalmazva rendkívül izgalmas játék- és értelmezési lehetőséget rejt magában.

Annak ellenére, hogy Gothár rendezése a kritikai recepciót tekintve (mindaddig) nem vonult be kánonalakító erejű előadásként a színháztörténetbe, és a színházi

²⁹² Erről bővebben lásd György Péter *Néma hagyomány* című művét.

²⁹³ Ehhez lásd Radnóti, Margócsy és Bogácsai fentebb idézett szövegeit.

kifejezőeszközhasználat szintjén nem aknázza ki mindazokat a drámában rejlő lehetőségeket, amelyek lehetővé tették volna az ötvenhat megítélésében megmutatkozó változások, az azokat befolyásoló tényezők, valamint a 2006-os néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyainak reflektálását, mégis úgy gondolom, hogy elfogulatlanságával és az ehhez szükséges távolságtartó, stilizált, karikírozó és ironikus, helyenként szatírába hajló (groteszk)²⁹⁴ ábrázolásmódjával, valamint a nézőpontok, a különböző frontvonalak „igazságainak” egymás mellé helyezésével fontos állítást fogalmaz meg a különböző történelem- és múltértelmezésekkel, -beszámolókkal kapcsolatban, ekképpen pedig traumatikus múltunk, a hozzá kapcsolódó rögzült tartalmak, és egyáltalán a hozzá való viszonyunk át- és újragondolására készlet. Ez 2006-ban, az ötvenhatot explicit módon pusztán heroikus, egyetlen nézőpontból ábrázoló narratívák közepette már önmagában is egy, a szóban forgó történelmi eseménnyel való szembenézésre irányuló fontos gesztusnak tekinthető. A fentebb említett és a következőkben bővebben is kifejtett ábrázolásmódja révén – a drámához és Máté Gábor rendezéséhez hasonlóan – pedig a múltfeldolgozás egyik feltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt követi, azaz „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”.²⁹⁵

A *Kazamaták*, Margócsyt idézve, „nem kíván teljes képet vagy teljes állásfoglalást nyújtani ötvenhat eseménysorozatáról.”²⁹⁶ Az október 30-i események bemutatásával nem az a célja, hogy a forradalom egészére vonatkozó általános érvényű következtetéseket vonjon le. Erre legélesebben a Szóvivő nevű rezonőr-figura megszólalásai, kommentárjai mutatnak rá, amelyekben felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy az ábrázolt eseményeket önmagukban, a forradalom többi eseményétől izoláltan szemlélje. Ennek reflexiója jelenik meg az „Egyetlen házuk, egyetlen terünk van.”²⁹⁷ többször is megismétlődő passzusában, illetve az alább idézett monológban, amelyben a Köztársaság téri, kegyetlen tetteket elkövető tömeget elhatárolja a forradalom többi résztvevőjétől, október 30-át pedig a forradalom azt megelőző és azt követő napjaitól:

²⁹⁴ Amint azt *A történelem fikcionalitása* című fejezetben is kifejtettem, Frye elméletében a szatíra három fázisa az ironia első három – a komédiával párhuzamos – altípusának feleltethető meg. A szatíra itt olyan „militáns ironia”-ként jellemződik, amelynek „erkölcsi normái viszonylag világosak, és feltételez olyan mércéket, melyekkel a groteszk és az abszurd mérhető”. (FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 189.) Az ironia, a szatíra és a groteszk fogalmait elsősorban e meghatározás alapján alkalmazom, s mindemellett figyelembe veszem Almási Miklósnak és P. Müller Péternek a fentebbiekkel egybecsengő fogalommagyarázatait is. Ehhez lásd: P. MÜLLER Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Budapest, Magvető, 1990. <https://mek.oszk.hu/07200/07211/07211.htm> (letöltés ideje: 2020.01.01.); ALMÁSI Miklós: Örkénytől Örkényig. In: Uő: *Kényszerpályán*. Budapest, Magvető, 1977.

²⁹⁵ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

²⁹⁶ MARGÓCSY, i. m., <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

²⁹⁷ PAPP – TÉREY, i. m., 292–384., 303., 322., 339.

Számon a forradalom szép neve...
Letelt a napja, itt az éjjele.
S hol vannak ilyenkor a p e s t i s r á c o k?
Mert én a téren egyet sem találok.
Nem a Corvin köz, csak Pest hordaléka,
Nem a Baross tér, csak a hordaléka,
Nem Práter utca, csak a hordaléka –
A csúfra fordult szép szándéokra példa.²⁹⁸

A mű harmadik és egyben utolsó felvonásában elhangzó monológ szerint tehát október 30. a forradalom éjjelének, sötét epizódjának, „irracionális, a történet menetében nehezen illeszthető esemény”-nek,²⁹⁹ míg a Corvin-közi, a Baross téri és a Práter utcai történések, a rádiónál való tüntetés annak nappalának tekinthetők, amelyek „szép szándékát” a Köztársaság téri események csak beárnyékkolták.

Az értelmezők véleménye megoszlik a műnek az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyát illetően. Amíg Teslár Ákos és Vári Gergely, ahogyan Sebők Borbála fogalmaz, a „poliperspektivikus történelemszemlélet jegyében egy lehetséges ötvenhat-értelmezésként olvassa a drámát”,³⁰⁰ addig Radnóti Sándor úgy gondolja, hogy a dráma „a választott történelmi epizódot nem ’56 megítélésére akarj[a] használni”, célja inkább az, hogy „nagy egzisztenciális-történelmi dilemmák”-at járjon körül, köztük a történelem és a szabadság, az egy és a sok, a kint és a bent ellentétét.³⁰¹ Az utóbbi értelmezéssel áll rokonságban Margócsy Istváné is, aki szerint a *Kazamaták* nem is annyira ötvenhatról, mint inkább a történelem működéséről, és „Barabás András megjegyzésével szűkítve a forradalmak természetéről” szól.³⁰² Nézetem szerint azonban a fenti értelmezések nem zárják ki egymást, mindegyik egyaránt vonatkoztatható a műre.

A második csoportba tartozó interpretációkat támasztja alá az, hogy a *Kazamaták* rendkívüli részletességgel rajzolja fel a Köztársaság téren egymásnak feszülő erővonalakat, a

²⁹⁸ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 367.

Erre mutat rá továbbá Dimitrov, Szigeti és Kacska következő párbeszéde is:

„DIMITROV (*talányosan*) Szabadságharcosok.

SZIGETI Azok hát... Kicsit vadabbak, mint a többi volt a Rádiónál.

KACSA Ha fölpszikálják őket, olyankor vadak.” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 300.

²⁹⁹ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 395.

³⁰⁰ SEBŐK Borbála: Esztétikán innen és túl. Papp András és Térey János: *Kazamaták* – Katona József Színház. *Ellenfény*, 2007/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³⁰¹ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 399.

³⁰² SEBŐK, *i. m.*, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> (letöltés ideje: 2019.02.01.); MARGÓCSY, *i. m.*, <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

pártházban rekedtek és az ostromlók csoportjának arcéleit, tetteit, valamint azt a zűrzavart, amelyben ez a vegyes elemekből – munkásokból, egykori nyilasokból és arisztokratákból, a forradalom alatt szabadult köztörvényesekből, véletlenül arra kószáló járókelőkből – összeállt tömeg, vagy ahogyan a Szóvivő nevezi, *csőcselék, horda, massa*³⁰³ szinte csak sodródik az eseményekkel, és a pártházban veszteglők iránti, szüntelenül gerjesztett gyilkos indulatai kegyetlenebbnél kegyetlenebb tettekhez vezetnek. A Szóvivő prologusában elhangzó: „Mit ér az egy a sokkal összemérve?”³⁰⁴ kérdés visszhangzik mindahányszor az ostromlók közül valaki kíméletes próbál lenni a másik tábor képviselőjével, ám a tömeg vagy annak egy tagja hirtelen indulattól vezérelve, meggondolás nélkül kivégzi. Ennek példája az a jelenet, amelyben a pártházból elmenekülő, és onnan lövést kapott Sótért előbb pajzsként tartják maguk előtt az ostromlók, Nikkel parancsára életben hagyva a férfit, majd néhány pillanattal később egyikük önkényesen fejbe lövi azt. Továbbá az a jelenet, amelyben a megadást jelző fehér zászlóval megjelenő Mérő Endrét már a pártházból való kilépése pillanatában agyonlövi valaki a kintiek vagy a bentiek közül. Nikkel, az ostromlók vezetője, a dráma utolsó jelenetében elhangzó monológjában ki is fejezi, hogy nem volt hatalma a történetek felett, „önjáró gép”-nek³⁰⁵ nevezi a forradalom ezen epizódjának eseményeit. A fentiek nézetem szerint már önmagukban is alátámaszthatják Margócsy és Barabás említett értelmezését, a Szóvivő dráma végén elhangzó következő monológja pedig, amely a forradalmak heroikus narratívákba nem illeszkedő, ám természetszerűleg hozzájuk tartozó jellegzetességeit emeli ki, csak még jobban aláhúzza azt:

a forradalom nem patyolattiszta
Kezek barátságos integetése,
Nem zászlólobogás tavaszi szélben,
Nem szentbeszéd egy fényes délelőtt...
Az ilyenkor szokásos incidensek,
Az elkerülhetetlen túlkapások...
A botrány, túl a józan ész határán,
S a becsület, amelyen folt esett...³⁰⁶

³⁰³ „SZÓVIVŐ [...] A munkásosztály volna ez? Dehogy.

Nevén nevezhetetlen társaság.

Hacsak... Hadd hívjam őket úgy: a horda.

[...]

Minek nevezzelek? Nem vagy a népem,

Nekem aztán nem. Istenadta nép,

Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek,

Megértem, akik szanaszét lövetnek...” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 367.

³⁰⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 293.

³⁰⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 381.

³⁰⁶ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 381.

Habár a *Kazamaták* kétségkívül tematizálja a történelem és a forradalmak általánosságban vett természetét is, a színpadi feldolgozásokban jobban vagy kevésbé kidomborodó számos jellegzetessége révén kifejezetten ötvenhatal, annak különböző értelmezési lehetőségeivel és a kollektív emlékezetünkben elfoglalt helyével kapcsolatban is felvet kérdéseket. Valójában már maga a témaválasztás és az általa felidézett ötvenhat-elbeszélésváltozatok is e témák át-/újragondolására készítetnek. Azzal ugyanis, hogy a *Kazamaták* egy olyan eseménysorozatot állít színpadra, amely a forradalom elbeszéléseinek „legfeljebb lábjegyzete szokott lenni”,³⁰⁷ felhívja a figyelmet arra, hogy a heroikus alakok, tettek és a „pesti srácok” legendái köré épülő narratívák, a Corvin közti, Baross téri, Práter utcai események mellett ötvenhatnak más arcai és ekképpen más elbeszélései is léteznek/ léteztek.

A *Kazamaták* főszereplője nem a forradalom valamely, a hivatalos ötvenhat-elbeszélés által meghatározónak, legendásnak tekintett alakja, de még csak nem is a tömeghez tartozó valamely kisleány, hanem maga a tömeg. A mű az utóbbit a maga heterogenitásban, megosztottságában ábrázolja, és témájává teszi annak motivációit: a szereplők megszólalásaiból kivilágnak még az előző rendszerből származó, elfojtott kollektív és egyéni sérelmek (a csengőfrász, a téveszkeknek történő kötelező beszolgáltatás, amelyek eredményeképpen családok tömegei szegényedtek el), illetve mindenekelőtt a pártházban fényűző körülmények között dőzsölő ávósok és a Köztársaság tér alatt feltételezett kazamatarendszer, pincebörtönök legendája. A mű egyik témája Radnóti Sándor szerint egyenesen a „hiedelemképződés”; azt járja körül, hogy a kazamaták mítosza, amely „jelen volt az ötvenes évek magyar valóságában, és megannyiszor materializálódott; kiváltó oka volt a felkelésnek”, de a pártházban ténylegesen nem volt megtalálható, hogyan vezette jóvátehetetlen tettekhez az ostromlókat, és hogyan fordította meg a bűnös-ártatlan előjeleket, hogyan változtatta áldozattá az eleinte „elkövetőnek” tekintett pártházi személyzetet.³⁰⁸ A drámában ábrázolt tragikus események kiváltóoka ekképpen éppen a Köztársaság tér alatt feltételezett kazamaták hiedelem-jellegében rejlik, hiszen egyedül azok léte, az ott megkínzott rabok megtalálása, felszabadítása adott volna felmentést a tömeg számára az elkövetett gyilkosságok alól.

A *Kazamaták* tehát hangot ad a köznép, s ekképpen a „forradalom alulról jövő elbeszélései”-nek,³⁰⁹ amelynek a legendák, hiedelmek, mítoszok egyaránt a részét képezik.

³⁰⁷ SEBŐK, *i. m.*, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³⁰⁸ Vö. RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 401.

³⁰⁹ Radnóti Sándor megfogalmazása. – RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 396.

Ezzel pedig egyrészt rámutat arra, hogy a mitizálódás folyamata nem pusztán a történelmi eseménytől való időbeli távolság függvénye, másrészt reflektál az egyazon történelmi eseményről alkotható beszámolók konstruáltságára, harmadrészt pedig azok sokféleségére, heterogenitására. Ez a fajta történelemhez való viszony, amint azt *A történelem fikcionalitása* című fejezetben is kifejtettem, több aspektusában is visszatükrözi a narratív történelemelméleti irányzatok bizonyos elgondolásait, attitűdjeit. Így például a történelmi narratívák hitelességével szembeni bizalmatlanság, s a múlt reprezentálhatóságának kétségbe vonása az említett történetfilozófiai iskola – azon belül is a narratív idealizmus – két meghatározó képviselője, Hayden White és Frank R. Ankersmit elméleteinek is kiindulópontját jelenti. White a történelmi beszámolók reprezentációs technikáit egyenesen az irodalmi művek stratégiáival, nyelvi, stilisztikai, retorikai műveleteivel állítja párhuzamba, e művek fikcionalitását, megalkotottságát hangsúlyozva. De az utóbbiak mellett érvel Ankersmit is, amikor megállapítja, hogy „a történész inkább »csinálja«, mintsem »felleli« a történelmet”. Ankersmit továbbá – s e ponton ismét megfigyelhetjük a *Kazamaták* történelemszemléletének a narratív idealizmus irányzatával való kapcsolódási pontjait – a múltelbeszélések pluralitására, egymásmellettségére is felhívja a figyelmet, megállapítva, hogy „történelmi belátás csak rivális narratív interpretációk közötti térben születik és nem azonosítható egyetlen specifikus interpretációval sem”.³¹⁰

Ez a történelmet utólagos konstrukciónak, fikciónak tekintő értelmezés köszön vissza a Papp–Térey drámája és annak színpadi feldolgozásai által alkalmazott metaszínházi elemekben, s köztük azokban a megszólalásokban is, amelyekben a szereplők reflektálnak a színpadon történetek játék-jellegére, arra, hogy a befogadó valójában a történelem újrajátszására irányuló kísérletnek válik szemtanújává. Erre utal a Szóvivő első felvonásában elhangzó monológja, amelyben olyan történelmi játszmának nevezi a történeteket, amelynek végét egy „hosszú gong” jelzi majd. Ehhez a végül a második felvonásban elhangzó gongszóhoz ráadásul egy olyan akciósorozat kapcsolódik, amely történelmi valóságshow-vá avatja az ábrázolt eseményeket. A „gong” instrukció azután hangzik el, miután Tábori, Pócs és Esztina a mű megírása idején nagy népszerűségnek örvendő, ekképpen a befogadók számára jól ismert valóságshow-k forgatókönyvét idéző módon „kiszavazza”, azaz kiküldi a házból Mérőt, aláírva ezzel annak halálos ítéletét. A drámában és Gothár rendezésében a Szóvivő (Rezes Judit), Máté előadásában Esztina (Borovics Tamás) pedig showman módjára jelenti be és erősíti meg

³¹⁰ ANKERSMIT: *Hat tétis...*, i. m., 118.

amazok döntését.³¹¹ A *Kazamaták* akkor is reflektál továbbá önnön narratívájának megalkotottságára, amikor a Szóvivő a drámában és Gothár rendezésében az „ős meséjének” nevezi az ábrázolt eseményeket, valamint erre mutat rá a műben alkalmazott nyelv konstruáltsága, költeményjellege, az alulstilizált köznyelvi fordulatoknak, hétköznapi nyelven zajló párbeszédnek a versben íródott megnyilatkozásokkal, „költői retoriká”-val³¹² való elegyítése is.

A dráma és annak színpadi feldolgozásai távolságtartással, elfogultság és pátosz nélkül ábrázolják a Köztársaság téri eseményeket. Ezen ábrázolásmód megteremtéséhez nagyban hozzájárul az, hogy mindvégig kettős nézőpont-érvényesítéssel operálnak: szembeállítják a *kint* és a *bent* világát, egyaránt megmutatják a Köztársaság téri ostromlók tömegének és a pártházban veszteglő funkcionáriusoknak, ávósoknak, az ÁVH-ba besorozott kiskatonáknak a nézőpontját anélkül, hogy valamelyik mellett állást foglalnának. Nem törekednek sem valamely csoport felmentésére, sem a velük való identifikációra. Az utóbbi részben abból fakad, hogy a dráma és annak feldolgozásai számos esetben pusztán a tömeg arcéleit villantják fel, és csak néhány esetben egyénítik alakjaikat, s hasonlóképpen járnak el a pártház személyzete esetében is. Többnyire inkább azt mutatják meg, hogy az egyes szituációkban és az egyre növekvő zűrzavar közepette hogyan reagálnak, viselkednek a szereplők.

Radnóti szerint a kintiek és a bentiek csoportja egyenesen sémákból áll össze, ami egyfelől arra vonatkozik, hogy a szereplők a történetek és helyzetük megragadása, leírása során panelekben, közhelyekben fejezik ki magukat, másfelől arra, hogy mindkét csoportot saját, olykor torz, kollektív és egyéni sémái mozgatják.³¹³ A kintieknél „az alakok egyéni motívumainak sebes fölvezetése egyetlen hatalmas sémában – a kazamata legendájában – összegződik, amely mindenki szenvedéseit egyként szimbolizálja, és mindenki számára értelmező erővel bír.”³¹⁴ A bentiek csoportját pedig azok a sémák mozgatják, amelyek alapján a pártház ellen irányuló támadássorozatot saját ideológiai, politikai nézetrendszerüknek megfelelően értelmezik. A bentiek ugyancsak reflektálnak az egyazon történelmi eseményről alkotott értelmezések sokféleségére, és arra, hogy ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyzete a mindenkori politikai hatalom értelmezésének függvényében változik/változott. Rávilágítanak ugyanis az ötvenhat értelmezéstörténetében kezdettől fogva megjelenő

³¹¹ „Endre, a többség téged választott. A szavazás alapján tehát, akinek ma a házból távoznia kell, az Mérő Endre. Három perccel kapsz, hogy elbúcsúzz a játékosársaidtól.” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 351.

³¹² Koltai Tamás alkalmazza a fogalmat a *Kazamaták* című drámáról írott kritikájában. – KOLTAI Tamás: 1956 darab. *Élet és Irodalom*, 2006. május 12. <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³¹³ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 395., 399., 401.,

³¹⁴ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 403.

forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcserélhetőségére. Ezt példázza a bentiek csoportjához tartozó Sótér következő megszólalása is:

SÓTÉR (*Surányi elé teszi a Szabad Népet*) Mondja meg, most akkor ki a hazafi, ki az ellenforradalmár? Mert a cikk szerint mi, akik fegyverrel védjük a házat, ellenforradalmárok vagyunk, akik pedig kívülről fenyegetőznek, bármilyen furcsa is, de azok a hazafiak.³¹⁵

Az említett sematizmus ellenére ugyanakkor a kintiek és a bentiek csoportjából is kiemelkedik néhány részletesebben, több vonással megrajzolt, egymással párhuzamba állítható alak. Így például az ostromlók tömegéből Nikkel, akit a tömeg a vezetőjének kiált ki, de aki nem képes arra, hogy a kezében tartsa az irányítást. Eleinte meg akarja fékezni a gyilkos indulatokat: utasítást ad ki egy-egy foglyul ejtett pártházi életben tartására, ám minél többször veszik semmibe ilyen jellegű parancsait, annál inkább válik maga is a kivégzések végrehajtójává, lelöveti a térre hurcolt, sorba állított bentieket és a „hazugságból épült ház”³¹⁶ megdöntésére szólít fel. Ugyanígy nem ura a helyzetnek, és csak sodródik az eseményekkel a bentieknél a „Nagy-budapesti Pártbizottság harmadtikára”, Mérő Endre is, aki ellen, mint utóbb kiderült, Esztena és Pócs honvéd ezredesek puccsot terveztek, és akit a második felvonás végén a valóságshow-k kiszavazási procedúrájához hasonlóan kiküldenek a térre, hogy közölje a tömeggel: megadják magukat.

Mindkét oldalon található továbbá egy-egy olyan karakter, aki a későbbiekben bővebben is elemzendő Szóvivő nevű narrátorfigurához hasonlóan olykor rezonőrré lép elő, és aki a másik oldallal szemben is minden körülmények között emberséget mutatva némileg pártatlan pozícióba helyezik. A kintieknél ez Szigeti János teherautósofőr, aki szintén csak belesodródik az eseményekbe, amennyiben október 30-án a Köztársaság térre téved, és aki – a drámában olykor a Tűzoltó segítségével – több ízben segít az ávósoknak a menekülésben, megmentve őket a lincseléstől, kivégzéstől. Szigeti kommentálja is saját tetteit, illetve közhelyszerű bölcsességeket fogalmaz velük kapcsolatban, úgy mint: „Ember vagyok, a kötelességemet teljesítem.”³¹⁷ vagy a „kinek van igaza?” kérdésre a következőt válaszolva: „Ha senkinek, akkor egy kicsit annak, aki védtelen.”³¹⁸ Hasonló funkciót tölt be a bentieknél Dimitrov, az orvos, aki számára hivatásából adódóan sérült és sérült között nincs különbség. Amikor a kintiek közül Meszena felteszi számára a kérdést, hogy kinek az oldalán áll, ennek megfelelően azt válaszolja: „Mindig azén, aki vérzik.”³¹⁹

³¹⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 311.

³¹⁶ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 356.

³¹⁷ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 379.

³¹⁸ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 380.

³¹⁹ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 299.

Gothár Péter rendezésének egyik jelentős változtatása, hogy Dimitrov alakját – amelyet Máté Gábor rendezésében Barnák László játszik – nem szerepelteti. Ennek funkciója feltehetően az, hogy megőrizhesse az ábrázolt történetekhez való elfogulatlan viszonyt. Gothár ugyanis egyes jelenetekben elsősorban a groteszk, és ahogy Radnóti megállapítja, a *grand guignol*, a rémdráma³²⁰ felől ragadja meg a tömeg ábrázolását. Amíg a dráma mindvégig reflektál az utóbbi heterogenitására, felvillantja annak egyéni arcéleit, Gothár előadása a lincseléseket, kivégzéseket és a holttestek meggyalázását ábrázoló jelenetekben a tömeget homogén, a gyilkolás örömétől transzba esett *masszaként* mutatja be, akik a kivégzendőket/holttesteket körbeállva, kántáló hangok és ritmikus dobbantások kíséretében mintha a bosszúállás rítusát bonyolítanák le. A kivégzés-jelenetek rítus-jellegére a Szóvivő is rámutat abban a(z eredetileg Dimitrovnak szánt) monológban, amelyben a következőket mondja:

Ő két lépést tesz hátra, mások egyet
Előre, hogy a zubbonyt fölhasítsák,
És azték áldozóként, puszta kézzel
Az ezredes kemény szívét kitepjké.³²¹

Az ilyen jelenetek révén Gothár előadása egyfelől még jobban kihangsúlyozza a tömeg által elkövetett tettek kegyetlenségét, másfelől el is távolítja azokat a nézőtől. Mindenesetre ezen ábrázolásnak köszönhetően megbillen az az egyensúly, amelyet a dráma a kettős nézőpont-értvényesítés révén hozott létre az elfogulatlan ábrázolás érdekében, és amely Szigeti (Fekete Ernő) alakjának az előadásban történő kiemelésével és a bentiek rezonőrének, Dimitrovnak a kiiktatásával visszaállíthatóvá válik.

A Köztársaság téri eseményekhez való pártatlan viszony megteremtéséhez nagyban hozzájárul az is, hogy a dráma és az előadások a bentiek csoportjánál több egyénített alakot vonultatnak fel, mint a kintieknél. Ezen alakok motivációinak, viszonyainak megrajzolásával ugyanis megakadályozzák, hogy a befogadó az előzetes történelmi tudásából származó (általában negatív előjellel megfogalmazott) sémák szerint gondolkodjon a pártház személyzetéről. Nagy erénye ugyanakkor az, hogy mégsem teszi lehetővé az ezen alakokkal való azonosulást, azok ugyanis szintén panelek alapján jellemezhetők. A bentieknél Mérőhöz (és Dimitrovhoz) hasonlóan több vonással megrajzolt figurának tekinthető Esztena és Tábori Klára, akiknek egymással és Mérővel való viszonyának megmutatását mind a dráma, mind a színpadi feldolgozások kiemelten kezelik. Ekképpen különös hangsúly helyeződik Táborinak a

³²⁰ RADNÓTI Sándor: A magyar Bastille. Papp András – Térey János: Kazamaták. *Színház*, 2006/7. 3–7. 6. http://old.szhaz.net/pdf/2006_07.pdf (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³²¹ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 356.

két férfivel való, egymástól merőben különböző kapcsolatára, az egykori szeretőtől, Mérőtől érkező elutasításra, valamint az Esztenához fűződő, viszonzott szerelmére, amit főként a krízishelyzet általi egymásrautaltság hívott (újra) elő; illetve az Esztena és Mérő közötti politikai, és – Tábori révén – magánéleti ellentétre. Ezek a kapcsolatrendszerek szintén sémák alapján kerülnek ábrázolásra: az elutasított nő (Tábori) bosszúból a másik szeretőjénél (Esztena) keres vigaszt, e szerető pedig egyfelől puccsra készül a másik férfi (Mérő) ellen, majd a nővel közösen kiszavazza, és halálba küldi azt. Gothár rendezése reflektál is az e kapcsolatrendszereket jellemző sematizmusra, Lengyel Ferenc, Bertalan Ágnes és Nagy Ervin típusokat hoznak létre, és a szerelmes/ féltékeny nő, szenvedélyes/ összeomlás szélén álló férfi szerepköreikhez illeszkedő sztereotip, eltávolító, stilizált gesztusokkal hozzák létre Mérő, Tábori és Esztena alakját. A sémákban való színészi fogalmazás Gothár rendezésében máskor is megjelenik, így például a transzba esett tömeg már említett ábrázolásánál, illetve az első felvonás kilencedik jelenetében, amelyben az ávós kiskatonák katonáskodó klisék, uniformizált mozdulatok és gesztusok kíséretében öltöznek át rendőregyenruhába, olykor egyenként, olykor kórusként visszhangozva Surányi alhadnagy (Keresztes Tamás) mondatait.

A távolságtartó ábrázolásmód, perspektíva létrehozását szolgálja a Szóvivő nevű figura szerepeltetése is, aki kommentárokkal látja el és értelmezi a cselekményt, valamint jellemzi a szereplőket és azok viselkedését. Az események, a szituációk végkimenetelére vonatkozó információkkal látja el a befogadót, ekképpen mindentudó narrátornak, rezonőrnek tekinthető. A figura egyik jellegzetessége, hogy sem a drámában, sem annak színpadi feldolgozásaiban nem játszik együtt a többiekkel, csupán kívülről szemléli az eseményeket. Egy a drámai időn, téren és cselekményen kívül, illetve afelett álló közvetítő figuraként határozható meg. Gothár Péter és Máté Gábor rendezése a drámához képest újraértelmezi a karaktert, amelynek eredményeképpen e művek olykor másképpen reflektálnak az ötvenhat-értelmezések pluralitására és a befogadó ötvenhathoz való viszonyára. Mindhárom műben közös azonban, hogy a Szóvivőnek a színpadon ábrázolt két táborhoz való viszonya mindvégig pártatlan marad.³²² A drámában és a Gothár-féle változatban egyszer sorsközösséget vállal a szenvedőkkel, a humánus megtestesítőjeként szinte összeroppan a látottak súlya alatt, megrója

³²² Erre mutatnak rá a kezdő- és zárómonológjában (a Máté Gábor-féle változatban csak a zárómonológ szerepel) található következő passzusok is:
„A SZÓVIVŐ Szolgálók, mint a híradó harang
Ércnyelve: semmiségem lesz a rang,
S hirdetve ünnepséget és keservet,
Ujjongok, mindahányszor félrevertnek –
S ha balról jobbra, jobbról balra billent
A fönti kéz: kongat egyszerre kint-bent...” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 293.

Nikkelt (itt Kocsis Gergely), amiért az még mindig elvakultan hisz a kazamata-mítoszban, és a bentieket is, amiért ideje korán kiléptek a pártházból, máskor viszont éppen az ellenkezőképpen viselkedik: ridegen, tárgyilagosan ismerteti az egyes szereplők kivégzésének részleteit. Egyszerre áll tehát mindkét oldalon, Heiner Müller *Hamletgépét* idézve „a front mindkét oldalán [...], a frontok között, odaát a frontokon túl”.³²³ Radnóti Sándor szerint ez jellemzi a mű nézőteret is magába foglaló dramaturgiáját is, minthogy a Szóvivő egyszerre értelmezhető az utóbbi megszemélyesítőjeként, valamint a műbe beleértett néző prototípusaként is, „aki egyszerre azonosul a cselekménnyel, és távolít el tőle”.³²⁴

Papp András és Térey János a Szóvivő figuráját Jean-Pierre Pedrazziniról, arról a francia fotóriporterről mintázta, akit 1956. október 30-án megöltek a Köztársaság téren. Ezt az információt a dráma elején található szereplőjellemezésben rögzítik, amely értelmezéstől Gothár rendezése kisebb mértékben, Máté előadása pedig radikálisan távolodik el. A Szóvivő a drámában és Gothár rendezésében a Köztársaság téri események bemutatásánál érvényesített objektív nézőpontot erősíti. Fotóriporteri pozíciójához illeszkedve több alkalommal készít fotót a színen lévőkről, olykor instruálja őket a megfelelő póz beállítása érdekében, s amikor az első felvonásban megjelenik a színen, a szereplők mindannyiszor állóképbe merevednek. Egyik megszólalásában az éppen megragadni kívánt pillanat efemer jellegére is reflektál:

A SZÓVIVŐ Most jók a fények. Cselekedni kéne,

A fürge pillanatot át ne lépje

A fürgénél is fürgébb pillanat...³²⁵

Ez a megszólalás felidézheti azt a barthes-i gondolatot, amely szerint a fotó szemlélése során a szemlélő a tekintetével elkerülhetetlenül „befogad[ja] azt a (bármily futó) pillanatot, amikor

³²³ Az idézett sort Radnóti Sándor nyomán Csapó Csaba fordításában közlöm. CSAPÓ Csaba: A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegvizúók a Hamletgépben. *Kalligram*. 2005/9–10. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-szeptember-oktober/A-drama-feldarabolt-teste-kegyetlen-szoevegvizuiok-a-Hamletgepben> (letöltés ideje: 2019.02.20.)

Radnóti Sándor és Kérchy Vera is kapcsolatba hozza a *Kazamatákat* Heiner Müller művével. Míg azonban Kérchy csupán az abból idézett passzusok szintjén, addig Radnóti konkrét gondolatmenettel alátámasztva teszi ezt. A *Kazamatáknak* a mülleri szöveghez történő kapcsolódását abból az állításból vezeti le, amely szerint előbbi visszalép „a forradalom minden narratívája mögé”, amennyiben „[ú]gy idézi fel az eseményt [a Köztársaság téren történeteket – PP.], ahogy az a történelmi események résztvevői számára meg szokott történni. Egymás ellen feszülő erők tragikus zúrvaraként, amelyben minden másképp is történhetne, maguk az erővonalak is fölbomolhatnának, megsokszorozódhatnak és újrendeződhetnek.” Ekképpen, ahogyan a *Hamletgépben* a főhős (akinek drámája „nem történhet meg”), addig Radnóti szerint a *Kazamatákban* már „[n]em valamely alak s nem is a szerző, hanem a mű a nézőteret is magába foglaló dramaturgiája – s megszemélyesítője, a Szóvivő – áll »a front mindkét oldalán, a frontok között, odaát a frontokon túl«.” – RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 406. Ehhez lásd továbbá: KÉRCHY Vera: *Cherchez La Kazamata. Revizor, a kritikai portál*. https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhoz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³²⁴ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 405.

³²⁵ PAPP – TÉREY, i. m., 325.

egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlaná dermedt.” Ennek során „[a] jelenbeli fotó mozdulatlanágát átvisz[i] a múltbeli felvételre”, és az így megállított pillanat lesz a póz.³²⁶ Ha ezt a gondolatot figyelembe vesszük, arra a következtetésre juthatunk, hogy az első felvonásban a szereplők mozdulatlaná dermedése a Szóvivő, azaz a fotóriporter megjelenésére adott ösztönös reakcióként értelmezhető. Úgy tűnik ugyanis, hogy a fotóriporter színrelépése automatikusan egy fényképre kívánczó póz felvételét váltja ki a karakterekből. Ezekben a jelenetekben továbbá a befogadó úgy érezheti, hogy egy történelmi tablót néz. A Szóvivő monológjai alatt lehetősége van ugyanis arra, hogy a történelem egy újrarájtszott és megállított pillanatát, mintha egy arról készült fényképet szemlélne, alaposan is szemügyre vegye.

A tabló-jelleg a mű dramaturgiáját is jellemzi: a *Kazamaták* ugyanis három felvonásban, nagyszámú, viszonylag rövid jelenetben, epizodikus szerkesztéssel, éles, filmszerű jelenetváltásokkal, a perspektívák, helyszínek folyamatos váltogatásával mutatja be a pártházon belül és kint, a téren történeteket. Gothár rendezése ezt a jelleget ki is emeli: azokban a jelenetekben, amelyekben a Szóvivő a szereplőket jellemzi vagy fotózza, azok kitarított póz(oka)t vesznek fel. Abban a jelenetben például, amelyben a tömeg megválasztja vezérének Nikkelt, majd „megalapítja” a Baross Köztársaságot, a szereplők csoportos állóképbe merevednek, és miközben a Szóvivő fotózza őket, sárgásbarna fény vetül rájuk, azt a benyomást keltve ezzel a befogadóban, mintha egy megsárgult régi fotót szemlélne.

A drámában a Szóvivő jelenlétére csak a második felvonás első jelenetétől kezdenek reflektálni a szereplők, attól a ponttól, hogy elkezdi fényképezni őket. A Szóvivőt tehát – Susan Sontag-i gondolattal élve – a fényképezés aktusa avatja narrátorból a történet aktív résztvevőjévé, de csak a voyeur értelemben,³²⁷ a cselekmény alakulásába ugyanis továbbra sincs beleszólása, még akkor sem, ha néha szóba elegyedik a színen lévőekkel. Ugyanis, ahogy Sontag fogalmaz, a fényképezés aktusa mindig magával vonja a kívül maradás, a be nem avatkozás élményét. Hiszen az, „[a]ki beavatkozik, az nem tud megörökíteni; aki megörökít, az nem tud beavatkozni.”³²⁸ A Szóvivő egyéni tragédiája a drámában mégis az, hogy, habár a mű végéig megőrzi izolált pozícióját, az utolsó jelenetben végül mégsem tud kívül maradni az eseményeken, a dühös tömeg lehajítja őt a pártház erkélyéről, ekképpen pedig hasonló sorsra jut, mint a karakterének inspirációs forrásául szolgáló francia fotóriporter.

³²⁶ Roland BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford.: FERCH Magda. Budapest, Európa, 1985. 89–90.

³²⁷ Susan Sontag megfogalmazása szerint: „A fényképezőgép tulajdonosát aktív személlyé, voyeurré alakítja a gép: egyedül ő ura a helyzetnek.” – Susan SONTAG: *A fényképezésről*. Ford.: NEMES Anna. Budapest, Európa, 1981. 20.

³²⁸ SONTAG, *i. m.*, 22.

Gothár rendezésében már némileg módosul a Szóvivő figurája és sorsa: az itt megjelenő fehér nadragkosztümös női alak a drámától eltérően nem csupán időnként jelenik meg a színen, hanem mindvégig követi a cselekmény alakulását, a drámától eltérően már a kezdettől fogva fotót készítve és interakcióba lépve a többi szereplővel. Az utolsó jelenetben pedig földöntúli lényként, kitárt karokkal, mint a „híradó harang ércnyelve” emelkedik a magasba, akit mintha „balról jobbra, jobbról balra billent[ene] a fönti kéz”,³²⁹ ahogyan azt zárómonológiájában is mondja, aláhúзва ezzel még egyszer elfogulatlan, kommentátori feladatát. E földöntúli jelleg ugyanakkor nem jelenti azt, hogy *deus ex machina*ként bele tudna avatkozni a történetekbe; mindvégig az eseményeken kívül, azok felett áll. E kívülálló pozíciót erősíti az is, hogy Gothár rendezésében (akárcsak Máté előadásában) a Szóvivőt monológjai alatt reflektorfény világítja meg, olykor pedig térben is elkülönül a többi szereplőtől: abban a jelenetben például, amelyben Csonkáné (Pelsőczy Réka) és a Titkárnök (Érsek-Obádovics Mercédesz) párbeszéde zajlik, a pártházat jelölő fémszerkezet rácsain kívülről kommentálja a történeteket.

Habár korábban a Szóvivőt rezonőrként értelmeztem, e funkcióját nem teljesíti be a mű végéig, előfordul, hogy téved bizonyos eseményekkel kapcsolatban (például Mérő, Esztina és Pócs kivégzése után kétségbeesett felháborodással beszél arról, hogy azok nem úgy cselekedtek, ahogy korábban megbeszélték, amennyiben kimentek a térre), illetve hol együtt érez a szereplőkkel, hol pedig ironikusan, távolságtartóan, kimérten kommentálja a történéseket. Amikor megtagadja a lincselő tömeget, Szigeti közvetve meg is kérdőjelezi rezonőrségét, éleslátását, objektivitását, mintha arra kívánná rávilágítani, hogy a kívülálló pozíciójából a maga összetettségében képtelenség megérteni a történeteket:

SZÓVIVŐ [...] Minek nevezzetek? Nem vagy a népem,

Nekem aztán nem. Istenadta nép,

Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek,

Megértem, akik szanaszét lövetnek...

(*Kézen fogja Nikkelt*)

SZIGETI (jön) Ne a partvonalról bírálgassál, elvtárs, gyere közénk.³³⁰

Az utolsó megszólalást Máté Gábor rendezése némileg máshogyan értelmezi: mivel ott a Szóvivő helyett egy mai Tanárnő (Fekete Gizi) kommentálja a színpadon történeteket, e mondat inkább arra mutat rá, hogy a jelen horizontjából nézve azok rekonstruálhatatlanok, átélhetetlenek, ennél fogva az ítékezés sem tekinthető jogosnak.

³²⁹ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 383.

³³⁰ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 367–368.

Máté Gábor rendezésében a Szóvivő figurája és annak a többi szereplőhöz való viszonya radikálisan átértelmeződik, monológjai, kommentárjai pedig jelentős dramaturgiai változtatáson mennek keresztül, ahogyan a mű egészének szövege is. A Szegedi Nemzeti Színház előadása megváltoztatja a mű alaphelyzetét: annak cselekménye egy iskolai tanóra, tananyag részeként elevenedik meg, aminek közvetítője (Szóvivője) a Tanárnő figurája. A helyszín ehhez illeszkedve egy realista hitelességgel ábrázolt, iskolaszékekkel, padokkal berendezett osztályterem, ahová az első jelenetben ünneplőbe öltözött diákok érkeznek, akik mindvégig a színen maradnak, és hol szorgalmasan jegyzetelnek, hol kitüntetett figyelemmel követik a körülöttük zajló jeleneteket.

A Tanárnő és a diákok, habár egyszer-egyszer rövid párbeszédbe lépnek a „történelmi játszma” szereplőivel, nem válnak az események alakítóivá, éppen ellenkezőleg: végig kívül maradnak azon. A néző jelenét képviselve, céljuk a látottak értelmezése. A diákok gyakran olyan, az ötvenhat-értelmezések ellentmondásaira fókuszáló kérdéseket tesznek fel, amelyek a befogadóban is joggal merülhetnek fel: így például azzal kapcsolatosan, hogy mi különbözteti meg a kinti munkást a bentitől, amennyiben a bentiekhez tartozó Csonkáné (Molnár Erika) szembe állítja magát amazokkal. A Tanárnő pedig szerepköréhez illeszkedve mindvégig tárgyilagosan, mintha egy tananyagot közvetítene, kissé didaktikusan magyarázza a diákoknak a látottakat, és különbözőféleképpen szemlélteti a történeteket: Mérő (Pataki Ferenc) halálát követően a testbe fúródott golyó irányát igyekszik rekonstruálni, míg a tanktámadásnál videofelvételről játssza le a pártház védelmére küldött, ám helyismeret hiányában végül azt bombázó tankistáról (Olasz Renátó), illetve a később érkező pilótáról (Olasz Renátó) készült felvételt.

Azzal, hogy az előadás a Köztársaság téren és a pártházban történeteket egy – változtatható elemekből álló, ám eredeti jellegét mindvégig megőrző – osztálytermi térbe helyezi, és az események fő közvetítőjeként a Tanárnőt jelöli ki, reflektál arra, hogy a színre vitt narratíva interpretáció eredménye. Az iskola ugyanis mint a történelmi eseményekkel kapcsolatos intézményes tudás közvetítésének helyszíne felidézi – Kérchy Vera kritikáját idézve – ötvenhat fordulatos oktatástörténetét,³³¹ az egyetlen hivatalos ötvenhat értelmezésért zajló jelenkori és közelmúltbeli emlékezetpolitikai küzdelmeket, és ezáltal rávilágít arra, hogy a róla alkotott és legitimként elfogadott történelmi beszámolók mindig az aktuális politikai, ideológiai elvárások és történelmi akarat által determináltak. Az előadás ekképpen a helyszín és a Szóvivő karakterének megválasztásával már eleve felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy

³³¹ KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

a színpadon bemutatott eseménysort pusztán egyetlen, az ötvenhatos forradalommal (szűkebben a Köztársaság téren történekmel) kapcsolatos olvasat-lehetőségnek tekintse. Ezt erősítik az alább idézet passzusok is, amelyekkel az előadás rámutat az ötvenhattal kapcsolatos beszámolókról, valamint egyéni és kollektív emlékezetek sokféleségére:

Hanem a múlt mindig jól alakul...

S ha bíránk szeszélye úgy akarja:

Az egyetlen történet szertehull

Ezerkilencszázötvenhat darabra.³³²

Máté Gábor rendezésében e sorok azonban – a drámától és Gothár változatától eltérően – már nem a Szóvivőtől/ Tanárnőtől hangzanak el, hanem az előadás szereplőiből összeállt kórus adja elő azokat, miközben a Tanárnő ott tartja a kezében a diákoktól beszedett jegyzeteket (vagy dolgozatokat?). Az utóbbiak már az ő saját értelmezéseiket tartalmazzák, amelyeket a jelen horizontjából, feltehetően a már eleve interpretációként értelmezhető oktatási anyag alapján hoztak létre. Ekképpen az előadás közvetve reagál az intézményes tudás, annak értelmezése és a még élő szemtanúk kommunikatív, egyéni emlékezetében megőrzött ötvenhattal kapcsolatos tartalmak és egyúttal a nemzedéki emlékezetek közötti különbségekre is. Azzal pedig, hogy felvillantja annak lehetőségét, hogy a Köztársaság téri események maguk is az intézményes tudás kiemelt részévé válhatnak (amennyiben az 1956. október 30-i dátum táblára történő felírása a tanóra témáját jelzi), az előadás egy, az értelmezések pluralitását elfogadó, közvetítő emlékezet- és egyben oktatási modell lehetőségére is felhívja a figyelmet.

Amint azt a Szóvivő/ Tanárnő fentebb idézett monológja is mutatja, az ötvenhat-értelmezések heterogenitására történő reflexió, habár nem annyira hangsúlyosan, mint a 2018-as színpadi változatban, de már Papp és Térey drámájában és Gothár rendezésében is megjelenik. Ezt az értelmezési réteget erősíti az is, hogy a *Kazamatákban*, amint korábban már utaltam rá, a benti és a kinti szereplők egyaránt reflektálnak a forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcserélhetőségére, a „hazafiság” fogalmának viszonylagosságára, amennyiben mindkét tábor önmagát tekinti a történelmi igazság kizárólagos képviselőjének. Emellett mind a kintiek, mind a bentiek csoportjában jelen vannak olyan szereplők, akik egy vagy több megszólalás erejéig rezonórré, a történekmek értelmezőjévé, általános erkölcsi igazságok szószólóivá válnak. Így például a bentieknél főként Dimitrov, de egy alkalommal Eszter, a

³³² PAPP – TÉREY, *i. m.*, 384.

kintieknél pedig Szigeti, olykor Nikkel és még Kacska, a pultosnő is „birtokolja az igazság egy darabkáját.”³³³ Kacska például a következőképpen fogalmaz:

Hiszen ez önbíráskodás. Barbárság. Állati, kegyetlen munka, csak a hóhérok képesek ilyesmire...

Gyalázatos gyilkosok. Ez mégse megoldás... Nem lehet olyan módszerekkel dolgozni, amilyenekkel ők dolgoztak. Akkor miben vagyunk különbek?³³⁴

A *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai ekképpen egy olyan történelemszemlélet jegyében mutatják be az 1956. október 30-i eseményeket, amely elfogadja és fel is mutatja az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos „igazságok egymásmellettségét”.³³⁵

Máté Gábor rendezésében a rezonőr-funkció ráadásul a drámához és Gothár változatához képest még inkább szétszóródik. A Szóvivő monológjai, kommentárjai ugyanis jelentős dramaturgiai változásokon mennek keresztül: nagymértékben megrövidülnek, az eredeti műhöz képest áthelyeződnek, gyakran más szereplők által kerülnek elmondásra, vagy a brechti songokhoz³³⁶ hasonlóan a szereplőkből (a kintiekből, a bentiekből, a diákokból és a Tanárnőből) összeállt kórus adja elő, énekl el annak részleteit. A dráma és a Gothár-rendezés kapcsán már említett távolságtartó perspektívát Máté előadása főként az ezen kórusbetétekben, a szereplők egyéb kommentárjaiban és a színészek szintén brechti mintát követő gesztikus játékában rejlő eltávolító funkció kiemelésével teremti meg. A színészek ugyan többnyire lélektani realista módon formálják meg szerepeiket, ám olykor kilépnek azok mögül, és kommentárokat fűznek saját karakterükhöz, annak tetteihez, és általánosságban a színpadon zajló eseményekhez. Papp és Térey drámájában a szereplők monológjai, párbeszédei már eleve tartalmaznak ilyen jellegű kommentárokat, s ezáltal magukban rejtik az eltávolító játékmód lehetőségét, amit Máté és Gothár rendezése, amint azt az eddig leírtak is mutatják, csak még inkább kiemel.

A két tábor közti ellentéteket, összecsapásokat például gyakran az eredetileg a Szóvivő monológját képező, ám az előadásban songként előadott kommentárok jelzik, amelyek során a szereplők a színpad jobb és bal oldalán, egymással szemben sorakoznak fel, kijelölve ezzel a két frontvonalat. De a kommentárok a halál ábrázolásánál is fontos funkciót töltenek be, a drámában és annak két színpadi változatában egyaránt. A színpadra állítás során fontos

³³³ Teslár Ákos megfogalmazása: TESLÁR, *i. m.*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/megvan-es-megsem> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³³⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 379.

³³⁵ TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³³⁶ Az előadásról írott kritikájában Kérchy Vera is rövid említést tesz arról, hogy a *Kazamatákban* „brechti songok szakítják meg a harci eseményeket”. – KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

kérdésként merülhet fel, hogy az olyan kegyetlenségek, mint a szereplők agyonlövése, felakasztása, a holttestek meggyalázása hogyan kerüljenek megjelenítésre. Erre a dráma részben választ ad azzal, hogy a szerzői leírások mellett a szereplők narrációja tudósít saját vagy társaik haláláról.³³⁷ Gothár és Máté rendezése ehhez illeszkedve többnyire az utóbbiak elbeszélése és stilizált ábrázolása mellett dönt, ami szintén a már említett távolságtartó perspektíva megteremtését szolgálja. A két színpadi változat az eredeti drámához képest változtatásokat hajt végre az elbeszélői pozíciókat illetően: míg például a drámában a halálesetek zömét Dimitrov és K. Maros³³⁸ kivételével a Szóvivő narrálja, addig Gothárnál Tábori tudósít a két egykori szerető, Esztena és Mérő haláláról. Máté rendezésében az utóbbiak holttestének meggyalázását már a kórusként egymásba kapaszkodó „bentiek és kintiek” felváltva beszélik el, Surányi (Figezky Bence) pedig a drámától eltérően – ahol a Szóvivő tudósított a vele történekről – saját halálának részleteit írja le, ami a következőképpen hangzik:

A hajam csapzott. Fürkésző szemem,
Mely tágra nyílik a csodálkozástól,
Örökre fönnakadt... Surányi hadnagy,
A délutáni téren hogy világít
Sötét szemed megrepedt porcelánja.
A martalócok vonszolnak a fákig,
És nincs törvény, mely útjukat elállja.³³⁹

A halál ilyen és ehhez hasonló leírásai felidézhetik azt a bataille-i tekintetet, „amely a szenvedés arcmásához egyszerre társít elragadtatást és iszonyatot”, „kéjes örömet és borzasztó retteget”.³⁴⁰ Susan Sontag a *Regarding of the Pain of Others* című könyvében – idézi Deres Kornélia – kitér

³³⁷ A drámában Dimitrov a következőképpen írja le saját halálát:
„DIMITROV (*suttog*) „Most megdöglesz!”, ordítja. Valami
Kemény tárgyat érzek a fejemen.
Megment egy ösztönös fejrándítás.
Pisztoly dörren, és minden elsötétül.
Hányingert érzek, összecsucskom, és
Kísérőim keze közül kicsúszom.” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 372.

K. Maros pedig a következőképpen fogalmaz:
„K. MAROS (félre) Kiszaladt alólám a föld. A vér
Orromon és szájjamon végigömlik:
Lenyelni... nehogy elfolyjon belőlem.” – PAPP – TÉREY, *i. m.*, 363.

³³⁸ Dimitrov alakja Gothár rendezésében, K. Maros alakja pedig egyik színpadi változatban sem szerepel.

³³⁹ Surányi halálát a drámában és Gothár rendezésében a Szóvivő beszéli el E/3-ban, ekképpen az idézett monológ első sorának közlései csak Máté Gábor rendezésében hangzanak el első szám első személyben.

³⁴⁰ Deres Kornélia értelmezi ekképpen azt a tekintetet, amely Georges Bataille *Tears of Eros* című könyvének utolsó fejezetében a Ling Chi nevű, egykori kínai kivégzési mód egyik áldozatáról készült fotó felé irányul. –

Bataille az eksztatikus és a túrheteren képeit vallató tekintetere, amely Sontag szerint nem élvezetből fakad, hanem annak felfedezéséből, amit a szenvedésen túl pillant meg: „A szenvedés és mások fájdalmának ez a nézőpontja a vallásos gondolkodásban gyökerezik, amelyik a fájdalmat az áldozathoz, az áldozatot pedig a rajongáshoz köti.”³⁴¹

A szereplők halál-leírásában ekképpen mintha egy, a bataille-ihoz hasonló tekintettel találkozánk. Amíg azonban e kommentárok a drámában a Szóvivő vagy Dimitrov által elmondva egyszerre hordozzák magukban a szenvedőkkel való együttérzést, és egyszerre távolítanak el a velük történetektől, akadályozzák meg az azokkal való azonosulást, addig Gothár és Máté rendezésében már egyértelműen eltávolító funkcióval rendelkeznek, amennyiben a szereplők szenvtelenül, átélés nélkül, kimérten, kifejezetten a nézőtér felé fordulva mondják el azokat.

Gothár és Máté rendezése e tárgyilagos módon előadott kommentárokon túl a haláleseteket stilizált módon viszi színre. Gothár változatában például Sótér (Mészáros Béla) és Berczi (Rajkai Zoltán) az őket ért lövés után csupán akkor esnek össze, amikor a Szóvivő a „két golyó megül a célmező/ Közepében, rezzenéstelen.”³⁴² passzusok kíséretében két képzeletbeli golyót tartva, lassítva közeledik feléjük, majd azokat a mellüknek szegezi. De hasonlóképpen lassítva szemlélheti a befogadó Mérő kivégzésének jelenetét egészen a lövés pillanatáig, amikor is a férfi az utolsó lélegzetvételt jelölő, kórusban előadott sóhaj kíséretében gyors és látványos mozdulatokkal esik össze. Még stilizáltabb Esztina és Pócs (Máté Gábor) kivégzésének jelenete, amelyben a két férfire művért locsolnak, illetve a felakasztott élő testeknek a későbbiek során bábokkal történő helyettesítése is.³⁴³

Máté Gábornál a halál ábrázolása többnyire ugyancsak jelzésszerű: a szereplők piros ruhaanyagokat húznak elő ruhájuk zsebéből vagy annak ujjából, és az ezekkel végzett rövid – hol látványosabb, hol egyszerűbb mozdulatokból álló – koreográfiával jelzik saját kivégzésüket. Máskor viszont a színpad előterében sorakozva fel, a kórus beszéli el a tömeg által elkövetett gyilkosságokat, illetve a holttestek ellen elkövetett kegyetlenségeket. Az ilyen és ehhez hasonló kommentárok, valamint a fentebb említett jelszerűség, stilizáció teszik lehetővé azt a kritikai távolságot, amelynek köszönhetően a befogadó elfogulatlansággal,

DERES Kornélia: *Kékalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2016. 207.; Georges BATAILLE: *The Tears of Eros*. Ford.: Peter CONNOR. City Lights Books, 1989. 206.

³⁴¹ Susan SONTAGOT idézi DERES: *Kékalapács...*, i. m., 209., Susan SONTAG: *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, 2003. 98–99.

³⁴² PAPP – TÉREY, i. m., 322.

³⁴³ Részben e bábok és a tömeg által elkövetett gyilkosságok már korábban említett groteszk ábrázolása miatt kapcsolja Gothár előadását Radnóti Sándor a rémdráma, a grand guignol hagyományához. – RADNÓTI: *A magyar Bastille*, i. m., 6.

pártatlanul szemlélheti az elbeszél és ábrázolt eseményeket, valamint az egymással szembenálló két tábor tetteit. Máté Gábor rendezésében a fentebb említett eltávolító hatásoknak köszönhetően így a tömeg nem ölt olyan démonikus jelleget, mint például Gothár rendezésében, vagy a drámában, ahol a kivégzéseknek az instrukciókból vagy a szereplők leírásaiból megismert részletei részben a befogadó képzelőereje által nyerik el kegyetlen jellegüket.

A szerepek megformálását jellemző – Máté Gábor előadása kapcsán már elemzett – eltávolító fogalmazásmód Gothár rendezésében is jelen van, amelynek funkciója itt is az, hogy megakadályozza a kintiek vagy a bentiek csoportjával való azonosulást. Így például Bertalan Ágnes végig stilizált gesztusokkal, monoton hangleadással formálja meg Tábori alakját. Lengyel Ferenc Mérő és Nagy Ervin Esztena szerepében pedig amellet, hogy olykor lélektani realista módon fogalmaz, számos jelenetben átélés nélkül, kimérten beszél. Tábori és Mérő például egymás mögött állva, s ezáltal szemkontaktus nélkül, a nézőtér felé nézve folytatják párbeszédjüket, Esztena pedig Táborival egymásnak háttal állva, tükörmozdulatok kíséretében idézi fel az aligai nyaralás részleteit.

A stilizáció kiemelkedő példája Gothár előadásában a tanktámadás színrevitele. E jelenetben a reflektorfényvel megvilágított Elek Ferenc előbb pilótaként repül el a teljesen elsötétített színpad felett, majd a gép lezuhanása után már parancsnokot játszik, aki egy tank lövegén keresztül próbálja meghatározni helyzetét és megtalálni a pártház épületét. Az előadásban a tank metonimikus módon kerül ábrázolásra, a befogadó annak csak lövegét látja, amit egy nagyítólcse jelképez. A lcse ugyanakkor eredeti funkcióját is betölti, rajta keresztül ugyanis a befogadó többszörös nagyításban, az irreális méret miatt torzítva láthatja a tankista megdöbbsent, tanácstalan arcát, és a kintiek, bentiek csodálkozó arckifejezését, a groteszk felé tolva el ezáltal a jelenetet. Amint azt e példa, illetve a tömeg már korábban ismertetett ábrázolásmódja is mutatja, a Köztársaság téri események bemutatását az előadás gyakran a groteszk felől tartja megragadhatónak. Ezt erősíti az is, hogy olykor az egyes szereplők megnyilvánulásaiban is fellelhetők ilyen jellegzetességek: Mérő „Pest – szerteszt, de én még ép egészen.”³⁴⁴ megszólalását például mintegy ellenpontként saját természetellenes, kutyaugatásszerű ordítása követi.

A fentebb említett jelszerűség, stilizáció – Máté Gábor rendezéséhez hasonlóan – az előadás térszervezésében is megjelenik. Mivel a drámát a kint és a bent ellentétének összefüggései szervezik, az egyes jelenetek külön-külön mutatják meg a Köztársaság téren és a pártházban történeteket. A harmadik felvonásban azonban a frontvonalak felcserélődnek,

³⁴⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 307.

összekeverednek. Gothár és Máté rendezése ehhez illeszkedve olyan térkonceptiót hoz létre, amely egyszerre képes kint és bent elválasztására, és ugyanakkor arra, hogy reflexió tárgyává tegye a frontvonalak összecsúszását. Gothár rendezésében a pártházat egy instabil, elforgatható, hosszú, keskeny folyosóból álló fémszerkezet jelzi, amely vertikálisan nyitott, horizontálisan pedig rácsokra emlékeztető vékony fémoszlopok határolják. Az első és második felvonás legtöbb pártházi jelenetében a színpadi sötétben e szerkezet és az ott zajló statikus történések fehér, hideg fényű reflektorral kerülnek megvilágításra, ami azt a látszatot kelti, mintha a pártház a semmiben lebegne. Ez mindvégig jelzi a bentiek helyzetének kilátástalanságát, kiszolgáltatottságát, semmibe vetettségét, amennyiben felülről minden segítségkérésüket megtagadják. A tér szűkössége, annak rácsai bezártság-élményüket és a pártház épületének börtön-jellegét jelzik. Az előadás ekképpen már a térszervezés szintjén is visszajára fordítja a pincebörtönök legendáját: a pártház alatt ugyanis, mint utóbb kiderül, nem található föld alatt meghúzódó kazamatarendszer, fogvatartott, megkínzott forradalmárokkal, maga a pártház épülete viszont a pincebörtönök legendája miatt a bent rekedt parlamenterek, tisztviselők, kiskatonák számára valóban börtönné, kínzókamrává és kivégzésük, meggyalázásuk indokává/ürügyévé válik.

Gothár Péter mintha a *Kazamaták* első felvonásának ötödik jelenetében található börtönmetaforát terjesztette volna ki a bentiek helyzetének ábrázolására, a térszervezés által képileg is megjelenítve azt. E jelenet – kint és bent összefüggéseire alapozva – Tábori és Mérő viszonya kapcsán alkalmazza az említett metaforát:

MÉRŐ Kényelmes cellájából Klári néz rám.

TÁBORI Izgatja őt a börtönrács kovácsa.

MÉRŐ Törd szét, akár a felkelők az utcán,

A félmúlt fogházának rácsait.

TÁBORI Dehogy töröm, ha gyönyör volt a fogház.

MÉRŐ Gyönyör neked, de gyötrelem az örnek.³⁴⁵

A fenti jelenet közben a fémszerkezet hosszabbik oldala fordul a nézőtér felé, így az idézett párbeszédet Tábori és Mérő a rácsok mögött adja elő, ezzel is megerősítve az elmondottakat. Néhány jelenettel korábban pedig Csonkáné és a Titkárnök jelenete zajlik hasonló körülmények között, ami szintén a pártházba történő bezártság élményét idézi fel. A fémoszlopok a rácsok mellett máskor viszont ablakokat szimbolizálnak, amelyeken keresztül a rendőrruhába öltözött

³⁴⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 306.

kiskatonák a térre lönek, majd a fémszerkezet elforgatását követő pillanatokban a befogadó már a lövés következményeit, a téren történeteket látja.

Az első két felvonásban a kinti történések erős kontrasztot képeznek a bentiekhez képest. Amíg előbbieket a „front” megszervezésének, a párházból érkező lövések visszaverésének és az annak bevételére irányuló kísérleteknek a mozgalmassága jellemzi, addig utóbbiakat a statikusság, a fentről kért segítségre és a kintről érkező támadásra való várakozás feszültsége. A házat jelképező fémszerkezet mozgékonyasága ekképpen sajátos ellentmondást hoz létre a benti mozdulatlansághoz képest, s egyúttal rámutat a párház pozíciójának megingathatóságára, amennyiben folyamatos mozgása a stabilitás hiányát jelzi. A jelenetek habár elkülönítik a kinti és a benti eseményeket, a térszervezés által végig felvillantják a frontok felcserélhetőségének, összemosódásának lehetőségét is. Olykor ugyanis az a fémszerkezeten kívüli színpadi tér is a benti jelenetek játékterévé válik, ahol többnyire a kintiek akciói zajlanak. A bentiek ezen jelenetei alatt az első és második felvonásban a kintiek a színpad jobb oldalán található mobilkonténerben várnak mozdulatlanul. Majd a második felvonás végétől már az ostromlók is birtokba veszik a párházi játékterét, az összecsapások egyszerre zajlanak majd kint és bent, s az ellentétek megcserélődnek. A bentiek ugyanis megadva magukat, Mérő, Esztena és Pócs képviselével elhagyják a párházat, a kintiek pedig az előbbieket kivégzését követően a harmadik felvonásban behatolnak oda, és elfoglalják azt. Ahogyan Nikkel fogalmaz a második felvonás zárómonológiájában:

Aki kint van, az bent lesz nemsokára,
És aki bent, az nemsokára kint,
Mert kintről bentre számos út vezet,
De bentről kintre csak egyetlenegy.³⁴⁶

A szereplők (és a nézők) a harmadik felvonástól kezdve a mozgalmas tömegjelenetekben majd egyre kevésbé tudják megkülönböztetni, ki melyik táborhoz tartozik. A párházban a bentiek, hogy magukat mentse, olykor kintinek adják ki magukat, kint a téren viszont társaik akasztását megelőzően sorsközösséget vállalva azokkal, inkább leleplezik, hogy bentről érkeztek.

Nem csak a Gothár-előadás térszervezésének sajátja ugyanakkor a fentebb kifejtett jelszerűség, hanem Máté rendezésének is. A *Kazamaták* cselekményének helyszíne itt egy osztályterem, amely három egymástól különböző teret is képes megidézni, ütköztetni egymással: egyszerre jelöli önmagát, azaz azt a közoktatási intézményt, ahol a diákok a Tanárnő közvetítésével 1956. október 30-ról tanulnak, de itt elevenednek meg a párházon belül és kint,

³⁴⁶ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 356.

a téren zajló történések is. Az előadás ezzel a térkonceptióval így egy további jelentésréteget rendel a Tanárnő, majd a kórus által előadott „Egyetlen házunk, egyetlen terünk van” sorhoz, vizuálisan is megjelenítve azt. Ráadásul reflektál önnön teatralitására is, amennyiben felhívja a figyelmet a színpad heterotopikus (Foucault) jellegére, arra a tulajdonságára, hogy több olyan teret, helyszínt képes ütköztetni egyetlen valós helyen, amelyek önmagukban inkompatibilisek, egymástól idegenek.³⁴⁷

Az osztályterem az ötvenhatos események közvetítő, interpretációs közegeként a színpadon mindvégig látható marad, ugyanúgy, ahogy a diákok és a Tanárnő is. A tantermi padokba ülve gépeli jegyzőkönyveit a párház személyzete, ide telepednek le a kintiek, amikor az ostrom előtt gyülekeznek a kocsmában, amely utóbbinak pultját a színpad előterében két pad merőleges egymás felé fordítása, illetve az egyik asztal külső felére írott itallap jelzi. Máskor a padok sáncokként funkcionálnak, amelyek mögül a kintiek tüzelnek a (a színen jelen nem lévő) bentiekre. Az előadás a színpadot teljes terjedelmében kihasználja: a bentiek a bal oldalon végighúzódo ablakokon keresztül próbálják rekonstruálni a téren történeteket, s innen lőnek a kintiekre, akiknek (a színen kívül zajló) választámadásai nyomán hangos puffanás-, robbanás-effektek kíséretében törmelékek repülnek be a színre, betérítve a szereplőket. A színpad jobb oldalán található, a néző számára nem látható nyílás pedig az onnan kiszűrődő piros fény által kazánná válik, ahol a tisztviselők a nemkívánatos iratokat, a kiskatonák pedig egyenruháikat égetik el. Amint azt kritikájában Kérchy Vera is kifejti, az előadás jelszerűségére hívja fel a figyelmet a legtávolabbi színpadrész is:³⁴⁸ az annak mélyén található vetítövásznon ugyanis egyszer zöld színű, vonalazott iskolatáblaként, majd olyan felületként funkcionál, amelyen keresztül videofelvételről a tanktámadás elevenedik meg. A vászon felhúzásával ugyanakkor a tér tovább bővíthető, egyszer a Köztársaság térre érkező teherautó platója, máskor a párház bejáratához vezető lépcső alakítható ki belőle.

Az előadás az eredeti mű dramaturgiáját követve felváltva viszi színre a párházban, illetve a téren zajló jeleneteket, a kórusként előadott kommentárok idejére azonban a kintiek és a bentiek a színpad két oldalán egymással szemben sorakoznak fel, mintegy felrajzolva az egymásnak feszülő erőtereket. Mérő, Esztena és Pócs kivégzését követően a frontvonalak azonban a már említett módon megcserélődnek, összecsúsznak, amit az előadás vizuálisan, a térhasználat szintjén is megjelenít. Míg az előző jelenetekben az osztályterem egyszer az ostromlók, máskor a párházban rekedtek játéktérévé válik, az említett jelenetet követően a két

³⁴⁷ A kérdéshez lásd: FOUCAULT, *i. m.* <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés ideje: 2019.02.15.)

³⁴⁸ KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

tábor egyszerre veszi azt birtokba, elmosva a határokat kint és bent között. Így egy olyan átmeneti, köztes tér jön létre, amely illeszkedik a bemutatott történelmi szituációhoz is. Ha ugyanis a Köztársaság téri eseményeket – amint azt Kérchy Vera írja – makroszinten szemléljük, akkor pusztán egy epizódját, átmeneti pillanatát képezik az ötvenhatos eseménysorozatnak. Ez az átmenetiség Kérchy megállapítása szerint továbbá abban is megmutatkozik, hogy az átöltözések által a szereplők folytonos „identitásváltásban (és -válságban) vannak.”³⁴⁹ Ennek egyik kiemelkedő példája az a jelenet, amelyben az egyik ávós kiskatona meggyilkolt kolléganője ruháiba öltözik át az osztályterem két – a frontvonalakat is kijelölő – padsora között üresen hagyott térrészen. E jelenet egy képben sűríti össze a *Kazamaták* egyik központi témáját: a kint és a bent pozícióinak felcserélhetőségét, esetlegességét, és Kérchy megfogalmazásával azt, hogy „az ideológiáknak kiszolgáltatott ember hogyan hasad a frontvonal két oldalán egyszerre két részre”.³⁵⁰

A térkonceptióban megfigyelhető és a korábban már ismertetett eltéréseken túl a dráma és annak színpadi feldolgozásai a tömeg tetteit motiváló hiedelmek lelepleződését illetően is mutatnak különbözőségeket. A művek egyik dramaturgiai tetőpontját a pártházi fényűzés mítoszának összeomlása jelenti, amikor is Gothár rendezésében Nikkel a kopár fémszerkezet folyosóján, Máté előadásában pedig a feldúlt osztályteremben állva csalódottan konstatálja, hogy amit talált, az pusztán „lóporszag és mocsok”, majd a fosztogatás örömétől bódultan beszabaduló bajtársak is rájönnek, hogy a temérdek kincs és pompás ételek helyett némi fasírozottal és félkész palacsintával kell beérniük. A mű antiszimbólumának,³⁵¹ a pártház alatt húzódó kazamatarendszernek a legendája pedig az utolsó jelenetben foszlik szerte. A Tűzoltó és a Szóvivő erre irányuló párbeszédét a kazamatákat kutató munkások színen kívülről beszűrődő megszólalásai és „föld alatti ütemes kopácsolás”-ának³⁵² zajai húzzák alá. Gothár rendezésében azonban – a drámától eltérően – Nikkel részéről is megtörténik a felismerés, amikor is a Szóvivő³⁵³ szembesíti őt ezzel:

Ha van kazamata, akkor miért

Próbáltak alkut kötni a tömeggel?

³⁴⁹ KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³⁵⁰ Kérchy ennek kapcsán Heiner Müller *Hamletgépének* következő sorára is hivatkozik: „az én helyem, ha drámám megtörténne, a front mindkét oldalán lenne”. – KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³⁵¹ Radnóti Sándor megfogalmazása, aki a *Kazamaták* címet a mű antiszimbólumának tekinti. – RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 401.

³⁵² PAPP – TÉREY, *i. m.*, 383.

³⁵³ A drámában eredetileg a Tűzoltó mondja el az itt, a Szóvivő által előadott monológot.

Inkább vállalták a biztos halált?
Ha létezik a pince, mért nem arra
Vonultak vissza? Logikai bukfenc.³⁵⁴

Az előadás ezzel némileg átértelmezi Nikkel alakját: míg a drámában az utolsó jelenetig hisz a kazamaták létezésében, és ugyan kiábrándul a tömeg által elkövetett tettekből, de továbbra is a fogva tartott forradalmárok felszabadításával igazolja magát, addig Gothár (és Máté) rendezésében elismeri annak hiedelem-jellegét, sőt, még segít is az egyik tisztviselőnőnek elmenekülni a térről.

Máté Gábor rendezésében szintén nem a Tűzoltótól (Rácz Tibor) hangzanak el a Köztársaság téri kazamaták létezése elleni érvek, hanem a Tanárnőtől, aki – a Gothár előadásában szereplő Szóvivőhöz hasonlóan – Nikkelt (Poroszlay Kristóf) kívánja meggyőzni erről. Máté rendezésének egy fontos változtatása továbbá az, hogy teljesen elhagyja a dráma epilógusát, amelyet Gothár a színpadnyílásból kiemelkedő és a kazamatákhoz vezető alagút után kutató ásó munkájával jelez. Az előadásban emellett a zárómonológ a drámától és Gothár rendezésétől eltérően, ahogyan arra korábban már utaltam, nem a Tanárnőtől/ Szóvivőtől hangzik el, hanem a szereplőkből összeállt kórus adja elő, dallamvilágával az iskolai ünnepek előadásait idézve. E gesztussal pedig nézetem szerint rámutat arra, hogy 1956 egy olyan szimbolikus történelmi eseménnyé vált, amelyet a befogadó, s köztük is legfőképpen az újabb (főként a rendszerváltás után született) generáció már csak ünnepi megemlékezések keretei között tud megragadni. Máté rendezése így közvetve reflektál ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő egyik fontos változására, arra a folyamatra, amelynek során a szóban forgó történelmi esemény átlépve a negyven évben meghatározott kritikus küszöböt, egyre inkább kimosódik a kommunikatív emlékezetből, és a kulturális emlékezet hatókörébe lép át.³⁵⁵

Amint azt az eddig leírtak is bizonyítják, amellett, hogy a *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai a forradalmak általánosságban vett természetét is tematizálják,³⁵⁶ rendkívül fontos kérdéseket és állításokat fogalmaznak meg a múlt értelmezési lehetőségeivel, rekonstruálhatóságával/ rekonstruálhatatlanságával és ötvenhat kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetével/ emlékezettörténetével kapcsolatban is. E művek a Köztársaság téri eseményeket ötvenhat egy lehetséges, de korántsem kizárólagos érvényű narratívájaként vizik

³⁵⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 377.

³⁵⁵ Jan ASSMANN, *i. m.*, 52.

³⁵⁶ SEBŐK, *i. m.*, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> (letöltés ideje: 2019.02.01.); MARGÓCSY, *i. m.*, <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

színre. Metaszínházi elemek alkalmazásával, a történelem újrarájátszására történő reflexiókkal rávilágítanak az egyazon történelmi eseményről alkotható beszámolók konstruáltságára, a múltnak a jelentől és az aktuális történelmi akarattól való függőségére. Míg a dráma és Gothár rendezése az utóbbira, valamint az ötvenhat-értelmezések heterogenitására, sokféleségére elsősorban a mű végén, a Szóvivőtől elhangzó zárómonológban utal, addig Máté Gábor előadása a Köztársaság téri események színrevitelét mindvégig e gondolat köré rendezi, amennyiben a térválasztással folyamatosan emlékezteti a befogadót arra, hogy az általa színre vitt narratíva interpretáció eredménye, pusztán egy olvasati lehetőség a sok közül.

Papp–Térey drámája, valamint Gothár és Máté rendezése tehát egy olyan történelemszemlélet jegyében mutatja be ötvenhat említett epizódját, „átmeneti pillanatát”,³⁵⁷ amely elfogadja és fel is mutatja az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos „igazságok egymásmellettségét”³⁵⁸. Ezt szolgálja egyfelől a drámának és az előadásoknak a bemutatott eseményekhez való távolságtartó, pártatlan viszonya, amely a színházi kifejezőeszköz-használatot, karakterformálást, nyelvhasználatot jellemző stilizáció, az eltávolító hatások alkalmazása, Máté Gábornál ekképpen a Szóvivő egyes monológjainak kóruszólamává történő átalakítása, a megszólalások kommentár-jellegének kiemelése, Gothárnál pedig az olykor groteszkbe hajló, ironikus ábrázolás által jön létre. Másfelől az említett történelemszemlélet érvényesítését szolgálja az is, hogy a Szóvivőn/ Tanárnőn kívül egy vagy több megszólalás erejéig más szereplők is rezonőrre léphetnek elő, s a kintiek és bentiek csoportjához tartozó figurák egyaránt birtokolhatják az igazság egy-egy darabkáját.³⁵⁹ A *Kazamaták* ekképpen mindvégig kettős nézőpont-érvényesítéssel operál; anélkül, hogy bármelyik mellett is állást foglalna, felmutatja és elfogadja az egymásnak feszülő két tábor motivációit, ötvenhat egymással élesen szembenálló egyéni és kollektív értelmezéseit. Ugyanakkor rámutatva a forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcserélhetőségére, a „hazafiság” fogalmának viszonylagosságára, reflektál arra is, hogy a történelmi „igazság” fogalma mindig perspektívafüggetlen, és politikai, ideológiai, stb. szempontok által meghatározott. A *Kazamaták* emellett ötvenhat marginális, kevésbé ismert beszámolóinak, azaz a köznép, „a forradalom alulról jövő elbeszélései”-nek³⁶⁰ is hangot ad, és visszatükrözi azok egyik jellegzetes megalkotási módját: a valóság fikcióval, mítosszal, hiedelemmel való keveredését, ami itt a

³⁵⁷ KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³⁵⁸ TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³⁵⁹ Ehhez ld. Teslár Ákos kritikáját: TESLÁR, *i. m.*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/megvan-es-megsem> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

³⁶⁰ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 396.

tragikus eseménysorozatot motiváló pincebörtönök legendájában jelenik meg. Ezzel pedig felhívja a figyelmet arra, hogy a mítoszképzés nem pusztán a történelmi eseménytől való időbeli távolság függvénye, hanem hozzátartozik a történelmi beszámolók eredendő természetéhez.

Habár Papp–Térey drámája és Gothár rendezése nem reflektál kimondottan a néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyaira, illetve ötvenhat kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetére és az azt érintő változásokra (amennyiben a forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcsérelhetőségének tematizálása pusztán távolról utal minderre), addig Máté Gábor rendezésében e témák a helyszínválasztás; a Tanárnő mint rezonőr-figura szerepeltetése, a diákok ünnepi öltözete, valamint a zárójelenet ünnepélyessége révén előtérbe kerülnek. Amint azt ennek megfelelően korábban már kifejtettem, az osztálytermi helyszín a történelmi eseményekkel kapcsolatos intézményes tudás közvetítésének helyszínéként felidézi ötvenhat fordulatos oktatástörténetét,³⁶¹ az egyetlen hivatalos ötvenhat értelmezésért zajló jelenkori és közelmúltbeli emlékezetpolitikai küzdelmeket, valamint reagál az intézményes tudás, annak értelmezése és a még élő szemtanúk kommunikatív, egyéni emlékezetében megőrzött tartalmak, egyúttal a nemzedéki emlékezetek közötti különbségekre. A zárójelenet ünnepélyessége pedig a 2018-as néző ötvenhathoz való viszonyát villantja fel, s ekképpen utal ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt jelenlegi helyzetére is: arra a folyamatra, amelynek során az említett történelmi esemény egyre inkább a kulturális emlékezet hatókörébe lép át, s ennek megfelelően az intézményes mnemotechnika által irányított, megszilárdult tartalmakkal rendelkező szimbolikus alakzattá, tehát „tényszerű múltból emlékezetes múlttá” változik.³⁶²

Habár a három elemzett mű közül legexplicitebb és legsokrétűbb módon Máté Gábor rendezése reflektál az ötvenhatot övező emlékezetpolitikai változásokra, a néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyulásaira, de a történelmi beszámolók, illetve a különféle múltértelmezések természetére történő utalással, s utóbbiak egyenrangúvá tételével a dráma és Gothár rendezése is működésbe hozzák azt a dialogikus emlékezetmodellt, amely lehetővé teszi a múlttal való szembenézést. E művek ugyanis képesek arra, hogy az említett emlékezetmodellt követve „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlél[jék]”,³⁶³ megteremtsék „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának

³⁶¹ KÉRCHY, *i. m.*, https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

³⁶² Jan ASSMANN, *i. m.*, 53.

³⁶³ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, *i. m.*, 18.

lehetőségét”, és az „igazságok egymásmellettségét” ábrázolják.³⁶⁴ Azáltal pedig, hogy a forradalom egy háttérbe szorított narratíváját viszik színre, lehetővé teszik, hogy a befogadó az ötvenhatos, mai napig az értelmezési harcok keresztüzében álló eseménysorozatot árnyaltabban és a maga összetettségében szemlélje. A *Kazamaták* című dráma, valamint annak 2006-os és 2018-as színpadi feldolgozása ekképpen pedig egyaránt fontos lépéseket tesz a múlt feldolgozása felé.

³⁶⁴ Tompa Andrea jellemzi ekképpen a műfeldolgozó produkciókat. TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

2. 1956 A KULTURÁLIS EMLÉKEZET PANOPTIKUMÁBAN

Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: *56 06/ őrült lélek vert hadak*, kaposvári Csiky Gergely Színház (2006)

A Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ őrült lélek vert hadak*³⁶⁵ című előadása, amint arra dolgozatom korábbi fejezeteiben is utaltam, kitüntetett helyet foglal el 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációinak történetében. Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak Gothár Péter-féle bemutatója mellett ugyanis 2006-ban hosszú idő után elsőként reflektált az ötvenhatal kapcsolatos értelmezések heterogenitására, a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő problémákra, ellentmondásokra, és tett kísérletet arra, hogy műtfeldolgozó igénnyel közelítse meg történelmi múltunk szóban forgó fejezetét. Az *56 06* habár 2017-ben a *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz* című kötetben Mohácsi István és Mohácsi János szerzőségében dráma formájában is megjelent, a művet a következőkben a Marco De Marinis-i értelemben vett előadásszövegként vizsgálom, s a drámát és az alapjául szolgáló előadást a *Kazamatákról* szóló fejezettől eltérően nem vetem alá összehasonlító elemzésnek. Ennek oka az, hogy az *56 06* nézetem szerint a különböző típusú jelek, kifejezőeszközök és akciók komplex hálózataként³⁶⁶ szemlélve, a benne megjelenő vizuális és akusztikus, mimikus és gesztikus jelrendszeren keresztül tudja igazán szemléletesen reflexió tárgyává tenni például a kulturális emlékezet működését – amely meglátásom szerint az előadás egyik legfontosabb gesztusa –, és működésbe hozni azt a szatirikus, ironikus szemléletmódot, amely a Mohácsi testvérek és Kovács Márton szinte minden produkciójának történelemszemléletét és színházi kifejezőeszköz-használatát meghatározza. Amint azt a későbbiekben ugyanis részletesen kifejtem, a szerzőtrío történelmi traumákra összpontosító előadásaiban és Mohácsi János rendezéseiben ez a szemléletmód képezi az alapját a különféle (múlt)értelmezések, perspektívák egymás mellé helyezésében, ütköztetésében artikulálódó dialogikus emlékezetmodellnek, amely a műtfeldolgozás egyik kiindulópontját is jelenti.

Az *56 06* a Mohácsi testvérek és Kovács Márton olyan előadásszövegeihez hasonlóan, mint a *Csak egy szög, az Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* és az *E föld befogad, avagy számodra hely*³⁶⁷ a magyar nemzeti múlt olyan traumájával, tragédiájával

³⁶⁵ KOVÁCS Márton – MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: *56 06/ őrült lélek vert hadak*. Rendezte: MOHÁCSI János. Bemutató: kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006.12.29.

³⁶⁶ DE MARINIS, i. m., http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html (letöltés ideje: 2019.02.20.)

³⁶⁷ A traumatikus történelmi eseményeket tematizáló előadások sorába illeszkedik a holokauszt-túlélők, -áldozatok visszaemlékezéseit, naplórészleteit, szépirodalmi idézeteket és egyéb vendégszövegeket felhasználó *A Dohány utcai seriff* című előadás is. A fenti felsorolásában azért nem tüntettem fel, mert a színrevitel módját, formáját, színházesztétikáját és történelemszemléletét tekintve meglehetősen eltér a Mohácsi testvérek és Kovács Márton

szembesít, amely az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződik újra időről időre. Míg az *Egyszer élünk* a holokausztot, a szovjet megszállást, valamint a puhadiktatúra időszakát idézi fel, addig az *E föld befogad* az 1941-es kamenyec-podolszkiji tömegmészárlást, a *Csak egy szög* többek között a roma holokausztot, az *56 06* pedig az ötvenhatos forradalom eseményeit tematizálja. Ezen előadások a nemzeti múlt epizódjait azonban nem a történelmi hitelesség elképzeléséből kiindulva ábrázolják, hanem kiforgatják a kollektív emlékezetünkben hozzájuk kapcsolódó tartalmakat, s azok újraértelmezésére, újragondolására ösztönöznek. Ezáltal nem csak a kollektív, azon belül is a kulturális és az egyéni emlékezet, hanem a nemzeti múlt értelmezéseinek, reprezentációinak ellentmondásait és a múltból alkotott elbeszélések konstruált jellegét is tematizálják.

Jelen tanulmány amellet kíván érvelni, hogy az *56 06* emlékezéstechnikáját tekintve – a fenti előadásokhoz hasonlóan – azon túl, hogy a fentebb említett dialogikus emlékezetmodellt követi, a Jan Assmann-i értelemben vett kulturális emlékezet működés módját is visszatükrözi, kritika tárgyává teszi; történelemszemlélete pedig a narratív történelemelmélet egyes irányzatainak stratégiáival, elveivel mutat rokonságot, amelyek a történelemről tett beszámolók utólagosan konstruált jellegét, fikcionalitását, irodalmiságát tudatosítják, s így az elbeszélésekben továbbélő múltat textuális, „nyelvi létező”-ként³⁶⁸ szemlélik. Mivel – ahogyan azt Nietzsche megállapította – a történelmi tudás elválaszthatatlan az emlékezés és felejtés aktusától,³⁶⁹ s a múlt, a történelem a tárgyi források, nyomok mellett a kollektív, egyéni emlékezetben őrzött emlékek közötti válogatás, s azok narratívába rendezése alapján konstruálódik, e két szempontot egymással szoros összefüggésben tárgyalom.

Mohácsi János rendezései, így az *56 06* a történelmi múlt/ közelmúlt eseményeit mitikus, mesei elemekkel, irodalmi, színházi, filmes utalásokkal (például *Tóték*, *Monte Cristo grófja*, *Megáll az idő*, *James Bond*), nemzeti és történelmi mítoszaink mesterséges hagyományával átszőve, azok egymásra vetítésével, ütköztetésével jeleníti meg, permanensen megkérdőjelezve a hozzájuk kapcsolódó (szimbolikus) tartalmakat. Így az előadás egyszerre fejezi ki a történelmi narratívákkal szembeni bizalmatlanságot, problematizálja azok valósággal való megfeleltetését, s mutat rá megalkotottságukra, fikcionális jellegükre. Ezáltal pedig az említett narratív történelemelmélet egyik, Hayden White által meghatározott alaptételét visszhangozza, amely szerint a történelmi elbeszélések „nyelvi fikciók, melyek tartalma

többi, említett előadásától, így az utóbbiakra vonatkozó téziseim, megállapításaim arra számos esetben nem vonatkoztathatók.

³⁶⁸ KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 12.

³⁶⁹ KÉKESI KUN Árpád: Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája. In: IMRE Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008. 65.

legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*”.³⁷⁰ White nézete szerint ugyanis a történetírás a jelentés-létrehozás rendszerein az irodalommal és a mítosszal osztozik, s a cselekményesítés, a formális érvelés és az ideológiai vonatkoztatás eljárásain keresztül kaotikus események sorozatából alkotja meg a történetet.³⁷¹

Az említett eljárás módok közül a vizsgált előadás történelemszemléletének meghatározása szempontjából a cselekményesítés válik különösen fontossá, amelynek révén – ahogyan azt Kisantal Tamás összefoglalja – a különböző esemény-összefüggések cselekményformába önthetők. Eszerint „a múlt valamiféle »massza«, amely csak öntőformába kerülése után kap megfelelő alakot, vagyis a forma nem magában a múltban van”.³⁷² A történelmi narratívák által elbeszélte múlt következőképp mindig utólagos válogatás, konstrukció eredménye, amely sohasem egyezik meg a valós történelmi tapasztalattal. Ahogyan azt a White-hoz hasonlóképpen vélekedő Ankersmit is írja, „a történelmi tapasztalat ily módon nem más, mint tapasztalataink és a valóságra vonatkozó tudásunk folytonosságában keletkezett »lyuk« vagy »törés«.”³⁷³

Mohácsi János rendezései mintha éppen a történelemnek az elbeszélésekben ilyen módon történő megalkotásának folyamatát és az említett törést tematizálnák azáltal, hogy gyakran időben és térben távol eső eseményeket, cselekményelemeket, s azokhoz kapcsolódó szimbolikus tartalmakat helyeznek egymás mellé, és nem az adott eseményről szóló, a linearitás és kauzalitás logikáját követő narratívák szerkezetét, technikáit alkalmazzák. Mohácsi előadásai elutasítják a lineáris cselekményszervezést; az őket alkotó mikro- és makrotörténetek töredezett, epizodikus struktúrákba rendeződnek, s az említett elemek egymás mellett történő szerepeltetésével, a fiktív és a valós, a mitikus és a történelmi összemosásával nem csak ezen elbeszélések konstruáltságára mutatnak rá, hanem arra – a White által említett – kaotikusságra is, amely a múltbeli nyomok, források egymáshoz való viszonyát az elbeszélésformába történő rendezés előtt jellemzi.

E ponton érdemes visszakanyarodnunk a White által meghatározott cselekményesítési eljárásokra és a velük kapcsolatos kritikákra, elvárásokra, amelyek gondolatmenetem szempontjából kitüntetett jelentőséggel bírnak. Közelebb vihetnek ugyanis az 56 06 recepciójának és a körülötte kialakult botránynak a körüljárásához, megértéséhez, s ekképpen az előadás társadalmi, színháztörténelmi kontextusának felvázolásához. White a

³⁷⁰ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 70.

³⁷¹ WHITE: *Előszó*, i. m., 20., WHITE: *Az elbeszélés kérdése a mai történelemelméletben*, i. m., 181.

³⁷² KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 14.

³⁷³ ANKERSMIT: *Nyelv és történelmi tapasztalat*, i. m., 169.

cselekményesítésen belül – akárcsak a formális érvelés és az ideológiai vonatkoztatás esetében – egyfajta négyes tipológiával dolgozik. Northrop Frye *A kritika anatómiája* című művének *Archetipikus kritika: a mítoszok elmélete* című esszéjében szereplő felosztást követve megkülönbözteti a románc, a tragédia, a komédia és az irónia (szatíra) archetípusait. Eszerint egy történelmi esemény(sor) cselekményesítésekor a fenti típusok bármelyike alkalmazható, a történész szabadon választhat közülük. Így például azt a történelmi eseményt, amelyet előtte tragédiaként cselekményesítettek, a rendelkezésére álló tényanyagból, forrásokból akár komédiaként is újraalkothatja.³⁷⁴ Ez magyarázza azt, hogy a múlt egy meghatározott epizódjáról akár több különböző elbeszélés is születhet, még akkor is, ha az egyes történészek közel azonos forrásokból kiindulva alkotják meg saját értelmezésüket.

A cselekményesítés majdnem minden fentebbi típusa műfajként a színház, dráma területén is megjelenik, amely utóbbiak mediális sajátosságaik, eredendően fikcionális természetük miatt egy történelmi esemény reprezentációja során természetesen nem korlátozódnak a történész által talált/ feltalált források, tények feldolgozására, prezentálására, a történetíráséhoz hasonló összefüggések megalkotására. Mégis több, a dolgozatomban vizsgált előadás, dráma esetében megfigyelhető, hogy azok a white-i cselekményesítési módokkal vagy azok ábrázolási technikáival hasonlatos történelemszemlélet jegyében viszik színre, tematizálják az ötvenhatos forradalom eseményeit. Így például az ötvenhatot explicit módon tematizáló előadások „boomjának” évében, 2006-ban megjelent/ bemutatott művek közül Papp–Térey *Kazamaták* című drámája és annak Gothár Péter által színpadra vitt változata, valamint a Mohácsi testvérek itt tárgyalt *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadása az ironikus cselekményesítési mód egyes ciklusainak megfelelően ábrázolja azokat. Az *56 06*-ban ezen belül is az irónia szatirikus típusa érvényesül, amely – a későbbiekben részletesen is kifejtett módon – a társadalmi, politikai sztereotípiáink,³⁷⁵ közhelyeink és az ötvenhathoz kapcsolódó, legitimnek tekintett tartalmaknak a megkérdőjelezésében, a színházi jelhasználat minden szintjét átható öniróniában, (frye-i terminussal: önparódiában), valamint a perspektívák (s szűkebben) a mindennapi élet látószögének permanens elmozdításában³⁷⁶ ragadható meg.

Ezzel szemben Vidnyánszky Attila szintén 2006-ban bemutatott *Liberté '56* című előadása a románc tragédiával párhuzamos fázisai felől tartja megközelíthetőnek a forradalom

³⁷⁴ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 74–75.

³⁷⁵ A különféle sztereotípiáknak az előadásban történő megjelenítését, kiforgatását Perényi Balázs is kiemeli kritikájában, kitérve arra is, hogy az *56 06* teatralitásával, szkepszisével és iróniájával zúzza szét azokat. – PERÉNYI, i. m., 2; 5.

³⁷⁶ Ehhez lásd Frye *Archetipikus kritika. A mítoszok elmélete* című esszéjének az irónia és szatíra mítoszaira vonatkozó alfejezetét. FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 189–203.

eseményeit. Azokat a románc témájának megfelelően idealizált módon mutatja be, a forradalom tisztaságát hangsúlyozó narratívákra, s ezzel együtt a pesti srácok romantikus mítoszaira építve. Ezáltal megjeleníti az említett cselekményesítő mód egyik állandó összetevőjét, a nosztalgiát, azaz egy képzelbeli aranykor iránti vágyakozást³⁷⁷ is. Az előadásban ezzel összefüggésben a pátosz is uralkodó minőséggé válik, amely a románc mindenkori kereséstémájának egyik, az agon (konfliktus) és az anagnoriszis (felismerés) közti szakaszát, az élethalálharcot³⁷⁸ is jelöli, s amely jelen esetben az egyik főszereplőnek, Pavelnek és a pesti srácoknak az ötvenhatos forradalomban történő hősi halálával azonosítható. A *Liberté '56*-ot a fejezet végén szereplő exkurzusban részletesebben is tárgyalni fogom, a róla született egyetlen széleskörű elemzés ugyanis azt igyekszik bizonyítani, hogy a produkció a dialogikus emlékezetmodellt hozza játékba. Én azonban éppen ennek az ellenkezőjét állítom, és ezt érvekkkel is alá kívánom támasztani, választ adva így arra a lehetséges kérdésre, hogy miért nem szentelek külön esettanulmányt Vidnyánszky rendezésének, a jelen, dialogikus emlékezetmodellt követő és műltfeldolgozó művek elemzésére koncentráló kutatásomban.

Visszakanyarodva az előbbi gondolatmenethez fontos kiemelni, hogy Hayden White fentebb idézett elméletét számos kritika érte, amiért az egyes történelmi események esetében nem tett különbséget alkalmas és kevésbé alkalmas történelmi beszámoló között. Ez ugyanis Chartier szerint azt jelentené, hogy azok a narratívák is egyaránt elfogadhatóak volnának, amelyek tagadják a „zsarnoki rendszerek által elkövetett bűnöket”, mint például a holokauszttagadók elbeszélései.³⁷⁹ Az ilyen és ehhez hasonló kritikák továbbá azt állítják, hogy nem minden esemény (különösen, ha traumatikus) alkalmas arra, hogy komédiaként vagy szatíraként cselekményesítsék. A múltbeli események cselekményesítésével kapcsolatos társadalmi elvárások ráadásul, legyenek azok bár a fikció közegébe tartozó autonóm műalkotások, a színpadi művek, drámák kapcsán is megjelennek, s részben ezért tartom kiemelt jelentőségűnek White-nak a téma kapcsán megfogalmazott gondolatainak bevonását. Az *56 06* és a körülötte kialakult botrány példája ugyanis éppen arra mutat rá, hogy a traumatikus események reprezentációja során bizonyos cselekményesítési technikák/ ábrázolásmódok erős ellenállást válthatnak ki a szélsőségesen gondolkodó társadalmi, politikai csoportokból, amelyek csak egyetlen értelmezést tekintenek legitimnek.

Annak ellenére, hogy Mohácsi – egyébként pozitív kritikai recepciót kapott, POSZT-díjas – rendezésében elsősorban a szatirikus ábrázolásmód dominált, önmagában mégsem ez

³⁷⁷ FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 159.

³⁷⁸ *Uo.*

³⁷⁹ WHITE: *Előszó*, i. m., 13.

váltotta ki az említett társadalmi csoport(ok) ellenérzését. Az előadás körül kialakult botrány inkább a színházi fikció és a (narratív történelemelmélet szerint feltárhatatlan) történelmi realitás azonosnak tételezéséből, és egy, az ötvenhatos forradalomhoz kapcsolódó múltreprezentációnak az előadás által történő vélt megsértéséből bontakozott ki, amelyről Eörsi László ír részletesen a „*Megbombáztuk Kaposvárt*” című könyvének egyik fejezetében.

A négy órás előadás szóban forgó húsz perces jelenete egy fiatal orvostanhallgató, Sáry Flóra és nővértársai tettére koncentrál, amelynek során utóbbiak a forradalom sebesültjeinek ellátása, a röpcédulagyártás miatti leterheltség, a folyamatos razziák és a besúgóktól való félelem miatti feszültség, pánik közepette végzetes döntést hoznak: megölik Flóra udvarlóját, akit a kabázsebében talált fénykép alapján ÁVH-s tisztnek, s ekképpen árulónak bélyegeznek, nem fogadva el a férfi szabadkozását, miszerint csak a hecc kedvéért vette fel sógora egyenruháját. A jelenet az 1957-ben kivégzett, majd 2001-ben rehabilitált Tóth Ilona történetét veszi alapul, amelyről „a hősi legendák kedvelőinek széles körében – minden komolyan vehető bizonyíték nélkül – elterjedt, hogy az egész csupán kommunista koholmány,” s „ők azok, akik a történet ettől eltérő értelmezését – így Mohácsiék darabját a magyarsággal szembeni sérelemnek érezték”,³⁸⁰ úgy, hogy zömében – feltehetőleg – az előadást sem látták.³⁸¹ Ahogyan fentebb idézett művében Eörsi László is összefoglalja, a botrány az előadás bemutatója után két hónappal, 2007 februárjában robbant ki, egy a *Metro* című bulvárújságban megjelent, Gubás Gabival (Sáry Flóra egyik megformálójával) készült interjú³⁸² nyomán, amely némileg eltorzított formában került publikálásra, s amelyet a *kuruc.info*³⁸³ nevű szélsőjobboldali internetes portál indulatos hangnemben szintén közzétett. A helyzet ezt követően egy jogi lépés igényével fokozódott, ugyanis Jobbágyi Gábor, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Polgári Jogi Tanszékének akkori vezetője, az ügyről értesülve, kegyeletsértésre és a történelmi tények meghamisítására hivatkozva még az előadás megtekintése előtt annak beszüntetését és polgárjogi per indítását kérvényezte, amely azonban a Somogyi Főügyészség által elutasításra került.

³⁸⁰ EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt!*”, *i. m.*, 132–133.

³⁸¹ ³⁸¹ A sértett csoport tagjai egy internetes petíciót írtak alá, amelyben látatlanban elítélték a produkciót, annak betiltását kérték, s egy részük az alkotók telefonon történő zaklatásával is nyomatékosította véleményét. A petíció szövegét idézi: EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, *i. m.*, 137.; A zaklatásokról lásd: TAKÁCS Zoltán: *Mocskoló levelek a Csiky-társulatnak*. <https://www.sonline.hu/somogy/kozelet-somogy/mocskolodo-levelek-a-csiky-tarsulatnak-68645/> (letöltés ideje: 2019.01.05.)

³⁸² MITTELHOLCZ Dóra: Gubás Gabi kegyetlen szerepben. www.metropol.hu/cikk/50642, 2007. február 11. (letöltés ideje: 2019.01.05.)

³⁸³ CSOBAY Noémi: *Tóth Ilonát kommunista propagandadarabban gyalázzák*. kuruc.info/r/26/9603/, 2007. február 20. (letöltés ideje: 2019.01.05.)

A nagy sajtónyilvánosságot kapott eset a színházi szakma képviselőit is megmozdulásra készítette: 2007 márciusában „rendezők és színészek egy csoportja nyílt levelet tett közzé”,³⁸⁴ amelyben szolidaritást vállalt az előadás alkotóival, és összefogásra hívta a színházi szakembereket: arra kérte őket, hogy vegyenek részt az 56 06 március 16-i előadásán, amelyet a kaposvári közgyűlés döntnökei a küszöbön álló színházigazgató-választás apropóján szintén megtekintenek majd. Eörsi a teltház, közönségtalálkozóval egybekötött estét a már említett könyvében kitüntetett jelentőségűnek ítélte, rámutatva arra, hogy „[a] rendszerváltás óta sosem fogott még össze [a]nnyir[a] a szakma”, mint ott, akkor.³⁸⁵

Anélkül, hogy kitérnék a művészi szabadság kérdésére és arra, hogy milyen szerepet játszott e botrány a közlő kaposvári igazgatóválasztásban, csak azt a kutatásom szempontjából lényeges következtetést emelem ki, miszerint az előadást ellenzők és betiltani kívánók csoportja a véleményét egy olyan történelemszemlélet jegyében fogalmazta meg, amely a forradalom heroizáló, pátosszal terhelt narratíváit részesíti előnyben, és a történelmi hitelesség ideájából kiindulva egyetlen múltértelmezést tekint legitimnek, annak kizárólagosságát hangsúlyozza. A kortárs magyar színház bővelkedik ilyen típusú reprezentációkban, s habár a forradalom ötvenedik és hatvanadik évfordulóján, valamint az utóbbi követő években megjelentek olyan művek, amelyek dialogikus emlékezetmodell alapján közelítették meg ötvenhat kérdését, és reflektáltak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra, továbbra is inkább a monologikus emlékezetmodellt követő, legendaképző narratívák vannak – színházesztétikájukat tekintve inkább – mennyiségi (és nem annyira minőségi) túlsúlyban.

A forradalmat főként a tragikum és a pátosz felől megragadó, annak legendás alakjait középpontba helyező színpadi művek közé tartoznak Vidnyánszky Attila *Liberté '56* és *Tóth Ilonka* című előadásai, amelyek közül az 56 06 szempontjából az utóbbi válik különösen fontossá, az ugyanis a Mohácsi testvérek előadásának fentebb ismertetett jelenetére adott kései válaszként is értelmezhető. Míg azonban Vidnyánszky rendezése a történészek által többféleképpen értelmezett Tóth Ilona-történet egyik általa autentikusnak tekintett változata rekonstrukciójára törekszik, Mohácsi előadása egyfelől nem azonosítja a Gubás Gabi/ Varga

³⁸⁴ EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 138. A nyílt levél szövegét lásd ugyanitt, illetve az *Élet és Irodalom* 2007. március 16-i számában.

³⁸⁵ Mohácsi rendezése – Eörsi beszámolóját idézve – „színpadi nyelven reagált a kritikákra: a kórházi jelenet csúcspontján, Sárny Flóra döfésekor a képet három percre mozdulatlaná merevítette”, amely – színházi értelemben példátlan hosszúságú – szünet Molnár Gál Péter szerint „a végső tettől való visszariadás”-ra, az orvosi eskü és a forradalom érdeke közötti latolgatásra is utalhatott. – EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, i. m., 143.; MOLNÁR GÁL Péter: *56 06/ örült lélek vert hadak*. <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00086/05mgp.htm> (letöltés ideje: 2019.06.15.)

Zsuzsa által megformált karaktert Tóth Ilonával. Története pusztán inspirációs forrásként szolgál egy olyan – az előadás időtartamát tekintve – rövid jelenethez, amely azt kívánja megmutatni, hogy egy a forradalom ügye mellett mindvégig kiálló egyén a végkimerülés szélén, kétségbeesésében pillanatok alatt hogyan hoz meg egy szükségszerűnek bizonyuló, az események kimenetelét és saját sorsát is meghatározó végletes döntést. Másfelől az idézett epizód Mohácsinál egy olyan fikció keretei közé ágyazódik, amely, lévén, hogy nem hisz a múlt feltárásának és a történelmi események hű reprezentációjának lehetőségében, inkább az ötvenhatal kapcsolatos legitimnek tekintett tartalmak megkérdőjelezésére, társadalmi sztereotípiáink reflexiójára törekszik, s teszi ezt – amint azt a későbbiekben bizonyítani fogom – a kulturális emlékezet működésmódját követve, mítosz és történelem egymásba olvasztásával.

Az *56 06* és a *Tóth Ilonka* közötti fentebb említett kapcsolat az utóbbi által kezdeményezett vitapozícióban nyilvánul meg, ami már az előadás megtekintése előtt is nyilvánvalóvá válhat a befogadó számára, ha áttekinti a színlapot. Annak szövege ugyanis ugyanazt a retorikát folytatja, amelyet az *56 06* körül kialakuló botrány idején az előadás ellenzői alkalmaztak:

Vajon megpecsételhető a forradalom ifjú résztvevőinek a sorsa azáltal, hogy az őket leverő hatalmi erőszak utólag erkölcsileg, majd mentálisan is ellehetetleníti őket? Ebből fakadóan elhitheti bűnüket a közvéleménnyel, és halálbüntetést alkalmaz? Mennyire hathat ki egy ilyen ítélet az áldozat későbbi megítélésére? És vajon ez az emlékezet milyen mértékben tükrözi az adott kor immoralitását és képmutatását? Nem hátborzongató-e az a tény, hogy kegyelet helyett szennyyel és mocsokkal illessük ártatlan áldozatok emlékét?³⁸⁶

A színlap ezen sorai már eleve jelzik, hogy a *Tóth Ilonkában* egy olyan monologikus emlékezetmodell érvényesül, amely kizárólag a Tóth Ilona ártatlanságát állító történelmi beszámolókat fogadja el legitimnek. (Ezen beszámolók egyik legfőbb képviselője nem mellékesen *Néma talp* című munkájával az *56 06* ellen perindítást kérvényező Jobbágyi Gábor.) Eszerint tehát azok az interpretációk, amelyek egyszerre ismerik el Tóth Ilona hősiességét, de közben tényszerű adatokkal amellet érvelnek, hogy a kényszerű történelmi szituációban gyilkosságot követett el, csak és kizárólag kegyeletsértőnek minősíthetők – legalábbis az előadás alkotói szerint.

S ha figyelembe vesszük azt, hogy az egy színházkultúrában tevékenykedő rendezők – feltehetőleg – ismerik egymás előadásait, hovatovább azt, hogy Vidnyánszky Attila *Liberté '56*

³⁸⁶ <https://nemzetiszhaz.hu/eloadas/toth-ilona/kapcsolodo-tartalmak>, (letöltés ideje: 2019.01.05.)

és Mohácsi János 56 06/ *őrült lélek vert hadak* című, történelemszemléletében, emlékezéstechnikájában radikálisan különböző produkciói egyaránt részt vettek a 2007-es POSZT versenyprogramjában, akkor nem lehet kétségünk afelől, hogy a *Tóth Ilonka* színlapján szereplő idézett szöveg egyértelműen utal, és mintegy válaszol Mohácsi rendezésére. Mintha mintegy érvényteleníteni kívánná az általa pusztán inspirációs forrásként felhasznált narratíva létjogosultságát, ezáltal pedig közvetve a (számunkra ismeretlen, feltárhatatlan) történeti realitáshoz való viszonya, és nem esztétikai szempontok alapján kívánna megítélni egy tisztán esztétikai produktumot, amelynek nem célja (s nem is kell, hogy célja legyen) a valóság hű rekonstrukciója.

A *Tóth Ilonka* – amint azt a színlap és az előadás alapját adó Szilágyi Andor-dráma alcíme („*Női Krisztus*”) is jelzi –, Tóth Ilona (Waskovics Andrea/ Szabó Nikolett) áldozatiságát, ártatlanságát helyezi a középpontba, és ennek bizonyítására törekszik. Tehát mintegy a színház médiumán keresztül a jelen felől (is) igyekszik „rehabilitálni” a főhőst. Ehhez az előadás díszlete is tökéletesen illeszkedik: a cselekmény egy monumentális bírósági tárgyalóteremben zajlik, amely a levéltárak, archívumok raktárait is idézi; a különböző térelemek ugyanis (feltehetőleg történelmi) dokumentumokat őrző polcrendszerből épülnek fel. A *Tóth Ilonka* e térszervezéssel mintha saját dokumentumszerűségét hangsúlyozná, azt sugallva, hogy a múlt szóban forgó fejezete az említett dokumentumok alapján tulajdonképpen feltárható, a történeti realitás közvetítője pedig maga az előadás. Ez a fajta szemléletmód ugyanakkor ráirányítja a figyelmet az előadás által képviselt történelmi narratíva elfogultságára, s ezáltal a múltból alkotott beszámolókat azon White által meghatározott jellegzetességére is, miszerint a történeti tények feldolgozását, értelmezését már eleve meghatározzák a történészek (vagy jelen esetben az alkotóknak) a témával kapcsolatos előzetes elvárásai, előfeltevései.³⁸⁷ Az előadásban ugyanis egy olyan nézőpont érvényesül, amely a korábban említettek szerint egy, a Tóth Ilona-üggyel kapcsolatos, előzetesen kiválasztott értelmezésnek megfelelően válogat a történelmi dokumentumok és nyomok között.

A tárgyalóterem emelvényén mindentudó narrátorként, egy történész tudásával felruházva foglal helyet a bíró (Dózsa László), aki funkciója szerint a nézőnek a történelmi „igazsággal” történő szembesítésében érdekelt. Kommentálja a jeleneteket, s eközben gyakran a Tóth Ilona ártatlanságát bizonyító tényeket veszi számba. Ezek a tények azonban a cselekmény szintjén nem nyernek bizonyítást. Amint azt Tompa Andrea megállapítja, az

³⁸⁷ Ehhez lásd: WHITE: *Preface...*, i. m., XXVII.

előadás nem adja racionális rendszerét annak, hogy miért cáfolható a gyilkosság elkövetése.³⁸⁸ Az alcímhez illeszkedve inkább a központi karakter szenvedéstörténetének stációit villantja fel, amelynek során azonban nem derül ki, végül megtörtént-e a gyilkosság, azt pusztán a narrátorfigura beszámolójából tudjuk meg. A produkció elsősorban benyomásokat, hangulatokat idéz meg, amelyek legfőképpen Tóth Ilona lélekállapotát, helyzetének kilátástalanságát illusztrálják. Ez utóbbit erősítik fel a teret betöltő sötét, hideg tónusú színek és Mozart *Requiem*jének a tárgyalásjeleneteket, narratori kommentárokat kísérő, erős atmoszférateremtő hatással rendelkező dallamai. Az előadás tehát, amint azt a fentiek is mutatják, mindvégig a nézőnek a főhősnővel való azonosulására, szimpátiájára számít, amit már a címben szereplő becézett névalak bizalmassága is előrevetít. Egynézőpontúságával, a narrátorfigura történelmi „igazságra” vonatkozó kommentárjaival egyértelműen manipulálni (vagy ahogyan Tompa fogalmaz, hipnotizálni) kívánja a befogadót, saját nézőpontjának³⁸⁹ elfogadtatására törekszik. A fentebbi jellegzetességek alapján tehát az előadás emlékezőtechnikája – Aleida Assmann elméletéből kiindulva – egyértelműen monologikusnak tekinthető.

Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában – amint azt dolgozatom bevezető fejezetében is ismertettem – alapvetően kétféle emlékezetmodellt különböztet meg, az egyiket dialogikus, a másikat monologikus elnevezéssel látva el. Monologikusnak azt a múlthoz fűződő viszonyt tekinti, amikor egy nemzeti közösség a negatív múltbeli tapasztalatokkal, traumatikus történelmi eseményekkel szembesülve három szerep valamelyikét ölti magára, és kizárólag a választott szerephez kapcsolódó tartalmakat közvetíti, illetve jeleníti meg. Ez a három szerep pedig a következő lehet: 1. a gonosz fölött diadalmaskodó győztesé, 2. a gonosznak hősiessen ellenálló harcosé, vagy 3. az áldozaté, aki védtelenül szenved el a gonosz kínzásait.³⁹⁰ Amint azt a fentebbiek is bizonyítják, a *Tóth Ilonka* félreérthetetlenül a harmadik pozíciót választja: az ötvenhatos forradalmat a tragikum felől ábrázolja; a központi karakter hősiességére, áldozatiságára és az utóbbiak bizonyítására helyezi a fókuszot; s az alcím krisztusi párhuzamával már az előadást megelőzően kijelöli nézője számára, hogy milyen perspektívából szemlélje Tóth Ilona alakját.

Az ötvenhatos események feldolgozása szempontjából azonban – ahogyan azt a dolgozatom bevezető fejezeteiben is kifejtettem – relevánsabbnak mutatkoznak azok a színpadi

³⁸⁸ TOMPA Andrea: Végső igazság. *Magyar Narancs Online*. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/vegso-igazsag-101531> (letöltés ideje: 2019.09.01.)

³⁸⁹ Vö. TOMPA: *Végső igazság, i. m.*, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/vegso-igazsag-101531> (letöltés ideje: 2019.09.01.)

³⁹⁰ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 16.

művek, így például a fejezet fókuszában álló *56 06*, amelyek a monologikussal szemben a dialogikus emlékezetmodellt követik, s ezáltal műtfeldolgozó produkcióknak tekinthetők. Az ilyen típusú előadások ugyanis – Assmann idézve – „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli[k]”,³⁹¹ s ahogyan Tompa fogalmaz – megteremtik „a különböző [...] perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.” Problematizálják a múltat, valamint a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt.³⁹² Mindezen jellegzetességeik révén pedig lehetővé teszik a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását.

Az *56 06*, amint az az elemzés további részében látható lesz, magán viseli mindezeket a jellegzetességeket. Reflektál 1956 intézményes emlékezetben elfoglalt helyének problematikusságára, felvillantja a forradalom eseményeihez kapcsolódó kollektív és egyéni emlékezetek, múltelbeszélések, -interpretációk heterogenitását, pluralitását. Nézőpontokat ütköztet, úgy, hogy közben elfogadja azok egymásmellettségét. S nem az ötvenhatos események rekonstrukciójára vagy újrarájátszására törekszik, hanem azokat a jelen horizontjából ábrázolja, rávilágítva az aktuális társadalmi folyamatoknak és a múlt eseményeinek összefüggéseire. Elsősorban a néző ötvenhathoz való viszonyát és az arról alkotott értelmezéseit kutatja, s emlékezőtechnikája, történelemszemlélete, színházi kifejezőeszköz-használata révén folyamatosan megkérdőjelezi a forradalomhoz kapcsolódó hivatalos interpretációkat, legitimnek tekintett tartalmakat.

Elemzésem további részében ezen állítások kifejtésére, szemléltetésére vállalkozom, miközben igyekszem meghatározni azokat a további emlékezet-technikákat, -típusokat, amelyek az előadásban reflexió tárgyává válnak. Utóbbiak meghatározásához Aleida Assmann elméletei mellett Jan Assmann gondolatait hívom segítségül. Tézisem szerint ugyanis az *56 06* a mitikus és a valós összemosásával, a múlt nyomai, emlékei közötti válogatás tudatosításával – nem csak a narratív történelemelmélet bizonyos nézeteivel mutat rokonságot, hanem – annak a kulturális emlékezetnek a logikáját is követi, tematizálja, amelyben – Jan Assmann

³⁹¹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

³⁹² TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

meghatározása szerint – a mítosz és történelem közti különbség [...] érvényét veszti”, a múlt pedig „szimbolikus alakzatokká alvad.”³⁹³

Jan Assmann a kulturális emlékezetet a kollektív emlékezet egyik formájának tekinti, s ekképpen – Maurice Halbwachs nyomán – olyan társadalmi képződménynek, amely mindig csoporthoz kötődik. Ez az emlékezet azonban nem képes megőrizni a múltat mint olyant, számára csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít.³⁹⁴ Így – ahogyan Aleida Assmann Jan Assmann gondolatmenetéhez illeszkedve megállapítja – a kulturális emlékezet mindig szigorú válogatás eredménye.³⁹⁵ A különböző kollektív és egyéni identitások érdekeiknek megfelelően a jelen felől folyamatosan újraalkotják, újrendezik azt, új elemeket rendelnek hozzá, régiket távolítanak el, új értelmezési, vonatkozási kereteket teremthetnek, így a múlt egyes eseményeiről, alakzatairól egymással párhuzamosan több, akár eltérő elbeszélés is érvényben lehet.

Mohácsi előadásai úgy válogatnak a kulturális emlékezet, az emlékezetes múlt szimbolikus alakzatai között, ahogyan a kulturális emlékezet válogat a múlt eseményei között. Ezen emlékezet működés módját azonban nem csak modellezik, hanem kritikával is illetik, s – akárcsak a történelmi beszámolók valóságűségének esetében – annak megalkotottságát hangsúlyozzák. Kiforgatják, valamint ironikus, gyakran abszurd fénytörésben láttatják a színre vitt történelmi eseményekhez kapcsolódó, legitimnek tekintett tartalmakat, a velük kapcsolatban kialakult előfeltevéseinket, s a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus jelentéseket. Ennek egyik legfőbb eszköze a cselekmény- és eseménytöredékeknek, tényeknek mesei, groteszk, abszurd elemekkel, egymástól különböző kultúrák és mitológiák alakjaival, társadalmi sztereotípiákkal való már említett összekapcsolása, melynek révén Mohácsi előadásai a válogatás önkényességét, a múlt viszonylagosságát nyomatékosítják. Az említett előadások a színházi fikció keretei közé illesztett egyes múltbeli alakzatokhoz, történelmi eseményekhez – az *56 06* esetében az ötvenhatos eseményekhez – kapcsolódó, sokszorosán terhelt politikai jelentéstartalmak, eltérő értelmezések körüljárása révén azt hangsúlyozzák, hogy a múlt és a kulturális emlékezet át- és újraszervezése társadalmi, politikai, s így mindenekelőtt hatalmi kérdés.

Az egymásnak ellentmondó múltértelmezések, a nemzeti identitás ellentmondásos jellegének problematikája az *56 06*-ban nem csak a fikció szintjén jelent meg, hanem, amint azt fentebb kifejtettem, az előadás körül kialakult botrány révén túl is nőtt annak keretein, és a

³⁹³ Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet, i. m.*, 53.

³⁹⁴ *Uo.*

³⁹⁵ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory..., i. m.*, 119.

társadalmi nyilvánosság, a politika színterén folytatódott tovább. Az eset – túl saját bornírtágán – rámutat az ötvenhathoz kapcsolódó értelmezések ellentmondásosságára, és arra, hogy ezen értelmezések némelyike kizárólagosságra tart igényt. Az 56 06 azonban nem ezek valamelyikét kívánja legitimé tenni. Az említett jelenet egy harmadik történetet mutat be, amely olyan fikció keretei közé ágyazódik, amely nem a történelmi hitelesség illúziójából kiindulva kívánja bemutatni az ötvenhatos eseményeket. Sokkal inkább az érdekli, hogy mindezek hogyan szerveződnek meg az emlékezetünkben a jelen horizontjából, minden egyes zavaros politikai, ideológiai többlettartalmukkal együtt. Arra kérdez rá, hogy 2006-ban a forradalom ötvenedik (vagy bármelyik) évfordulóján milyen a viszonyunk ötvenhathoz, hogyan képzeljük el, hogyan emlékezünk rá és meg róla, és hogyan férnek meg emlékezetünkben egymás mellett a hozzá kapcsolódó eltérő értelmezések.

Az előadás nyitójelenete nyilvánvalóvá teszi, hogy az előadás ebből a pozícióból tekint ötvenhatra: a megemlékezés aktusával indít, ami a színházi fikció keretei között önmagán túlmutató gesztus is egyben. A színpadon megjelenő ünneplő tömeg, habár különböző kollektív és egyéni identitások alkotják, a megemlékezés idejére kollektívummá válik, amely – megosztottságában ugyan, de – Imre Zoltánt idézve, metonimikusan a nemzetet jelöli:³⁹⁶ azt a nemzetet, amelynek tagjai a nézőtérre foglalnak helyet. Az előadás a kollektív emlékezést nem csak színre viszi, hanem a nézőtérre is kiterjeszti. Hiszen nem csak a színpadon megjelenő ünneplő tömeg emlékezik meg ötvenhatról, hanem a kollektív emlékezés színpadra állításával, a kulturális emlékezetünk szimbolikus alakzatainak felidézésével, az ötvenhathoz tartozó előfeltevések megkérdőjelezésével a színházban az előadás idejére csoporttá rendeződő nézők is.

Az emlékezés így nem csak témája az előadásnak, de egy olyan általa generált cselekvés is egyben, amelyben színészek, nézők egyszerre vesznek részt. Ezen a ponton válik fontossá a színház emlékműként történő értelmezése. Ahogyan azt Imre Zoltán Peggy Phelan nyomán kifejti, a kollektív emlékezésnek és a nemzet „virtuális közösségének” (Anderson, Stone) színházban történő reprezentációjának lehetősége³⁹⁷ a színház emlékmű-jellegével kapcsolható össze. Eszerint a színházépület olyan, „a múlt és a jelen számára létrehozott szilárd emlékmű”, helyszín, ahol – Reinhardt Koselleck gondolatait idézve – „a múltra emlékezve »a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást«, s „ahol egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át”.³⁹⁸

³⁹⁶ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 11.

³⁹⁷ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 14.

³⁹⁸ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 29.

Az előadás első jelenetében a Gödör '56 nevű, emlékműként funkcionáló tárna fölé kétszemélyes rekeszekben érkezik meg az állami ünneplő tömeg, majd később a 2006-os eseményeket idézve a tüntetők csoportja, hogy a gödörbe alászállva megpillanthassák – ahogyan az előadásban „miniszterasszonyelnök”-nek nevezett kormányfő (Csapó Virág) fogalmaz – az igazi ötvenhatot. A megemlékezés a miniszterelnök emlékbeszédével folytatódik, amely hangzatos közhelyekből, agrammatikus mondatokból épül fel. Az 56 06 a Mohácsi-rendezésektől megszokott módon – amint azt Kiss Gabriella a *Színházi irónia* című tanulmányában megállapítja – visszaél a nyelv üzenet-közvetítő funkciójával,³⁹⁹ a szavak eredeti jelentését idézőjelbe tevő nyelvi játékokat alkalmaz, s – Perényi Balázs gondolataival – kifordítja a rögzült kifejezéseket, szófordulatokat, mondásokat, hogy ezzel is újjáteremtse a nyelvet,⁴⁰⁰ és így megkérdőjelezze, újragondolja az e szavakkal leírt, körülírt jelenségeket. A miniszterasszonyelnök beszédében például olyan mondatok, szókapcsolatok hangzanak el, mint: „a rendszerváltásnak, mint olyannak időtálló értéke van, és a III. Magyar Köztársaság eme pillérének ezen öröksége”, vagy „a Gödör '56 egy társadalmi igény által életre hívott tárna, melynek historikus mélysége történelmi magasságokba ível, de mélyén megtalálhatjuk az igazi ötvenhatot”. A zavaros képzettársításokba, paradox szókapcsolatokba burkolt, hangzatosnak szánt közhelyek egyszerre kívánják elleplezni a kormányfő beszédének tartalmatlanságát, a mondanivaló hiányát, és egyszerre hangsúlyozzák, hogy ötvenhat olyan szimbolikus alakzattá vált, amelyet szinte már csak ünnepi megemlékezések keretei között és ezek retorikáján keresztül tudunk megragadni.

Ötvenhat gödrébe leereszkedve az emlékezők időutazást tesznek, de nem annyira a történelemben, mint inkább a kulturális emlékezet panoptikumában, – assmanni fogalommal élve – az emlékezetes múlt alakjai, eseményei között: 2006-tól 1956 felé haladva, majd azt elhagyva, felvillan előttük többek között az MTV-székház ostroma, a rendszerváltozás, az első ügynöktörvény, a magyar határon átkelő szovjetek, az 1966-os foci vébé, 1848, Széchenyi, de Mátyás király, Buda ostroma is, mígnem visszajutnak egészen az ősrobbanásig, hogy onnan visszafordulva megálljanak 1956-ban, a Gödör mélyén. Az emlékezők egy része „hősies”-nek, „stílusos”-nak, „nyers”-nek látja, mások csalódottan észlelik, hogy ötvenhat „szürke”, „aszimmetrikus”, „életlen”. Egyikőjük kétségbeesetten kiáltja: „Ez nem lehet az, hiszen '56 óriási volt és csodálatos!”, más pedig felháborodva nyilatkoztatja ki: „Magyarok, én nem voltam ott, és 1956 teljesen egyáltalán nem ilyen.” Az emlékezők ezen mondatai ráirányítják a figyelmet arra, hogy ötvenhat a szüntelenül változó jelen horizontjából tekintve egyre

³⁹⁹ KISS Gabriella: *Színházi irónia*. Mohácsi János rendezései. *Színház*, 2002/8. 12–19. 17.

⁴⁰⁰ PERÉNYI, *i. m.*, 4.

megragadhatatlanabbá, rekonstruálhatatlanabbá válik. Reakcióik ugyanakkor az ezen eseményekhez kapcsolódó kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségét, és a hozzájuk kapcsolódó értelmezések eltérő jellegét is hangsúlyozzák.

Azzal, hogy az előadás folyamatosan reflektál a múltreprezentációk ellentmondásaira, rávilágít arra, hogy 1956 egyre inkább mitikus ködbe burkolódik, és az assmanni értelemben vett kulturális emlékezet logikáját követve, tényszerű múltból emlékezetes múlttá változik. Azon folyamat részévé válik, amelynek során – Assmann megállapítása szerint – a kommunikatív emlékezetben őrzött közelmúltra vonatkozó emlékek – átlépve azt a korszakküszöböt, amely negyven évben, de maximum három-négy generációban (kb. nyolcvan évben) határozható meg – fokozatosan a kulturális emlékezet hatókörébe lépnek. Eszerint: „Negyven év elmúltával az egy bizonyos jelentős eseményt felnőtt fejjel átélő kortársak kiválnak az erősebben a jövőbe tekintő szakmai életből, és eléri azt a kort, amelyben szárba szökik az emlékezés, s vele a rögzítés, a továbbadás vágya.”⁴⁰¹ Aleida Assmann *Cultural Memory and Western Civilization* című művében hasonló folyamatról beszél, amikor megállapítja: „Az élő emlékezet úgy ad utakat a kulturális emlékezet számára, hogy azt médiumok által erősíti meg”, s „amíg az egyéni emlékek eltűnnek, és korábbi birtokosaikkal együtt meghalnak, az emlékezet új formái egy generációkon átívelő kereten belül és intézményes szinten állítodnak helyre az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül.”⁴⁰² Ezen elméletek alapján 1956 tehát átlépve a negyven évben meghatározott kritikus küszöböt, egyre inkább a kulturális emlékezet szimbolikus alakzatává válik; eseményei, a hozzá kapcsolódó tartalmak pedig ezen emlékezet logikájának megfelelően a jelen horizontjából válogatás alapján szerveződnek újra.

Mohácsi János rendezése 1956-nak mintha éppen ezekre az emlékezetben történő változásaira reflektálna, amikor kiforgatja a hozzá kapcsolódó szimbolikus alakzatokat, tartalmakat és azokat időben és térben távol eső elemekkel, szimbólumokkal vegyíti. Az *56 06* emellett arra is rámutat, hogy 1956-nak az intézményes emlékezetben elfoglalt helyzete kezdettől fogva problematikus, értelmezése, reprezentációja az aktuális politikai hatalom függvényében változott. A Kádár-korszakban egyfajta „delegitimált emlékezet”-ként⁴⁰³ artikulálódott, s ellenforradalomként történő értelmezése a politikai hatalom legitimációját szolgálta. Az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződött, s értelmeződik ma is –

⁴⁰¹ Jan ASSMANN, *i. m.*, 52.

⁴⁰² Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, *i. m.*, 6.

⁴⁰³ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, *i. m.*, 128–129.

lásd például a korábban említett Tóth Ilona-per körül kialakult eltérő beszámolókat, interpretációkat.

Részben éppen ennek, az ötvenhatal – és általánosságban véve a történelmi eseményekkel – kapcsolatos különféle múltinterpretációk versengésének, egymásmellettségének a belátása idézi elő az előadásban a történelmi narratívákkal szembeni már említett bizalmatlanságot is. S ezen a ponton érdemes ismét visszakanyarodnunk Hayden White elméletéhez, az előadás ugyanis e tekintetben mintha a történetfilozófus azon nézetét tükrözné vissza, amely szerint a történelmi képzelőerő mélystruktúráját meghatározó ironia tulajdonképpen a múltat leíró figuratív nyelv megbízhatatlanságát fejezi ki.⁴⁰⁴ White ezen állítását a színházban reprezentált múltelbeszélésekre vonatkoztatva ekképpen azt mondhatnánk, hogy az 56 06-ban részben a történelmi narratívák hitelességének, valóságreferenciájának problematizálása váltja ki azt az ironiát, amely a színházi jelhasználat minden szintjét meghatározza.

Az ironiának ez a frye-i terminusok szerinti szatirikus típusa tematikus szinten – amint arra korábban már utaltam – a társadalmi sztereotípiáknak, valamint a történelmi eseményekhez kapcsolódó, legitimnek tekintett tartalmaknak a megkérdőjelezésében nyilvánul meg, a színházi eszközhasználat szintjén pedig a nyelvi humor, a didaktikus poénok, az önreflexív, (ön)kritikus színészi játék alkalmazásában, s (a frye-i ironi elmélet terminusaival élve) a mindennapi élet ábrázolási perspektívájának permanens elmozdításában.⁴⁰⁵ Az utóbbit támasztja alá Kiss Gabriella azon megállapítása is, amely szerint a Mohácsi előadásaiban megjelenő ironia egy „olyan olvasás- és játékmódból fakad, amelynek ritmusát a váratlan kimozdítások és állandó elmozdulások folyamatos és ilyenformán térben és időben szinte végtelen ismétlődése diktálja”.⁴⁰⁶ De hasonlóképpen fogalmaz Perényi Balázs is, amikor az 56 06-ról írott elemző kritikájában Mohácsi rendezéseinek lényegét igyekszik megragadni. Nézete szerint a rendező „színházi építkezésének lényege ugyanis az, hogy folyamatosan változtatja az ábrázolás nézőpontját; így rendre kizökkenti a nézőt. Ezáltal megakadályozza, hogy automatikus válaszokat adjon egy dilemmára.”⁴⁰⁷

A fentebbi megállapítások tulajdonképpen választ adnak arra is, hogy hogyan mozdítják ki az eredeti helyükből Mohácsi előadásai az ötvenhathoz kapcsolódó, stabilnak tételezett tartalmakat. Az 56 06 egy valós és abszurd elemek vegyítésével létrehozott, teátrális történelmi

⁴⁰⁴ White-ra hivatkozik KISANTAL: *Túlélő történetek*, i. m., 17.

⁴⁰⁵ FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 189–203.

⁴⁰⁶ KISS Gabriella: *Színházi ironia...*, i. m., 12.

⁴⁰⁷ PERÉNYI, i. m., 2.

tablónak⁴⁰⁸ tekinthető, amelyben egyaránt helyet kapnak nemzeti mítoszaink, az egymástól olykor időben távol eső történelmi korszakok eseményei, kitüntetett személyiségei, távoli kultúrák legendái, a jelen eseményei, társadalmi, politikai sztereotípiáink, valamint a szépirodalmi művekből származó utalások és a tömegmédiáéélemei is. Az említett elemek tetszőlegesen egymás mellé rendezésével, újrastrukturálásával és kiforgatásával az előadás saját legendáriumát hozza létre. Ez és a mindennek mélyén meghúzódó, „a múltat leíró figuratív nyelv megbízhatatlanságá”-ra (White) is reflektáló, satirikus ironia teszi lehetővé számára, hogy Hruscsov (Csapó Virág) vörös bőrruhában, nőként jelenjen meg a színen, aki az ismert cipőcsapkodást imitálva megdorgálja Kádárt (Kocsis Pál), vagy piros pontokat osztogat neki; és azt, hogy Rákosi (Hornung Gábor) és Kádár groteszk, könnyen irányítható, vígjátéki figurákként lépjenek a színpadra. Így válik lehetővé az előadásban Nagy Imre (Kovács Zsolt) felmentése is, aki azonban mégis benne ragad a múlt szimbolikus Gödrében, a megmentésére érkezők ugyanis a „Mindjárt jövök.” megszólalással mindig magára hagyják. Miután a sikertelen kivégzés után egy afroamerikai női James Bond (Sheila Boateng) érkezik a segítségére, Nagy Imre időutazást tesz ebben a Gödrben, amely – hasonlóképpen az ünnepi emlékezőtömeg első jelenetben tett utazásához – az emlékezőtömeg múlt alakjaival szembesíti őt.

Ezek az alakok a kulturális emlékezetünkben hozzájuk kapcsolódó szimbólumokkal vagy szimbolikus tartalmakkal összefonódva jelennek meg előtte. Találkozik Széchenyivel (Szula László), aki „a legnagyobb magyar”-ként mutatkozik be neki, és aki a *Hitel*, *Világ*, *Stádium* olvasására ösztönzi. Tovább haladva Sztálin (Serf Egyed) jelenik meg előtte, a levegőben lógva, hosszú vörös kabátban, majd kisebb késéssel csatlakoznak a testéhez a Sztálin szobor csizmáinak kicsinyített másai. Ezt követően Neil Armstrong (Nagy Viktor) viszi fel a Holdra, ahol kitűzi az amerikai zászlót, amelynek hátsó oldalán egy pillanatra a magyar trikolor válik láthatóvá lyukkal a közepén. A Gödör-szimbólum így nem magát a történelmet jelképezi, hanem mindazokat a (szimbolikus) tartalmakat, képzeteket, amelyeket kollektív és egyéni szinten a történelmi múlt eseményeihez társítunk, amelyeket a kulturális emlékezetünkben őrzünk róluk.

Az *56 06/ örült lélek vert hadak* 1956 színházi tablóját tehát a jelen horizontjából alkotja meg. A fikció és a valóság, a mítosz és a történelem egymásra vetítésével egyszerre mutat rá arra, hogy a szóban forgó történelmi esemény az emlékezés és a felejtés átgondolt politikáján

⁴⁰⁸ A teatrális tabló kifejezést eredetileg Jászay Tamás alkalmazza az *56 06*-ról írott kritikájában. – JÁSZAY Tamás: Pannon Bábszínház. Kovács – Mohácsi – Mohácsi: *56 06 / örült lélek vert hadak. Revizor – a kritikai portál.* <https://revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelek-vert-hadak-kaposvar/> (letöltés ideje: 2018.01.01.)

keresztül maga is egyre inkább a kulturális emlékezet hatókörébe kerül, és arra, hogy értelmezése ezen emlékezet logikájának megfelelően a „jelennel változó vonatkozási keretek”⁴⁰⁹ függvényében módosul. Az előadás e jellegzetességei révén ugyanakkor a színház intézményének carlsoni értelemben vett *emlékezetgép*-jellegét is tematizálja. Ahogyan azt ugyanis Imre Zoltán Mohácsi rendezései kapcsán kifejti, azok olyan *emlékezetgép*nek tekinthetők, amelyek egyszerre jelenítik meg a kulturális emlékezetet, „s egyszerre kérdőjelezi[k] meg a hagyomány által megjelenített értékeket, valamint arra is felhívj[ák] a figyelmet, hogy a jelen hozzáállása ehhez a hagyományhoz nem tekinthető természetesnek vagy adottnak.”⁴¹⁰ Az *56 06* ennek megfelelően – a fentebb ismertetett módokon – egyszerre lép viszonyba különféle kulturális, irodalmi és filmes hagyományainkkal és teszi kritika tárgyává nemzeti, történelmi mítoszaink mesterséges tradícióit is. Emellett a forradalom eseményeihez kapcsolódó kollektív és egyéni emlékezetek, múltelbeszélések heterogenitására, pluralitására történő reflexióval, az egymástól élesen különböző interpretációk, perspektívák ütköztetésével és elfogadásával, valamint a történelmi „igazság” és a történelmi realitás fogalmainak viszonylagossá tételével képes arra, hogy 1956 traumatikus örökségét „két vagy több szempontrendszer integrálása révén”,⁴¹¹ a maga összetettségében szemlélje, s így működésbe hozza a műfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt.

Mindezek alapján a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadása – a szerzőtrío többi, traumatikus történelmi eseményeket feldolgozó produkciójához hasonlóan – az emlékezet nagy drámájának tekinthető, amely bizonyítja, hogy a színház intézménye, médiuma a *kulturális emlékezet tárházaként, emlékezetgépként* és a nemzet virtuális közösségét fizikai és vizuális szinten is reprezentáló *emlékműként* különösen alkalmas a társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom – emlékezetének feldolgozására.

EXKURZUS: MEMENTÓ '56

Szőcs Géza: *Liberté '56*, debreceni Csokonai Színház (2006)

Vidnyánszky Attila – Szőcs Géza drámája alapján megrendezett – *Liberté '56*⁴¹² című előadása szintén azon kevés mű közé tartozik, amely 2006-ban nyíltan, áthallások nélkül tematizálta

⁴⁰⁹ Jan ASSMANN, *i. m.*, 43.

⁴¹⁰ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 274.

⁴¹¹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, *i. m.*, 18.

⁴¹² SZŐCS Géza: *Liberté '56*. Rendezte: VIDNYÁNSZKY Attila. Bemutató: debreceni Csokonai Színház, 2006.10.20.

ötvenhatot, kifejezetten a forradalom eseményeire koncentrálni. Amiért az előadás mégsem foglal el kitüntetett helyet kutatásomban, az a benne megjelenő történelemszemlélet, emlékezőtechnika, amelyek alapján nézetem szerint nem felel meg a műtfeldolgozó előadások stratégiáinak, nem visz közelebb a nemzeti múlt traumatikus fejezetével való szembenézéshez, annak árnyaltabb szemléléséhez. Habár Szabó Attila *Az emlékezet színpadai* című könyvében éppen az ellenkezőjét állítja, s megfogalmazza, hogy a szovjet/ orosz nézőpont bevonásával és elfogadásával az előadás a dialogikus emlékezet lehetőségét kínálja fel,⁴¹³ problematikusnak tartom ezen állítását, s előadáselemzésének több pontjával nem értek egyet. Anélkül, hogy a következőkben ezen tézisek mindegyikére kitérnék, s részletesen is elemezném az előadást, azt szándékozom megindokolni, hogy miért nem sorolom azt a műtfeldolgozó produkciók közé, és hogy miért tartom problematikusnak azt az állítást, miszerint a dialogikus emlékezetmodellt követi.

A műtfeldolgozó előadások egyik fontos sajátossága, hogy új fénytörésben képesek láttatni a történelem adott fejezetét, a hozzá kapcsolódó legitimnek tekintett tartalmakat, utóbbiakat akár meg is kérdőjelezhetik, továbbá olyan narratívákat is színre vihetnek, reflektálhatnak, amelyek a hivatalos értelmezéshez képest marginálisnak vagy nem kívánatosnak számítanak, lásd a *Kazamaták* című drámát és annak színpadi bemutatóit. A *Liberté '56* azonban nem járul hozzá új tartalmakkal az ötvenhatal kapcsolatos tudásunkhoz, kollektív emlékezetünkhöz: ismert vélekedéseket, tényeket ismételve, az ötvenhatal kapcsolatban régóta érvényben lévő közéleti, politikai diskurzusokba illeszkedik bele, azok közül választja ki a nézőpontjának leginkább megfelelőit. Maléter Pált (Csikos Sándor) és a (máig ellentmondásosan megítélt) Nagy Imrét (Horváth Lajos Ottó) – az ötvenhatos megemlékezésekhez és a közoktatási intézmények ünnepi műsoraihoz hasonlóan – heroikusan, pátosszal közelíti meg. Kádár János (még megosztóbb) figurája (Eperjes Károly) pedig a groteszk⁴¹⁴ felől kerül ábrázolásra: gyáva, hataloméhes, hirtelenharagú és nevetséges, de nem neveltető szovjet-bábként jelenik meg, aki egyszer a kabátja alá rejtett kokárdát mutogatja a járókelőknek, máskor pedig egy embernagyságú vörös csillaggal a nyakában botladozik.

Szabó Attila, amikor az előadás emlékezőtechnikájának dialogikusságáról beszél, a szovjet/ orosz nézőpont érvényesítését emeli ki – az egyik központi karakter, Pavel (Andrássy

⁴¹³ Erre utal már a *Liberté '56*-ról szóló elemzés címe – *Egy lírai hangvételű dialogikus emlékezés ígérete* – is. SZABÓ, i. m., 278–282.

⁴¹⁴ Annak ellenére, hogy a műben egyes történelmi alakok – így Kádár fentebb említett figurája – olykor iróniával megrajzolt, groteszk figurákként jelennek meg, ez az ábrázolásmód nem zavarja meg, s fordítja tragikus iróniába a *Liberté '56* korábban említett cselekményesítési eljárásának romantikus alapattitűdjét, épp ellenkezőleg, csak még jobban kiemeli a románc azon technikáját, miszerint a (frye-i terminussal) antagonisták karaktereket démonias karakterrel ruházza fel. – FRYE: *Archetipikus kritika...*, i. m., 159.

Máté) történetére, a szereplők által idézett orosz költők (pl. Majakovszkij, Blok) verseire és az előadásban elhangzó orosz népdalokra, szovjet kommunista nótákra hivatkozva.⁴¹⁵ Az emlékezet dialogikusságának fogalmát Szabó is Aleida Assmann meghatározásában használja, aki szerint

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.⁴¹⁶

Vidnyánszky a rendezésében Pavel személyében egy olyan szovjet katona nézőpontját emeli ki, aki átáll a magyarok oldalára, ami ugyan valóban fontos gesztusnak tekinthető, az előadásban azonban egyedi esetként jelenik meg. Rajta kívül ugyanis csupán egyetlen magyar-szimpatizáns szovjet katona lép színre, s ő is csak néhány másodpercre, egyetlen megszólalás erejéig, ami azonban nem elég ahhoz, hogy reprezentálja, többen is így cselekedtek az említett történelmi szituációban.

Az előadás ezzel szemben a szovjeteket jellemzően ellenséges, homogén csoportként, olykor a groteszk eszközeivel, iróniával ábrázolja, nem egyéníti annak alakjait. Nem törekszik tehát arra, hogy a hazájuk oldalán harcoló, fentről érkező utasításra cselekvő katonák nézőpontját is felvillantsa. S itt nem amellett kívánok érvelni, hogy az utóbbi perspektíva vagy narratíva volna az elfogadható, ám, mivel a magyarok oldalára átállt szovjet katonák történetei az 1956-os beszámolóknak, valamint az ötvenhatal kapcsolatos intézményes emlékezetnek is a részét képezik, csak akkor beszélhetnénk az előadás emlékezőtechnikája kapcsán valóban dialogikusságról, ha egyfelől reflexió tárgyává válna az, hogy Pavel cselekedete nem tekinthető egyszeri, meglepő esetnek, másfelől, ha Pavelé mellett a régi bajtársainak, a támadóknak a nézőpontja is dominánssá válna, vagy legalább egy-egy jelenetben megjelenítésre kerülne. Az egymásnak feszülő nézőpontok közötti tartományban juthatnánk el ugyanis újabb felismerésekhez, és szemlélhetnénk a maga összetettségében a szóban forgó történelmi eseményt. Ahogyan Ankersmit is fogalmaz, „történelmi belátás csak rivális narratívák közötti térben születik”.⁴¹⁷

Pavel döntése ráadásul egy szerelmi történet keretei között artikulálódik: a szovjet támadás szükségességét már az elejétől kétségbevonó katona ugyanis egy, a forradalom napjai alatt megismert lány, az angol származású, Bécsben élő képzőművész hallgató, Susan (Varga Gabriella) hatására dönt úgy, hogy október 30-át követően nem tér vissza hazájába, hanem

⁴¹⁵ SZABÓ, *i. m.*, 280–281.

⁴¹⁶ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, *i. m.*, 18.

⁴¹⁷ ANKERSMIT: *Hat tétis...*, *i. m.*, 118.

Magyarországon marad, s ez vezeti el őt ahhoz, hogy november 4-én immár a magyarok oldalán harcoljon. Az előadás tehát ebből a sajátos nézőpontból, a két kívülálló, Pavel és Susan kibontakozó szerelmének történetén keresztül mutatja be a forradalom napjait október 23-tól november 4-ig, annak jellegzetes eseményeivel, legendássá vált alakjaival együtt. Az így kibontakozó – a frye-i/ white-i értelemben vett románc cselekményesítési eljárásait követő – narratíva azonban kevésbé teszi átélhetővé, beláthatóvá Pavel szituációját, motivációi túlságosan e szerelem viszonylatában, s nem annyira egy határozott (etikai/ ideológiai/ politikai) álláspont alapján artikulálódnak.

Nézetem szerint már a fentiek is bizonyítják, hogy az előadás kapcsán problematikus az említett dialogikus emlékezetmodell működéséről beszélni. Ezt a feltételezést húzza alá az is, hogy a *Liberté '56* nem törekszik arra, hogy reflektáljon a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás megosztottságára, amely pedig az ötvenhatos események vonatkozásában – figyelembe véve azok utótörténetét, értelmezéstörténetét, a forradalmi és ellenforradalmi forгатókönyvek eltéréseit – megkerülhetetlen kérdés. Vidnyánszky rendezése a magyar forradalmárokat a pesti srácok mítoszaiból kiindulva, „lánglelkű ifjakként” ábrázolja, akik röpiratokat terjesztenek, beszédeket mondanak, büszkén lengetve közben a magyar zászlót. A forradalmi tömeget – a szovjet katonákhoz hasonlóan – tehát homogén csoportként mutatja be, annyi eltéréssel, hogy az utóbbit romantikus hősök sémáiból állítja össze. Vidnyánszky rendezése azt sugallja, hogy az említett tömeg tulajdonképpen az egész nemzetet reprezentálja, mi több, egy egységes nemzetet, amellyel szemben (a szovjet csapatokon és vezetőkön kívül) a groteskségében is démonizált Kádár János áll. Amint azt azonban Benedict Anderson kifejtette, a nemzet pusztán elképzelt politikai közösség, amely csak tagjainak képzeletében formálódik egységgé.⁴¹⁸ Valójában a nemzeti identitások gyakran kirekesztőek lehetnek, ugyanis – amint azt Stuart Hall írja – „nem rendelik maguk alá a különbözőség minden más formáját, és nem mentesek a hatalom játékatól, a belső tagoltságtól és ellentmondásoktól, egymást keresztező elköteleződésektől és különbségektől.”⁴¹⁹

Ötvenhat értelmezéseinek, reprezentációjának vizsgálata során a fenti gondolatok különösen relevánsnak tűnnek, hiszen ebben az esetben nem csupán a nemzetet, hanem az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellege is megjelenik. Vidnyánszky rendezése azonban ezt nem veszi figyelembe. Nem villantja fel a forradalom résztvevőinek társadalmi, politikai, ideológiai hovatartozásának sokféleségét; azt, hogy a forradalom nem csak hősies, kivételes eseményekből állt (amint arra például a

⁴¹⁸ Ehhez lásd Benedict Anderson *Elképzelt közösségek* című művét. ANDERSON, *i. m.*

⁴¹⁹ HALL, *i. m.*, 75.

Kazamaták az október 30-i ostrom színrevitelével rámutatott), azt, hogy a forradalom ügyét a társadalomnak csak egy része tekintette sajátjának, s nem veszi figyelembe azt sem, hogy annak résztvevői közül kerültek ki azok is, akik a későbbi megtorlásokat végrehajtották (amint az az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásban tematizálódik). Az előadás ekképpen nem reflektál az ötvenhatról alkotott értelmezések pluralitására, heterogenitására sem, nincsenek ütköző nézőpontok, csak a történelem menetének megfelelően harcban álló felek.

A *Liberté '56* inkább a legenda- és hősképzésre törekszik. Megszólaltatja az ötvenhatal kapcsolatos mítoszokat, ám azokat nem teszi reflexió tárgyává. Így például az előadás Falábú Jancsi balladájával indul, majd egy későbbi jelenet azt az anekdotát dolgozza fel, amely szerint egy falu lakói boroshordóban küldtek vért a sebesültek ellátásához, amely hordót némileg hatásvadász módon egy tank lánctalpai törtek később szertesét. A *Liberté '56* a forradalom eseményeit tehát – a románc cselekményesítési eljárásának megfelelően – elsősorban a pátosz felől ragadja meg, s habár egyes mozzanatok és szereplők (így Kádár, Andropov, a hóhér) ábrázolása az irónia vagy a groteszk eszközeivel történik, utóbbinak inkább a tragikus vetületei jutnak érvényre. Az előadás tulajdonképpen az ötvenhatos forradalom és annak áldozatai számára állított mementóként működik. Erre utalnak azok a lírai hangvételű⁴²⁰ jelenetek is, amelyekben a forradalom áldozatai (férfiak, nők, gyerekek egyaránt) koreografált mozdulatok kíséretében saját koporsóikba hullanak, majd felkelve azokból, fehér ruhában – egyfajta túlvilági, paradicsomi helyszínre érve – a forradalom győzelmét ünneplik.

A fentiek alapján tehát elmondható, hogy a *Liberté '56* – akárcsak Vidnyánszky Tóth *Ilonka*-rendezése – egynézőpontúságával, lírai hangvételével,⁴²¹ romantikus cselekményesítési eljárásával, s ekképpen a forradalomban résztvevők áldozatiságának, hősiességének felmutatásával, az ötvenhatos események legendássá váló alakjaihoz kapcsolódó tartalmak újrarájátszásával, s utóbbiak sematikus ábrázolásával nem annyira a dialogikus, hanem inkább a monologikus emlékezetmodellt követi. Nem reflektál ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, a forradalmi elbeszélések közötti eltérésekre, anomáliákra, nem teszi láthatóvá jelen és múlt találkozási felületeit. Ezáltal pedig nem tudja közelebb vinni a befogadót a múlt szóban forgó fejezetének komplexebb megértéséhez, az azzal való „megbékéléshez”,⁴²² azaz a múlt feldolgozásához.

⁴²⁰ Az előadás „lírai alaphangoltság”-át Szabó Attila is kiemeli kötetének a *Liberté '56*-ról szóló alfejezetében, amely már címében (*Egy lírai hangvételű dialogikus emlékezés ígérete*) is utal az előadás e jellegzetességére. – SZABÓ, i. m., 278.

⁴²¹ *UO.*

⁴²² Ahogyan Tompa Andrea fogalmaz: „A múlt feldolgozásának a célja tehát a bűvös kör megszakítása [...], hogy a dolgok ne ismétlődhessenek meg: ahogy az egyén szintjén a gyermek ne ismétlje meg az ellene elkövetett

3. DOKUMENTUM ÉS SZEMÉLYESSÉG AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM

SZÍNREVITELEIBEN

1956 dokumentumszínházi reprezentációi

PanoDráma: *Keserű boldogság* (2015); *Pali* (2016); *Exodus '56* (2016), Katona József

Színház

A PanoDráma Társulat a dokumentumszínházi kezdeményezések magyarországi képviselőjeként a *Keserű boldogság*,⁴²³ a *Pali*⁴²⁴ és az *Exodus '56*⁴²⁵ című előadásokkal egy az addigiaktól eltérő, új irányt jelölt ki 1956 színházi reprezentációinak sorában. Az említett dokumentumszínházi produciók a forradalom hatvanadik évfordulóján – illetve a *Keserű boldogság* esetében egy évvel azt megelőzően – egy olyan társadalmi, színházi kontextusba érkeztek meg, amelyet az ötvenhatról való reflektív, összetett, elfogulatlan beszédmód hiánya, s ezzel szemben a heroizáló, legendaképző, egynézőpontú narratívák dominanciája jellemezett. Habár 2006-ban, amint arra a *Kazamatákról* és az *56 06/ örült lélek vert hadakról* szóló műelemzéseim is rámutatnak, a kortárs magyar színházban és drámában megtörtént az első néhány komoly lépés az ötvenhatal való szembenézésre, az említett művek megjelenését/ bemutatását követően közel tíz évig nem születtek olyan drámák, előadások, amelyek ötvenhatot műfeldolgozó igénnyel közelítették volna meg. E szempontból a PanoDráma említett produciói (a Mohácsi testvérek és Kovács Márton előadását, valamint a Papp–Térey szerzőpáros drámáját és annak Gothár Péter által megrendezett színpadi bemutatóját követően) újabb áttörést jelentettek ötvenhat színházi feldolgozásainak történetében.

Ezek az előadások, habár más módon, mint az említett 2006-os produciók, de szintén képesek voltak egyfelől reflektálni ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetére, és annak változásaira, az ötvenhatal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek sokféleségére, heterogenitására, egymásmellettségére, másfelől a különböző nézőpontok ütköztetésére, s egyidejűleg azok elfogadására, valamint (különösen az *Exodus '56* esetében) a jelen és a múlt találkozási felületeinek artikulálására. Ekképpen pedig arra is, hogy működésbe

bűnöket, úgy a közösség is képes legyen a múltját elfogadni és megbékélni vele, hogy a saját jelenét élhesse.” TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴²³ CSALOG Zsolt: *Keserű boldogság*, PanoDráma. Rendezte: ÖRDÖG Tamás. Bemutató: Katona József Színház, 2015.10.23.

⁴²⁴ PanoDráma: *Pali*. PanoDráma. Rendezte: LENGYEL Anna. Bemutató: Katona József Színház, 2016.10.23.

⁴²⁵ PanoDráma: *Exodus '56*, PanoDráma. Rendezte: LENGYEL Anna. Bemutató: Katona József Színház, 2016.11.04.

hozzák azt a dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) műltfeldolgozás terepévé válhat.

A PanoDráma említett előadásai olyan verbatim módszerrel⁴²⁶ létrehozott produkciók, amelyek ötvenhatnak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmét”⁴²⁷, mikrotörténelmét keltik életre. Azoknak az egyéni történeteknek adnak hangot, amelyek a kollektív amnézia időszakában évtizedekig elhallgatásra ítéltettek, és az *oral history* csatornáiban éltek tovább. A három előadás nagyon különböző sorsokat, elbeszélői hangokat, perspektívákat villant fel. A *Keserű boldogságban* Kari Györgyi adja elő Jancsó Livia visszaemlékezéseit a Csalog Zsolt *Doku 56* című kötetében azonos címmel megjelent interjú szövegét alapul véve. Az első szám első személyben előadott monológ annak elbeszélésére tesz kísérletet, hogy hogyan élte meg a nő a forradalom napjait az amerikai nagykövetség munkatársaként, milyen körülmények között gépelte le Mindszenty hercegprímás emlékiratait, hogyan kínozták meg, vitték el munkatáborba, s internálták azért, mert lojális volt munkatársaihoz, és nem vált besúgóvá.

Amíg a *Hétköznapi hősök* sorozat részeként bemutatott *Keserű boldogság* a forradalom egy, a Csalog-interjú elkészültéig arctalan maradó, ám annál fontosabb feladatokat ellátó szemtanúját helyezi a középpontba, addig a *Pali* már egy ismert közéleti személyiség és felesége életének epizódjait beszéli el. Az előadásban Szamosi Zsófia Maléter Pálné Gyenes Judith monológját adja elő, amelyet Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna a Maléter Pálnéval készített tizenöt órányi mélyinterjú szövegéből hozott létre, és sűrített másfél órás előadássá.⁴²⁸ A *Pali* legalább annyira szól Maléter Pálról, mint Gyenes Judithról, kettejük kapcsolatáról, egymáshoz fűződő viszonyáról, a velük történetek értelmezéséről, és így szükségképpen az ötvenhatos forradalomról, annak az egyéni életvilágokra gyakorolt hatásáról.

⁴²⁶ Az elemzett előadások kapcsán szándékosan nem a verbatim *színház* kifejezést használom, ugyanis, amint arra *Verbatim, verbatim* című kötetükben Will Hammond és Dan Steward rámutatnak, a verbatim kifejezés nem egy formát, hanem egy technikát jelöl; inkább eszközként, mintsem célként határozható meg. A verbatim fogalom eszerint az előadásban az elbeszélő szöveg eredetiségére vonatkozik. A verbatim módszerrel létrehozott dráma, előadás Hammond és Steward szerint olyan szövegeket visz színre, amelyeket a dramaturg létező személyekkel készült interjúk vagy hivatalos feljegyzések (bíróági jegyzőkönyvek, nyomozási akták stb.) alapján hoz létre, mégpedig úgy, hogy ezen szövegeket szó szerinti formában, változtatás nélkül (kizárólag a törlés vagy az újrendezés műveletein keresztül) szerkeszti meg. A színészek pedig ezen létező személyek karaktereit veszik fel, gyakran első szám első személyben beszélve el a szemtanú szövegeit. – HAMMOND – STEWARD, *i. m.*, 9. A verbatim színház témaköréhez és a szemtanú-beszámoló felhasználásával kapcsolatban felvetődő etikai kérdésekhez lásd továbbá: Deirdre HEDDON: *Ethics. The Story of The Other*. In: Deirdre HEDDON: *Autobiography and Performance. Performing Selves*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008. 124–156.

⁴²⁷ György Péter kifejezése. GYÖRGY, *i. m.*, 20.

⁴²⁸ *Pali* címmel közölte Csalog Zsolt is *Doku 56* című kötetében Maléter Pálné Gyenes Judith portréját, amit a vele készített interjúk alapján alkotott meg. A *Pali* című előadás színlapján a készítőik köszönetet is mondanak Csalognak, portréja azonban inkább csak inspirációs forrásként szolgált számukra, a PanoDráma elsősorban azokat a Gyenes Judithtal készített interjúkat veszi alapul, amelyeket Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna rögzített.

Amint azt a fentebbiek is mutatják, a *Keserű boldogság* és a *Pali* tehát „egyetlen tudat lezárt múltértelmezésében”⁴²⁹ beszéli el az ötvenhatos forradalom eseményeit. Ha azonban a *Hétköznapi hősök* sorozat darabjaiként egymás mellé helyezzük őket, akkor úgy tűnik, hogy a PanoDráma a két egymástól különböző, egyedi történet színrevitelével az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos tapasztalatok, s ennél fogva a múltról alkotott beszámolók sokféleségére is reflektál. Ezt csak még jobban erősíti az *Exodus '56* című előadásuk, amely az ötvenhatos emigránsok számos különböző, egyéni szövegét helyezi egymás mellé. A szemtanúkkal készített, zömében az 1956-os Intézet Oral History Archivumából származó interjúkból szerkesztett felolvasószínházi előadásban a forradalom eseményeinek és a haza elhagyásának epizódjainak elbeszélése során a szereplők rendkívül heterogén módon értelmezik 1956-ot. A teljesség igénye nélkül, olyan történetek helyeződnek benne egymás mellé, mint például Gimes Juditnak és férjének beszámolója, amelyben a Gimes Miklóssal történeteknek is fontos szerep jut; a kalauz kisasszony története, aki az ÁVH-hoz beosztott sorkatonák mentésében segédkezett; annak a férfinak az elbeszélése, aki részt vett egy repülőgép eltérítésében és a fedélzeten utazó ávósok lemeszárlásában; vagy annak a gimnazistának a beszámolója, aki szinte észrevétlenül keveredett bele a forradalmi eseményekbe, majd emiatt néhány társával együtt disszidálnia kellett.

Az *Exodus '56* tehát, amint azt a fentiek is mutatják, a „forradalom alulról jövő elbeszéléseinek”⁴³⁰ ad hangot, nem hősi, kivételes emberi tettekről ad számot, hanem a forradalmat átélő átlagembereket szólaltatja meg, s polifonikus történeteik, olykor radikálisan különböző nézőpontjaik, tapasztalataik hálójában rajzolja fel 1956 képét. Az ország elhagyásáról, a menekülttáborokról és a külföldön – általában – kiszolgáltatottságban töltött első napokról, hetekről, hónapokról szóló beszámolók nyomán ugyanakkor a néző könnyen párhuzamot vonhat a kortárs világ eseményeivel, így például a Magyarországra is begyűrűző menekültválsággal és az azzal kapcsolatos reakciókkal is. Az *Exodus '56* ekképpen nem csak a történelmi múlt eseményeivel való viszonyba lépés lehetőségeit teszi témájává, hanem a jelen eseményeit is új aspektusból láttatja. Egyszerre alakítja a néző múltból és jelenről való gondolkodását.

A különböző múltértelmezések, -beszámolók egymás mellé helyezése, ütköztetése, amint korábban már említettem, a múltfeldolgozó előadás létrejöttének egyik feltétele, hiszen

⁴²⁹ Herczog Noémi kifejezése az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás kapcsán. – HERCZOG Noémi: A mítoszleszámoló. *Élet és Irodalom*. 2016. november 4. 23.

⁴³⁰ Radnóti Sándor megfogalmazása Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája kapcsán. – RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 396.

ez teszi lehetővé, hogy a befogadó viszonyba, dialógusba lépjen a múlttal. Ráébredve a valóság többféle értelmezési lehetőségére, megkérdőjelezheti az adott eseménnyel kapcsolatos korábbi előfeltevéseit, s árnyaltabban kezdet el gondolkodni arról, új vagy más perspektívából szemlélheti azt, új összefüggéseket ismerhet fel, miközben elfogadja többféle igazság egyidejű⁴³¹ létezését. Nem véletlenül válhatott az *oral history* a PanoDráma ötvenhatos tematikájú dokumentumszínházi előadásainak elsődleges forrásvidékévé, hiszen az már eleve magában hordozza a nézőpontok, az értelmezések sokszínűségét, teret engedve „a tapasztalatok összevetésének, a megismerés egyre szélesedő folyamatának”.⁴³²

A szóbeli beszámolók és azok sokfélesége kapcsán ugyanakkor itt is felvetődnek a dokumentum- és verbatim színházi előadások kapcsán rendre felmerülő olyan kérdések, miszerint mennyire hitelesek, tényszerűek a felhasznált dokumentumok, visszaellenőrizhetőek-e egyáltalán azok, amiket tényeknek tekintünk,⁴³³ mennyire tekinthetők hitelesnek a szemtanúk beszámolóit, mennyire képesek/ képesek-e eredeti formájában megragadni az átélt eseményeket. A valóság és fikció, tapasztalat és reprezentáció kérdését ebben az esetben bonyolítja, hogy az emlékezés szelektív, rekonstruktív,⁴³⁴ retrospektív természete, és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén a múlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszélhető el. Ahogyan azt Gyáni Gábor írja:

Az észlelés során és az azt követő rövid (néhány percig tartó) idő határain belül az emlékezés fotografikus jellegű, ám rövid idő elteltével nyomban beindul a tapasztalati tények szelektálása és szerkesztése. Ennek eredményei a tartós emléknymok, melyek később változnak ugyan, de az emlékezést ettől fogva mindig az emlékananyag konstruálása hatja át.⁴³⁵

Az emlékezéshez tehát már eleve hozzátartozik a múltbeli történések értelmezésének, narratívába rendezésének, az egyéni életút eseményei között történő elhelyezésének aktusa.⁴³⁶ Ennélfogva a szemtanúk mindig csak a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet

⁴³¹ Amint azt dolgozatomban korábbi fejezeteiben is kifejtettem, Tompa Andrea az igazságok egymásmellettségének felmutatását tekinti a múltfeldolgozó előadások egyik jellegzetességének. – TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴³² UDVARNOKY Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei. *Replika*, 2007/9. 30.

⁴³³ E kérdést Deres Kornélia teszi fel a dokumentumszínházi előadások kapcsán a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* című cikkében. Lásd: DERES Kornélia: Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői. *Színház*, 2012/11. Melléklet: *Újrahasznosított valóság a színpadon*, 9.

⁴³⁴ Az emlékezet rekonstruktív természetét Jan Assmann is hangsúlyozza *A kulturális emlékezet* című könyvében. – Jan ASSMANN, i. m., 41.

⁴³⁵ GYÁNI, i. m., 139.

⁴³⁶ Gyáni egyenesen azt állítja, hogy eleve „nem is beszélhetünk [...] megtörtént tényekről, mert ezek is valójában a múlt narratív formában előadott beszámolói. S a dolog természetét tekintve így tehát nincs érdemi különbség a források adta beszámolók, valamint a történész által az idő nagyobb távlatából rögzített beszámoló között, bár persze mindkettőnek más a funkciója és ugyanakkor eltérnek egymástól a hermeneutikai meghatározottság tekintetében is, mivel eltérő időhorizont kapcsolja őket az eseményekhez.” – GYÁNI, i. m., 136.

– a megélt esemény és annak elbeszélése közötti időbeli távolság és az átéltek egyéni, szubjektív értelmezése függvényében kisebb-nagyobb módosításokkal, esetleg torzulásokkal.

A PanoDráma *Pali* című előadásában Szamosi Zsófia Gyenes Judith szerepében az előadás legelején arról beszél, hogy – amint azt többen is megjegyezték már neki – ő mindig ugyanazt mondja, a történetekhez nem tesz hozzá, nem tupírozza azokat fel, amely kijelentés természetesen az elbeszéltek hitelességét kívánja bizonyítani. Anélkül, hogy ezt kétségbe vonnánk, nem tekinthetünk el attól, hogy az előadásban elbeszélte történet – a *Keserű boldogság* és az *Exodus '56* beszámolóihoz hasonlóan – rendkívül személyes és szubjektív. Benne az ötvenhatos forradalom eseményei és annak következményei Maléter Pál és Maléter Pálné közös életútjának részeként, s óhatatlanul főszereplőjeként, aktív alakítótényezőjeként kerülnek elbeszélésre, a szeretet, a gyász, a nosztalgia érzéseinek szűrőjén keresztül.⁴³⁷ Gyürky Katalin az előadásról írott kritikájában egyenesen érzelmfolyamnak nevezi az előadásban megjelenő „történet-és történelemmesélést”, amely a konkrét tényeket ugyan megőrzi, de elsősorban nem azokra koncentrál, inkább „szubjektív benyomásokból, hangulatokból, női megérzésekből” áll.⁴³⁸

Az elbeszélés személyességének megteremtése természetesen nagyban függ a Gyenes Judithot megformáló színésznőtől, Szamosi Zsófiától, aki azokra a legapróbb emberi reakciókra is nagy figyelmet fordít, amelyeket/ amelyek egy részét vélhetően az interjúzás során figyeltek meg az alkotók, és emeltek át az előadásba. Ilyenek többek között az elérékenyedés, a kellemetlen, traumatikus emlékeknél való megtorpanás, az elhallgatás pillanatai. Például az ávósok általi házkutatás során elszenvedett fizikai bántalmazás, amelyről elkomorodva, elrévedve csupán néhány szót ejt, majd a „nagyon rossz emlék” mondattal gyorsan le is zárja. Vagy az előadás elején az a jelenet, amelyben férje exhumálását és holttestének látványát próbálja meg leírni, majd megrendülve azt mondja: „nem tudok erről beszélni”. Gyenes Judith (Szamosi Zsófia) továbbá egészen konkrétan is reflektál arra, hogy az átélteket éppen azok intimitása miatt bonyolult elbeszélni. Egy ponton például a következőképpen fogalmaz: „Erről olyan nehéz beszélni, hiszen ez az embernek annyira a magánügye.”

⁴³⁷ *Performing Trauma* című írásában Alison Forsyth is felhívja a figyelmet arra, hogy amellet, hogy elismerjük a trauma-tanúságtételek őszinteségét, hitelességét és érvényességét, el kell fogadnunk fluiditásukat, változékonyágukat; azt, hogy az emlékezői nézőpont a nosztalgia, a megbánás és a gyász által az évek alatt jelentősen változhat. – Alison FORSYTH: *Performing Trauma. Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith*. In: Chris MEGSON – Alison FORSYTH (szerk.): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 149.

⁴³⁸ GYÜRKY Katalin: Érzelmvezérelt történelem. *Alfold Online*. <http://alfoldonline.hu/2017/03/erzelemvezerelt-tortenelem/> (letöltés ideje: 2018.11.27.)

Az elmondottak személyességét, intimitását a térszervezés csak még jobban erősíti. A *Pali* a Katona József Színház Sufni nevű szűk pinchelyiségében kerül előadásra, amelynek színpadán mindössze egy asztal, egy szék és egy kopott állólámpa található. Az asztalon pedig olyan személyes tárgyak, mint Maléter Pál bekeretezett fiatalkori arcképe, egy öröknaptár, egy kis csésze, amelyből az elbeszélő teát/ kávét kortyolgat, egy táskarádió, amelyből ötvenes éveket idéző zene szól, és egy hamutál, amelyek mind vagy a férjet idézik, vagy a férj felidézésében segítik Gyenes Judíthot (Szamosi Zsófia) és egy esetben a nézőt is. Az esküvőjükéről szóló beszámolót követően az elbeszélő a villanyok felkapcsolása után egy erről készített fényképet és Maléter arcképét adja körbe a nézők között, mintegy illusztrálva az addig elmondottakat. Utólag még a dohányzás is mintegy a Maléter emlékét megidéző aktusként tűnik fel, hiszen kiderül, hogy „Pali” is dohányzott, és az ő tiszteletére az egykori feleség mindig elszív egy cigarettát, amikor kimegy a Rákoskeresztúri temető 301-es parcellájához, ahová Malétert Gimes Miklóssal összedrótózva titokban temették el.

Az említett tárgyak a háttérfaon futó (mozgó)képekkel együtt teremtik meg az emlékezés terét. A felvételek előbb egy régimódi szobebelsőt ábrázolnak, amit a díszlet kiegészítéseként is szemlélhetünk, ezt követően az ötvenhatos forradalomról készült korabeli fotográfiákat mutatnak, majd lassítva egy idősödő női kéz mozdulatait követik, amint egy férfi órát tart kezében, és elejti azt; aztán a második beszélőn közösen elfogyasztott narancs máig megőrzött, megkeményedett héját rögzítik, míg végül a felvételeken ott áll a néző előtt Gyenes Judith is, mosolyogva, önmaga tükörképével szembenézve. A fekete-fehér felvételek, fotók egyszerre teszik megfoghatóbbá, elképzelhetőbbé Maléter és Gyenes alakját, hangsúlyozzák az elmondottak személyességét és a múlt iránti nosztalgiát, ám utóbbinak köszönhetően egyúttal el is távolítják a nézőt a látottaktól, hallottaktól. Tudatosítják ugyanis az elbeszélő tapasztalatoktól való távolságát, szemlélődő pozícióját, és ráirányítják a figyelmet „a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciós rés”-re,⁴³⁹ az elbeszélés közvetítettségének tényére. Ez utóbbi még élesebben jelenik meg a *Keserű boldogságban* és az *Exodus '56*-ban, amelyek formanyelvi sajátosságaik (monológ-forma) és a szövegekönvből történő felolvasás révén már eleve magukban hordozzák a közvetítettséget, valamint a színész és az általa megformált alak különbözőségét. Ezt ráadásul a *Keserű boldogságban* Kari Györgyi távolságtartó, tárgyilagos előadásmódja, valamint az *Exodus '56* néhány elbeszélésének hasonló stílusú prezentációja csak még jobban felerősítik,

⁴³⁹ Deres Kornélia megfogalmazása Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadása kapcsán. DERES: *Magukról, bizony, i. m.*, <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> (letöltés ideje: 2018.10.01.)

nem beszélve a vetítövászonon itt is megjelenő, a forradalmat és az ötvenhatos menekülteket ábrázoló fotókról. E ponton pedig ismét visszajutunk a dokumentum- és verbatim színházi előadásokban szereplő szemtanú-beszámolóok szerkesztettsége/ eredetisége kapcsán felvetődő kérdésekhez.

Érdeemes itt visszakanyarodnunk Gyenes Judithnak a saját történetmondásának mindenkori azonosságáról megfogalmazott, azon – fentebb már idézett – állítására is, amely szerint ő mindig ugyanazt meséli. Ennek kapcsán figyelembe kell vennünk azt, hogy az általa mindig ugyanúgy elbeszélte történet még akkor is, ha a szemtanú élményanyagából teremtődött, akkor is az emlékezet archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés alapján jött létre, tehát a múltban átéltek egy utólagos értelmezése, konstrukciója. Ehhez adódik hozzá továbbá az, hogy a traumatikus és drámai élmények esetében Gyáni szerint „a[z] [...] emlékezés utólag minden egyebet elhomályosító jelentőségre emelkedhet. S „az esemény kivételessége [...] kivált[hat]ja az élmény újraélésének erőteljes lelki motivációját,” és a szemtanúnak olyan dolgokat is eszébe juttathat róla, amelyeknek akkor, amikor az események megtörténtek vele, még semmi jelentőséget nem tulajdonított.⁴⁴⁰ Az emlékek, a múltbeli tapasztalatok szerkesztésének műveletét eszerint „a múlthoz való távolság hossza, és kivált az utótörténet alakulása együtt határozza meg, ehhez képes másodlagos, mit észleltünk valaha.”⁴⁴¹ Habár az október 23-i történések fontossága a szemtanúk számára – amint azt a beszámolóik is bizonyítják – már megtörténtük időpontjában is nyilvánvaló volt, a *Paliban* és az *Exodus '56*-ban szereplő múltelbeszélések többször is reflektálnak az események pillanatnyi megélése és azoknak a későbbi tapasztalatok horizontjából történő értelmezése közötti különbségre. Gyenes Judith például, amikor elragadtatással beszél az október 23-i tüntetés nemességéről, szépségéről, hozzáteszi, hogy annak megtörténtekor még nem nevezték forradalomnak az eseménysorozatot. De erre példa az is, amikor felidézi, hogy könnyes szemmel, gyanúval vegyes örömmel hallgatták november 3-án Nagy Imre beszédét a függetlenség kikiáltásáról, amely a november 4-i és az azt követő események fényében, s így az elbeszélte történetben utólag már egészen máshogyan értelmeződött, mint annak megélése pillanatában.

A traumatikus és/ vagy drámai esemény „mindent elhomályosító” jellegének⁴⁴² gondolatához kapcsolódva továbbá elmondható, hogy a *Keserű boldogság* és a *Pali* elbeszélései szemléletes példái annak, hogy hogyan rendezhető az egyéni élettörténet, s így az identitás egy kitüntetett esemény, jelen esetben az 1956-os forradalom köré. A *Keserű boldogság*ban Jancsó

⁴⁴⁰ GYÁNI, i. m., 142.

⁴⁴¹ GYÁNI, i. m., 134.

⁴⁴² GYÁNI, i. m., 142.

Livia például egyenesen a következő identifikációs gesztussal él: „Amit érdemes elmondanom, az mind ötvenhat köré csoportosul, az én életem ötvenhatról szól.” Elbeszélését pedig a következő mondattal zárja: „Az Új Világ, életem utolsó fejezete – de ez már megint nem érdekes, csak utóregzése a nagy élménynek és már csak magánügy”. Jancsó az utóbbi kijelentéssel az ötvenhattal kapcsolatos tapasztalatokhoz képest mintegy elbeszélésre érdemtelennek minősíti élete későbbi epizódjait.

Gyenes Judith elbeszélésében ugyan már nem csak az ötvenhatos forradalom, hanem részben „Pali” köré rendeződik az egyéni élettörténet, de a *Keserű boldogság*hoz hasonlóan az elbeszélő (illetve a dramaturgok) itt is redukálják az e témakörhöz szervesen nem illeszkedő tapasztalatok elmesélését. Így például két mondat erejéig – mintegy kötelező módon – megemlítésre kerül, hogy Gyenes Judith Maléter Pál halála után másodszor is férjhez ment, hogy útlevelet kaphasson, ám ez a Maléterhez fűződő – az elbeszélés alapján úgy tűnik, hogy – máig is tartó szerelmének, szeretetének kizárólagos rangra emelése révén az élettörténet teljesen marginális, jelentéktelen epizódjának tűnik. Az események ilyenfajta utólagos értelmezése és az egyéni élettörténetből való kiemelése ekképpen pedig az elbeszélésnek az egyén általi utólagos szerkesztettségére, sőt, az identitás konstruált jellegére is ráirányítja a figyelmet.

Ezt a kérdéskört tovább árnyalja, hogy a PanoDráma előadásainak forrása olyan, a szemtanúkkal készített sokórányi interjúanyag, aminek a színpadra kerülve óhatatlanul keresztül kellett mennie különféle szerkesztési eljárásokon, még akkor is, ha ez a hozzáírást nem, pusztán a törlés, húzás és az esetleges újrarendezés műveleteit foglalja magában. A *Keserű boldogság* esetében a kérdést csak tovább bonyolítja, hogy az előadás forrásaként szolgáló szöveg egy a Csalog Zsolt *Doku 56* kötetében megjelenő doku-portré, azaz a dokumentumpróza műfajába sorolható mű, amelyben a szemtanú által elmondottak szerkesztettsége már az irodalmi konvencióknak való megfelelési elvárás miatt is természetesen nagyobb mértékű, mint a másik két szöveg esetében. A portré alapjául szolgáló, az *oral history* technikájával készült interjú esetében ráadásul Gyáni meghatározása szerint már eleve „erőtéljes a kívülről irányítottság, [...] [hiszen] a kérdező a társadalmat közvetlenül és személyesen is megjeleníti, és folyton érezteti annak jelenlétét.” Ennélfogva „szó sincs autonóm emlékezőről: ebben az interaktív folyamatban a kérdező maga is előlép szövegszerkesztővé, és ezt a szerepet megosztja az interjúalanyával.”⁴⁴³ Csalognál az interjú kazettára rögzített szövege továbbá Soltész Márton meghatározása szerint a (1) meghallgatás, a (2) visszahallgatás, a (3) lejegyzés,

⁴⁴³ GYÁNI, *i.m.*, 143.

az (4) olvasás, a (5) szegmentálás, az (6) írás, az (7) újraolvasás, az (8) újraírás fázisain⁴⁴⁴ halad keresztül, mire létrejön belőle a végső dokumentumelbeszélés. Ez pedig ismételten a szöveg szerkesztettségére, a szerzői beavatkozásra irányítja a figyelmet.

A *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében továbbá nem tekinthetünk el attól sem, hogy azok – amint korábban már utaltam rá – a *Hétköznapi hősök* sorozat részeként kerültek bemutatásra, amely cím egyfelől kijelöli, hogy a néző milyen perspektívából szemlélje az elbeszélte történeteket és azok alanyait, másfelől magában hordozza a mítosz- és legendaképzés gesztusát is. Az előadások egyszerre villantják fel ugyanis a szereplők magánemberi minőségeit, és adnak számot kivételes, – a címbeli megfogalmazást követve – hősiestetteikről. Így, még ha arra törekednek is, hogy az eseményeket valóságghűen rekonstruálják, akkor is mitizálják azokat, valamint az elbeszélő alakját. Gyáni szerint ez azonban nem csak a heroikus tettekről szóló szemtanú-beszámolókat érinti, hanem hozzátartozik az *oral history* lényegi természetéhez, amely „észrevétlenül ötvözi magában a mítoszt és a valóságot. Így az élőszóval elbeszélte emlékezet egyszerre szól a múlt és a jelen valóságos tapasztalatába mélyen (és felismerhetetlenül) beleágyazódó mítosztól, valamint a való világ történéseiről.”⁴⁴⁵

A PanoDráma előadásaiban szereplő szemtanú-beszámolókat efféle konstruáltsága, fikcionális jellege és már korábban említett szubjektivitása, személyessége ekképpen a következő kérdéseket vetheti fel: Mit tudhatunk meg a szemtanúk beszámolóitól a valóság bizonyos eseményeiről, jelen esetben az ötvenhatos forradalomról? „[A] valóság milyen minősége és síkja ismerhető és érthető meg a szubjektív dokumentumokból?”⁴⁴⁶ „Milyen kapcsolat van az egyéni történetek és a történelem nagy narratívái között?”⁴⁴⁷ Egyáltalán: a PanoDráma miért éppen ezeket a történeteket, dokumentumokat választhatja a hatvanadik évfordulón az 1956-os események tematizálásához? Amint az az eddig elmondottakból is kirajzolódik, a *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus '56* beszámolóit, ha egyetlen sorozat részeként szemléljük őket, nem 1956 átfogó és egységes narratívájának megalkotására vállalkoznak, nem jelölnek ki egyetlen autentikus értelmezést, éppen ellenkezőleg: az ötvenhathoz kapcsolódó kollektív emlékezetünket alkotó sokféle egyéni emlékezetet helyezik egymás mellé, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Ez a gesztus pedig különösen fontos egy olyan történelmi esemény esetében, mint 1956, amely kezdettől fogva az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül értelmeződött, olyan egymásnak ellentmondó

⁴⁴⁴ SOLTÉSZ Márton: *Csalog Zsolt*. Budapest, Argumentum, 2015. 166.

⁴⁴⁵ GYÁNI, *i. m.*, 144.

⁴⁴⁶ GYÁNI, *i. m.*, 128.

⁴⁴⁷ MARTIN, *i. m.*, 11.

múltreprezentációk horizontjában, amelyek mindegyike kizárólagosságra tart/ tartott igényt, és az aktuális politikai hatalom érdekeinek megfelelően változott.

A PanoDráma előadásai nem ezen hivatalos értelmezések, jól ismert történelmi beszámolók mellett kívánnak állást foglalni, s ezáltal az ötvenhatal kapcsolatos emlékezetpolitikai csatározásokból is kivonják magukat. Ötvenhat személyes és szubjektív narratíváinak elbeszélésével sokkal inkább az egyénre koncentrálnak, arra, hogy a történelmi események hogyan válnak az egyéni élettörténet részévé, annak egyik főszereplőjévé, hogyan alakítják, s határozzák meg azt. Egyszerre villantják fel az egyénnek a történelemhez való viszonyát, valamint a történelemnek az egyén önazonosságának felépítésében betöltött szerepét. S természetesen mutatnak rá az egyéni és a kollektív emlékezet közötti elválaszthatatlan kapcsolatra is. Bennük ugyanis a hivatalos történelmi beszámolókból ismert tények keverednek azok egyéni megtapasztalásával, és értelmezésével, miközben az élettörténet más epizódjai és szereplői is a történet legalább ennyire fontos alkotóelemeivé válnak. Hiszen, ahogyan azt Deirdre Heddon Bahtyint idézve kifejti, az „én sohasem önálló konstrukció, mivel az én már mindig eleve egy viszony”. Más szavakkal: lehetetlen elmondani egy történetet valakinek az életéből az abban mások által betöltött szerepek elbeszélése nélkül.⁴⁴⁸

Így például a Jancsó Livia monológjában kirajzolódó élettörténet részeként fontos szerep jut többek között Mindszenty hercegprímásnak, a munkatábor kedves és goromba női őreinek, a táborba elhurcolt, vidámságát azonban minden helyzetben megőrző apácának, illetve az internálás epizódjai során Eszti néninek, a szomszédasszonynak, és az ezen szereplők élettörténetét alkotó mikrotörténeteknek. Az *Exodus '56* egyes történeteiben pedig – a *Pali*hoz hasonlóan – a családtörténeti adalékok is különösen fontossá válnak. Benne a haza elhagyásának elbeszélése mellett egyszerre rajzolódik ki az elbeszélőnek a családtagokhoz, és utóbbiaknak a hozzátartozó emigrációjához való viszonya.

Míg a *Keserű boldogság* és az *Exodus '56* egyértelműen az ötvenhatos eseményekre, és annak következményeire: a megtorlásokra, fizikai, lelki bántalmazásokra, a munkatáborra, az internálásra, az emigrációra helyezi a hangsúlyt, addig a *Pali*, amint korábban már említettem, Maléter Pál és Gyenes Judith közös történetének részeként beszéli el a forradalom kettejük élete szempontjából fontos epizódjait, majd annak következményeit. Az előadás első fele családtörténeti epizódok bevonásával megismerkedésük, szerelmük történetét helyezi a középpontba, ehhez csatlakoznak aztán az ötvenhatos események, Maléter Pál ebben való

⁴⁴⁸ Dee HEDDON: *Beyond the Self, i. m.*, Kindl ed., Loc. 2687.

szerepvállalása, majd tököli letartóztatása, a feleség erre adott érzelmi reakciói. Annak elbeszélése, hogyan élte meg Gyenes Judit azt, hogy egy év alatt mindössze kétszer mehetett be férjéhez beszélőre, hogy milyen volt e két találkozás, hogyan dolgozta fel férje halálhírét, majd kihantolását, s hogy milyen negatív megkülönböztetésben részesült Maléter Pálnéként férje forradalmi szerepvállalása miatt a munkakeresés- és vállalás során.

A PanoDráma előadásaiban elbeszélte történetek tehát Udvarnoky Virágnak az *oral history* történetek kapcsán megfogalmazott gondolatait idézve, egyszerre láttatják „az egyént, mint individuumot és az egyén helyét, szerepét, reakcióit a társadalomban.”⁴⁴⁹ S a *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében egyszerre alkalmasak az egyén életpályájának megismerésére, és egyúttal „a mindennapi élet egyéni dimenzióinak felfejtése során megmutatkozó mentalitástörténeti, társadalomtörténeti korrajz árnyalására, beállítódások, cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák megmutatására.”⁴⁵⁰ S éppen ebben rejlik ezen beszámolók fontossága: egyedi nézőpontjaik révén összetettebbé teszik az 1956-ról, az azt megelőző évekről, valamint az azt követő évtizedekről való, az intézményes mnemotechnika és történelemírás által irányított tudásunkat, megakadályozzák, hogy az előbbieket által rögzített tartalmak és előfeltevések alapján gondolkodjunk az említett korszakról, és azt, hogy az 1956-os eseményeket stabil tartalmakkal rendelkező, „hideg” történelmi tényekként kezeljük. Ahogyan azt Maurice Halbwachs nyomán Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins írja,

[a] történelem az a múlt, melyhez nem fűz már [minket] "szerves" kapcsolat – az a múlt, mely már nem képezi életünk fontos részét –, míg a kollektív emlékezet az [...], mely alakítja identitásunkat. Az emlékezet elkerülhetetlenül átadja a helyét a történelemnek, amint elveszítjük a kapcsolatot a múltunkkal.⁴⁵¹

A PanoDráma társulat előadásainak egyik nagy erénye nézetem szerint az, hogy a kollektív emlékezetet alkotó, kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó, azaz még élő szemtanúktól származó szóbeli, ötvenhatos beszámolók felidézésével mintha éppen ezt, az imént leírt folyamatot kívánnák késleltetni, rámutatva arra, hogy az élénk, személyes emlékezés által még igenis van lehetőségünk arra, hogy élő kapcsolatot tartsunk fenn a múltunk ezen fejezetével.

A *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus '56* című előadások ráadásul a személyes, szubjektív beszámolók és azokban megjelenő egyedi nézőpontok, sorstörténetek felvillantása révén képesek arra is, hogy azon generációk számára is segítsenek közvetlenebb, személyesebb

⁴⁴⁹ UDVARNOKY, *i. m.*, 29.

⁴⁵⁰ UDVARNOKY, *i. m.*, 28.

⁴⁵¹ OLICK – ROBBINS, *i. m.*, 23.

kapcsolatot kialakítani a történelmi múlt szóban forgó epizódjával, akik nem rendelkeznek arról közvetlen emlékekkel, s ennél fogva hajlamosak lehetnek az 1956-os eseményeket egzakt és/ vagy absztrakt történelmi tényeknek tekinteni. Az említett előadások a szemtanúk beszámolóinak egymás mellé helyezésével továbbá ráébresztik a nézőt az 1956-tal kapcsolatos tapasztalatok, értelmezések, igazságok sokféleségére, s egyidejű jelenlétére. Ezáltal pedig közelebb vihetik ahhoz, hogy árnyaltabban gondolkodjon az említett történelmi eseményről, s ezáltal jobban megértse azt. A PanoDráma 1956-ot tematizáló előadásai ekképpen pedig – nézetem szerint – komoly lépéseket tesznek a történelmi múlt egy traumatikus fejezetének feldolgozása felé.

4. AZ EMLÉKEZÉS (ÖN)IRÓNIAJA

Eörsi István: *Emlékezés a régi szép időkre*, Örkény Színház (2016)

Ötvenhat személyes, szubjektív tapasztalatai, valamint az egyéni és a kollektív emlékezés aktusa állnak az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre*⁴⁵² című monodrámájának középpontjában is, amely 2016-ban Polgár Csaba rendezésében került bemutatásra. Az előadás több szempontból is rokonságot mutat a PanoDráma Társulat korábban elemzett produkcióival: egyfelől monodramatikus formája, életrajzi, anekdotikus jellege és a szemtanú mint én-elbeszélő beszámolójának dramatizálása, szcenírozása, másfelől pedig műtfeldolgozó igénye révén. Az *Emlékezés a régi szép időkre* a *Keserű boldogsághoz* és a *Palíhoz* hasonlóan egyetlen nézőpontot (Eörsi Istvánét) érvényesít(i), ugyanakkor a benne elbeszélte történetekkel és a felidézett figurák nézőpontjainak felvillantásával, önironikus, önreflexív elbeszélői attitűdjével az ötvenhatos események értelmezéseinek sokféleségére, eltéréseire is reflektál. Ráadásul, ha figyelembe vesszük, hogy az interteatralitás⁴⁵³ révén a befogadó emlékezetében az egy színházkultúrán belül bemutatott előadások képesek kapcsolatba lépni egymással, és befolyásolni egymás értelmezését, megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház produkciója a PanoDráma egyedi és különböző nézőpontokat egymás mellé helyező előadás-sorozatának – valamint a később bemutatott *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi produkciónak – az ismeretében a befogadó számára maga is pusztán egy lehetséges, de semmiképpen sem kizárólagos ötvenhat-értelmezésként jelenhet meg.

Amint arra korábban a PanoDráma előadásai kapcsán is utaltam, az egyetlen eseménnyel kapcsolatos múltértelmezések különbözőségeinek megmutatása és legfőképpen elfogadása már önmagában is egy, a múlt feldolgozására irányuló fontos lépésnek tekinthető, amelyhez az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásban olyan további gesztusok csatlakoznak, mint az emlékezés és felejtés szoros összefonódására, a múlt elbeszélhetőségének nehézségeire, a múltnak a jelen felől való megalkotottságára és az élettörténeti elbeszélések konstruáltságára tett reflexiók, melyek által az előadás a kiindulópontul szolgáló Eörsi-mű műfajának, a memoárnak a kritikáját is adja.

Amennyiben már a PanoDráma dokumentumszínházi produkcióinak elsődleges forrását adó szemtanú-beszámolók és a *Keserű boldogság* alapjául szolgáló dokuportré műfajának esetében is problematikusnak tekintettük az elmondottak valósággal való azonosíthatóságát és

⁴⁵² Eörsi István: *Emlékezés a régi szép időkre*. Rendezte: POLGÁR Csaba. Bemutató: Örkény István Színház, 2016.10.21.

⁴⁵³ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 269, 271.; BRATTON, *i. m.*, 37–38.

azok hitelességét, annyiban Eörsi *Emlékezés a régi szép időkre* című börtönmemoárjának esetében is így kell tennünk. A memoár szerzőjének egyfelől egy sor irodalmi konvenciónak kell megfelelnie a megélt múlt történeté szervezése során, amely történet, művészi produktumról lévén szó, természetesen tartalmaz(hat) fikcionális elemeket is. Másfelől, mivel a szerző a művét nyilvános közlésre szánja, Gyáni Gábor szerint „olyan »strukturált énkép« (*Niedermüller Péter*) szólal meg [benne], amely igyekszik megfelelni az aktuális társadalmi konvencióknak” is.⁴⁵⁴ A memoár ekképpen „az életútnak az identitásteremtés érdekében utólag megkonstruált olyasféle narratívuma,”⁴⁵⁵ amelynek sem én-elbeszélője nem azonosítható maradéktalanul a memoár szerzőjével, sem az általa elbeszélte tapasztalatok a valóság eseményeivel. Még ha a memoárszerző a múlt legpontosabb rekonstrukcióját tűzné is ki céljául, az emlékezet alapvető természete miatt kudarcot vallana. Az emlékezet ugyanis – amint arra a korábbi fejezetekben már utaltam – narratív, szelektív, rekonstruktív természete révén nem képes eredeti formájában megőrizni a múltat. Annak eseményei előzetes válogatás, rendszerezés, értelmezés, nyelvi és stilisztikai műveletek után a jelen horizontjából szerveződnek elbeszéléssé.

A szerkesztettség, konstruáltság kérdése a memoárt feldolgozó előadás esetében ráadásul további rétegekkel gazdagodik. Egyfelől, ahogyan azt Bertolt Brecht is írja, „a színház mindent színháziasít”,⁴⁵⁶ azaz fikcionalizál; az eredeti mű a színház fikciós közegébe kerülve, annak kifejezőeszközein keresztül új jelentéstartalmakat nyerhet, valamint „elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát fogja reprezentálni”.⁴⁵⁷ Másfelől a dramaturgok, Ari Nagy Barbara és Bagossy László komoly szerkesztési műveleteknek (törlés, hozzáírás, újrarendezés) vetették alá a memoár több, mint kétszáz oldalas szövegét, amelyet ráadásul Eörsi István egyéb írásainak és a vele készült interjúknak a részleteivel is kiegészítettek, másfél óra alatt elmondható színpadi monológgá sűrítve azokat.

Az előadásban a Znamenák István által megformált Eörsi beszéli el 1956-os letartóztatásának körülményeit és az 1960-ig tartó börtönévek tapasztalatát. Polgár Csaba a térválasztással és -kezeléssel már eleve megteremti a háttérrel a börtön fojtó léttapasztalatának felidézéséhez. Eörsi (Znamenák)⁴⁵⁸ az Örkény Színház Shure Stúdiójának előterébe érkezik meg, s itt kezdi meg történetmesélését, majd amikor eljut letartóztatásának körülményeihez, beinvitálja a közönséget a színházterembe. A bejárat felett díszelgő, piros lufikból kirakott

⁴⁵⁴ GYÁNI, *i. m.*, 143.

⁴⁵⁵ GYÁNI, *i. m.*, 142.

⁴⁵⁶ P. MÜLLER Péter: *Tény és fikció...*, *i. m.*, 47.

⁴⁵⁷ *UO.*

⁴⁵⁸ A továbbiakban a fenti módon jelzem a Znamenák István által eljátszott Eörsi-karaktert.

1956-os évszám finom iróniával jelzi az ünnep évfordulós jellegét, hogy aztán a patetikus megemlékezés helyett egy önkritikával és önreflexióval teljes múlttal való szembenézést kínáljon fel a néző számára.

A színházterem három duplaszárnyú ajtaját az elbeszélő a Gyűjtőfogház tapasztalatainak elbeszéléséig nyitva hagyja, majd nem sokkal később éles kontrasztként az ajtók bezárásával mind a játékteret, mind a néző látóterét minimálisra szűkíti, megteremtve ezzel a háttérrel a börtön fojtó közegének, léttapasztalának felidézéséhez. A Shure Stúdió színpada az előadás másfél órája alatt heterotopikus⁴⁵⁹ térként egyszerre önmaga, azaz színpadi tér, ahol a Znamenák által megformált Eörsi a nézőnek történetet mesél, és egyszerre idézi meg azokat a büntetőintézeteket, ahol Eörsi raboskodott, azok börtöncelláit, vallatósobáit, valamint egy esetben a rabomobil teljes sötétség uralta helyszínét. Az elbeszélő ehhez illeszkedve meglehetősen szegényes díszletek között adja elő történetét: a színpadon egy szék, egy asztal és utóbbin egy lámpa található, amely erős fényével a vallatás-jelenetek felidézésének eszköze. Ezen kívül a teret temérdek piros, fehér, zöld színekben pompázó lufi tölti be, amelyek kipukkasztása egyszer lövések hangját idézi, máskor a letöltendő évek megnövekedett számának megfelelő mennyiségű száll fel belőlük a magasba, harmadszor pedig lelógó ezüst szalagjaikkal börtönrácsokra emlékeztetnek.

A produkcióban egyén és történelem viszonya alulnézetből⁴⁶⁰ tárul fel, ami nagyban köszönhető Eörsi (Znamenák) kíméletlenül önironikus, önreflexív elbeszélői attitűdjének. Ezzel összefüggésben elmondható, hogy – amint azt *A történelem fikcionalitása* című fejezetben is kifejtettem – az *Emlékezés a régi szép időkre* a frye-i és ekképpen white-i értelemben vett irónia cselekményesítési eljárásának megfelelően teremt koherens narratívát a (történelmi) múlt eseményeiből, mozaikdarabkáiból. Frye mítoszelmélete szerint az irónia ugyanis száműzve a tragédiában és a románcban még megtalálható heroikus elemet, témáját alulnézetből ábrázolja, főszereplői emberi voltát hangsúlyozza, és „a katasztrófát szociális és lélektani magyarázattal támasztja alá.” Hatodik fázisában pedig „az emberi életet túlnyomórészt a reménytelen rabság állapotában jeleníti meg”, egyik lehetséges helyszínékként az örültekháza mellett a börtönt határozva meg.⁴⁶¹ E jellegzetességeket, amint azt a fentiekben leírtak is bizonyítják, az *Emlékezés a régi szép időkre* is magán viseli.

⁴⁵⁹ FOUCAULT, *i. m.*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

⁴⁶⁰ Fritz Gergely is utal erre a fajta ábrázolásmódra az előadásról írott kritikájának címében. – FRITZ Gergely: A másik '56, avagy a forradalom alulnézetből. *Tiszatáj Online*. <http://tiszatajonline.hu/?p=111057> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

⁴⁶¹ FRYE: *Archetipikus kritika...*, *i. m.*, 201–203.

Ez a fajta ironikus attitűd teszi lehetővé az előadásban azt, hogy Eörsi (Znamenák) a múlt eseményeit, saját tetteit, egykori gondolkodási irányait és ideológiai beállítottságát a maguk összetettségében szemlélje. S ez akadályozza meg azt, hogy héroszi magaslatokba emelje saját alakját, amellyel egyúttal eleget tesz a börtönben kivégzett jó barát, Angyal István végakarátának, aki arra kérte: ne engedje, hogy az utókor hőst csináljon belőlük, a forradalom résztvevőiből. Eörsi (Znamenák) ennek megfelelően nem hallgatja el a saját megítélése szempontjából negatívnak tetsző, kínos életpizódokat sem. Így például azt, hogy feleségét magzatelhajtásra kérte, hogy elejét vegye költői karrierje akadályoztatásának, azt, hogy a börtönéveket követően „elszabadult poligám természete”, és hűtlenné vált feleségéhez, s ennek példái azok a beismerések is, amelyek az ötvenes évek elején Rákosi iránti, s október 30. előtt Kádár iránti rokonszenvéről adnak számot. Az önirónia magasiskolája az a jelenet, amikor Eörsi (Znamenák) kínos fejkargatások és arckifejezések közepette az előadás egy pontján magnóról lejátszsa a Rákosi tiszteletére írott versének megzenésített változatát, amelyben csak „Apánk”-nak nevezi az egykori kommunista vezetőt, valamint azok a jelenetek is, amikor a börtönben írott, bevallottan sikerületlenebb verseit olvassa fel játékosan, szándékosan hangsúlyozva a bennük szereplő kínrímeket.

A saját hibák be- és elismerésével az előadás és annak elbeszélője komoly lépést tesz az ötvenhatos eseményekkel és az azok következményeivel való szembenézés felé. De a múlt feldolgozására irányuló fontos gesztusnak tekinthető már maga az elbeszélői nézőpont megválasztása is. Az előadás, B. Kiss Csaba kritikáját idézve, „a kifejezetten sokszínű, és ezért ellentmondásos és mind a mai napig értelmezési harcok tárgyaként szereplő ötvenhatos forradalmat egy egyre inkább félretolt és háttérbe szorított aspektusból mutatja be.”⁴⁶² Eörsi (Znamenák) ugyanis a kommunista ideológia elkötelezettjeként számol be a börtönévek tapasztalatáról, és ebből a perspektívából láttatja az ötvenhatos forradalmat is. Ennek megfelelően a börtönt eleinte szellemesen, lenini hasonlattal csak a „kommunisták egyetemé”-nek nevezi, és kalandnak fogja fel: „új helyzetek, próbatételek. [...] Egész jövőm attól függ, hogy itt hogyan vizsgázom” – mondja. Majd a különböző magyarországi büntetőintézetekben (a Fő utcai Gyűjtőfogházban, Vácon, Márianosztrán) megélt tapasztalatok elbeszélésének előrehaladtával egyre inkább a kezdeti hitek, előfeltevések, remények összeomlásának és megdőbentő felismeréseknek a hálójában találja magát. Eörsi (Znamenák) mint meggyőződéses kommunista kijelenti, hogy november 4-én hajnali 5 óráig, Nagy Imre beszédéig őszintén hitt a forradalom győzelmében, abban, „hogy jön egy igazságos,

⁴⁶² B. KISS Csaba: Pokolbéli víg napok. 7 óra 7 Online. https://7ora7.hu/2016/11/02/pokolbeli_vig_napok (letöltés ideje: 2019.01.16.)

önigazgatásos szocializmus”, s hozzáteszi, hogy ezután történt mindaz, amiért lecsukták: „röplapozás, tüntetésszervezés, illegális lapokba írás”.

Ezt követően fokozatosan rajzolódik ki a kommunista diktatúra és a Kádár-korszak kezdeti évei működésének természetrajza. Eörsi (Znamenák) mind az utóbbiakat, mind a forradalmat kettős fénytörésben mutatja be, s elbeszélése ezáltal nem kívánatos értelmezésként tolakodik be ötvenhat hivatalos emlékezetébe, és megy szembe a forradalmat hangsúlyozottan egyetlen (főként heroizált) nézőpontból ábrázoló narratívákkal. Hiszen hogyan is volna beleilleszthető a kánonba egy olyan elbeszélés, amely aláássa a forradalomban részt vevő „pesti srácok” romantikus hősként való elképzelését azzal, hogy kimondja, többek között az októberi események résztvevői közül kerültek ki azok, akik később az ötvenhatosok feletti ítéleteket meghozták, végrehajtották? Angyal István és Gáli József történetén keresztül ráadásul ötvenhat Auschwitz-cal válik összehasonlítás tárgyává, bizonyos értelemben az utóbbi javára. Eörsi (Znamenák) felidézi, hogy Angyal számára a Kisfogház nagyobb terhet jelentett, mint Auschwitz, 1944-ben ugyanis „az összes zsidót üldözték, csak azért, mert zsidó volt, ötvenhat novemberében viszont azok ítélkeztek és akasztgattak, akikkel együtt meneteltünk októberben.” Ugyanígy nem volna beleilleszthető egyetlen egynézőpontú értelmezésbe sem annak ténye, hogy ideológiai elkötelezettség tekintetében a börtönfoglár hasonlóságot vélt felfedezni önmaga és Eörsi között, sokkal igazibb kommunistának titulálva a börtönbüntetését töltő író (és annak rabtársait), mint sok akkori párttagot.

Az ötvenhatos események már eleve szemléletes példáit adják a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás megosztott jellegének. Már Benedict Anderson is rávilágított, hogy a nemzet pusztán elképzelt politikai közösség, amely csak tagjainak képzeletében formálódik egységgé.⁴⁶³ A nemzeti identitások pedig gyakran kirekesztőek lehetnek, ugyanis – ahogyan azt Stuart Hall kifejti – „nem rendelik maguk alá a különbözőség minden más formáját, és nem mentesek a hatalom játékatól, a belső tagoltságtól és ellentmondásoktól, egymást keresztező elköteleződésektől és különbségektől.”⁴⁶⁴ 1956 és a Kádár-korszak esetében azonban nem csupán a nemzet, hanem az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellege is megjelenik. Eörsi (Znamenák) elbeszélése reflektál is erre: a cella- és börtöntársakkal megélt élet epizódjain keresztül a befogadó megismerheti utóbbiak mikrotörténeteit is, amelyek egyaránt szólnak (ideológiai, politikai, vallási) elköteleződéseikről, a forradalomban történő szerepvállalásukról, vagy az azzal kapcsolatos vélekedéseikről. Eörsi (Znamenák) történeteiben ekképpen feltárul „a forradalom

⁴⁶³ ANDERSON, *i. m.*

⁴⁶⁴ HALL, *i. m.*, 75.

résztevőinek társadalmi és kulturális, hovatovább ideológiai sokszínűsége”,⁴⁶⁵ de ugyanakkor a börtönfoglárók, -parancsnokok, smasszerek, rabokból lett besúgók és a különféle okokból letartóztatott pártfunkcionáriusok olykor rendkívül ellentétes nézőpontja is.

Az Örkény Színház tehát egy olyan elbeszélő történetén keresztül mutatja be az ötvenhatos eseményeket, annak lehetséges következményeit és egyéni életre gyakorolt lehetséges hatásait, aki az önreflexió, önirónia révén a maga összetettségében szemléli a forradalmat, valamint az ábrázolt korszakot; aki felvillantja az azokról alkotott értelmezésekben megjelenő ellentmondásokat; és árnyalja az azokról alkotott elképzeléseinket, előfeltevéseinket. Ezáltal pedig közvetve arra is felhívja a figyelmet, hogy az általa elbeszélte történet is csak a múlt eseményeinek egy lehetséges interpretációja. Eörsi (Znamenák) nem állítja azt, hogy a múlt maradéktalanul feltárható volna; nem rekonstruálni, hanem inkább értelmezni kívánja azt. Hajdani levelek, végpapíron kicsempészett üzenetek, arra írott versek, bírósági jegyzőkönyvek, emlékfoszlányok puzzle darabkáiból igyekszik megalkotni a börtönévek történetét. Nem titkolja tehát, hogy a múlt, s ekképpen a történelem konstrukció, amely utólag, a jelen felől kerül megalkotásra. Ahogyan Kékesi Kun Árpád fogalmaz: „a múlt (a jelenhez képest) nem visszafelé található, nem ott történt meg, hanem előre felé (a jövő felől) történik, s megképződésének módja a folyamatosan bővülő és ritkuló emlékekkel együtt változik.”⁴⁶⁶ Az előadásban megjelenő efféle történelemhez való viszony pedig – akárcsak a dolgozat korábbi fejezeteiben elemzett *Kazamaták* és *56 06* esetében – a narratív történetfilozófia nézetrendszerét tükrözi vissza, amely történetírói irányzat a múltól alkotott beszámolókat utólagosan konstruált, az irodalmi művek stratégiáit alkalmazó jellegét tudatosítja.

Az élettörténeti – s így közvetve a (történelmi) múltól alkotott – elbeszélés konstruált jellegére Eörsi (Znamenák) konkrétan is utal abban a jelenetben, amelyben a vallatótiszttel való pimasz felelését idézi fel, s amelyről később bevallja, hogy az *A kihallgatás* című drámájában szerepel. „Ha átemelem az irodalomba egynémely valóságos élményemet, akkor a valóság és a feldolgozás már másnapra összemósodik.” – mondja, reflektálva ezzel valóság és fikció egybecsúsására, s ugyanakkor az emlékezet működésére, az emlékezés és a felejtés aktusának szoros összefonódására is. Utóbbi tematizálja akkor is, amikor kijelenti, hogy bizonyos eseményeket „erkölcsi érdekében” állt elfelejteni. Erre példa a bírósági jegyzőkönyv alapján ismertetett egyik vallomása, amelynek teljes tartalmát önállóan nem tudta felidézni, és amelyet utólag nem talált kellően bátorinak. De ennek példáját találhatjuk meg abban a jelenetben is,

⁴⁶⁵ FRITZ: *A másik '56...*, i. m., <http://tiszatajonline.hu/?p=111057> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

⁴⁶⁶ KÉKESI KUN: *Hist(o)riográfia*, i. m., 65.

amelyben egy, a feleségétől kapott levelet olvasva, immár a jelenben jön rá arra, mennyire szörnyen bánhatott a nővel a magzatelhajtás körüli és az azt követő időszakban.

A múlt fentebb tárgyalt megalkotottsága mellett az előadás a kollektív és egyéni emlékezés fontosságára is reflektál. Az emlékezés aktusa eleve keretet ad az előadásnak, sőt, ahogyan arra a cím is utal, annak központi cselekvésévé válik. Egy hangsúlyozottan metaszínházi⁴⁶⁷ helyzet jön létre, hiszen Eörsi (Znamenák) monológja nem egy másik szereplőnek szól, hanem kifejezetten a nézőnek. Egyértelműen neki mesél, számot tart a figyelmére, a kínos epizódoknál zavarba jön, és a nézőteret kémleli, próbálva olvasni a tekintetekből. A nézőt továbbá közvetve többször is játékba hozza, interakcióba lép vele, ropit osztogat neki, versének felolvasására kéri, az előadás végén pedig elutasítva, hogy visszatapsolják, inkább jó éjszakát kíván, megköszöni a figyelmet, és felajánlja, hogy mindenki vigyen egyet a színpadon található lufikból. Az emlékezés aktusa szempontjából legmarkánsabb gesztus nézetem szerint az előadás kezdőjelenetében található, amelyben Eörsi (Znamenák) beinvitálja a nézőt a színházterem ajtaján, amely fölött – amint korábban már említettem – piros lufikból kirakva az 1956-os évszám látható. A nézőnek így az az érzése támadhat, hogy egyenesen a történelemben,⁴⁶⁸ vagy legalábbis 1956 emlékezetének terébe nyer bebocsájtást.

A múltidézés az előadásban ennek megfelelően nem pusztán az elbeszélő által, hanem az elbeszélő és a nézők közös részvételével, kollektív módon valósul meg, a színpadot a nézőtérrel összekötő theatron-tengely mentén. Az előadás ugyanis Eörsi (Znamenák) beszámolóján keresztül – amely egyszerre hordozza magában ötvenhat egyszerre egyéni és kollektív tapasztalatát – egyfelől működésbe hozza a néző ötvenhatal kapcsolatos társadalombiografikus⁴⁶⁹ (élő szemtanúk esetén egyéni, kommunikatív) emlékezetét, és lehetővé teszi, hogy új perspektívából, árnyaltabban szemlélje azt, valamint megkérdőjelezze a kollektív emlékezetben, a történelemoktatásban és a történészi beszámolókból hozzá kapcsolódó, rögzített tartalmakat. Ezáltal pedig maga is elfogadja az egyazon történelmi eseménnyel kapcsolatos többféle igazság egyidejű létezését.

⁴⁶⁷ Balassa Zsófia *Amikor a dráma elbeszélőt keres* című doktori értekezésében Deborah R. Geist követve kifejti, hogy „amikor a monológ nem egy másik szereplőnek címezve hangzik el [...], akkor természetéből adódóan metaszínházi, mert implicit módon felismeri a nézők jelenlétét.” Ebben az esetben „[n]em a drámai fikciós szituáció teremti meg a megszólalás okát, hanem a nézők jelenléte, a (beleértett) színházi környezet.” – BALASSA Zsófia: *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei.* Doktori értekezés. 2017. 160. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/17221/balassa-zsofia-phd-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, letöltés ideje: 2019.01.16.

⁴⁶⁸ Erre mutat rá Fritz Gergely is az előadásról írott kritikájában. – FRITZ: *A másik '56...*, i. m., <http://tiszatajonline.hu/?p=111057> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

⁴⁶⁹ A társadalombiografikus emlékezet fogalmát Zerubavel, illetve Olick és Robbins meghatározásában használom. Zerubavelt idézi: OLICK – ROBBINS, i. m., 31–32.

Az előadás ezen jellegzetességei révén továbbá felhívja a figyelmet a színház phelani értelemben vett emlékmű-jellegére, és ezzel összefüggésben identitásformáló karakterére is. Eszerint – mutat rá Imre Zoltán – a színházépület olyan, „a múlt és a jelen számára létrehozott szilárd emlékmű”, helyszín, ahol – Reinhardt Koselleck gondolatait idézve – „a múltra emlékezve »a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást«, s „egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át”.⁴⁷⁰ Az *Emlékezés a régi szép idők*re ekképpen szemléletes példáját adja annak, hogy az egyéni és a kollektív emlékezés teatralizálásával, a néző ebbe történő bevonásával a színház a nemzet virtuális közösségét fizikai és vizuális szinten is reprezentáló *emlékmű*ként különösen alkalmas lehet a társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom és emlékezetének – feldolgozására.

Ezen a ponton érdemes bevonnunk a vizsgálatba Aleida Assmann négyes emlékezetmodell-tipológiáját is, amely a színház területére adaptálva megerősíti a fenti állításokat. Nézetem szerint ugyanis az *Emlékezés a régi szép idők*re képes felmutatni és játékba hozni több, a traumatikus történelmi eseményekkel kapcsolatos emlékezőtechnikát. Egyfelől kritika tárgyává teszi a *dialogikus felejtést*, és ezzel összefüggésben az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* modell fontosságát hangsúlyozza, valamint a színházi reprezentáció keretein belül megvalósuló kollektív és egyéni emlékezés révén működésbe hozza az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* stratégiát. Másfelől, ezen különböző emlékezőtechnikák, valamint az ötvenhatossal kapcsolatos eltérő csoport- és egyéni emlékezetek sokféleségének, egymásmellettségének reflexiójával, felmutatásával, elfogadásával valójában a *dialogikus emlékezés* modelljét is felkínálja, lehetővé teszi.

A dialogikus felejtést Assmann szerint alapvetően két irányból szemlélhetjük: tekinthetjük pozitív erőnek, amely segít a zaklatott múlt magunk mögött hagyásában, egy jobb jövő megteremtésében, de tekinthetjük úgy is, mint az elnyomó rezsimek visszatérő stratégiáját, az erőszak folytatását.⁴⁷¹ 1956 emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása egyértelműen az utóbbit példázza; a több, mint harminc évig tartó kollektív amnézia negatív erőnek és a múlt feldolgozását alapjaiban gátoló stratégiának tekinthető. Erre reflektál indulatosan Eörsi (Znamenák) is, amikor a következőket mondja:

[...] ámulatra méltó, hogy [...] egy nép egyedeiben és összességében harminc évre felfüggesztette lelki ítélőszélének működését. Úgy vélem, hogy a kollektív felejtés, mert arra van hivatva, hogy betemesse a bűnöket, felemészti a lélek energiatartalékait. Tehát én ott, a Gyűjtőfogház

⁴⁷⁰ IMRE: *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 29.

⁴⁷¹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 11.

kapujában, esőben, a bűzfelhőben, akármilyen patetikusan hangzik is ez ma, örök hűséget fogadtam a halottaknak.

A fenti megszólalásában Eörsi (Znamenák) nem csak elutasítja a dialogikus felejtést, hanem egyúttal az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* imperatívuszát is megfogalmazza.

Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában részletesen ír arról a folyamatról, amelynek során megtörténik a felejtés modelljétől az emlékezés felé való elmozdulás. Ezt elsősorban a holokauszt-emlékezet 1980-as évekbeli visszatéréséhez köti, amely

megteremtette a történelmi traumák iránti érzékenységben megfigyelhető kulturális váltás alapjait, a világ számos helyén másféle traumák megközelítésére is alkalmazható új módszereket hozva létre. Az áldozatok szenvedése iránt érzékeny új, nemzetek fölötti tudatosság háttérében a felejtés már nem bizonyult a múltbéli atrocitásokon való túllépés elfogadható stratégiájának.⁴⁷²

Helyette – amint azt Assmann is kifejti – az emlékezés vált a traumatikus élményekre adható egyetlen adekvát etikai és politikai válasszá, hiszen ennek segítségével nyílik lehetőség arra, hogy visszamenőlegesen számot vethessünk a múltban az emberiség ellen elkövetett bűnökkel. *Az emlékezni, hogy soha ne felejtünk* modell egyik legfontosabb stratégiája ekképpen az áldozatok emlékeinek elismerése,⁴⁷³ és a traumatikus események emlékezetének megerősítése.⁴⁷⁴ Ez pedig, ahogyan arra Eörsi (Znamenák) is rávilágít, különösen fontos egy olyan történelmi trauma esetében, mint 1956, amely évtizedekig „delegitimált emlékezet”-ként⁴⁷⁵ volt jelen, és pusztán az *oral history* csatornáiban, magántörténelemként⁴⁷⁶ élt tovább. Eörsi (Znamenák) a rabtársaival, barátaival, köztük Gáli Józseffel és Angyal Istvánnal közösen megélt eseményeknek, illetve az utóbbiak történeteinek a felidézésével az 1956-tal kapcsolatos, évtizedekig elfojtott, sokféle egyéni emlékezetet emeli be a kollektív emlékezet terébe. És habár e beszámolókból, ahogyan azt Gyáni Gábor az *oral history* történetek kapcsán írja, a teljes igazságot nem ismerjük meg, de az áldozatok saját igazságait igen, valamint „értékes történelmi információkat nyerhetünk [...] arról, hogy [...] hogyan élték meg a szóban forgó eseményt.”⁴⁷⁷ Eörsi (Znamenák) azáltal, hogy elbeszéli e történeteket, azok személyes igazságait kívánja elismertetni az utókorral. Az emlékezés ekképpen számára mint egyfajta etikai minimum, az áldozatoknak való utólagos igazságszolgáltatás jelenik meg.

⁴⁷² Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 16.,

⁴⁷³ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 17.; Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m. 16.

⁴⁷⁴ Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m. 16.

⁴⁷⁵ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, i. m., 128–129.

⁴⁷⁶ György Péter kifejezése. – GYÖRGY, i. m., 20.

⁴⁷⁷ KOVÁCS András idézi: GYÁNI, i. m., 135.; KOVÁCS András: Szórol szóra. BUKSZ, 1992 tavasz. 94.

Az előadás azáltal továbbá, hogy az emlékezés aktusát úgy állítja a középpontba, hogy abba – a fentebb már említett gesztusok révén – közvetett módon a nézőt is bevonja – az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* modellt is működésbe hozza. Itt az emlékezést már nem azért hajtják végre, hogy az adott múltbeli eseményt emlékművé változtassák, hanem hogy az emlékezést terápiás eszközként használják fel, amely „tisztít, gyógyít, békít”⁴⁷⁸, s így a múltat feldolgozhatóvá teszi. Assmann ennek kapcsán színházi analógiával él, és a katarzis fontosságáról beszél. Ehhez szerinte a fájdalmas esemény színrevitelén keresztül juthatunk el, hiszen így „a traumatikus múlt még egyszer kollektív módon átélhetővé és legyőzhetővé válik [...]”. Arisztotelész nyomán: az a csoport, amely keresztülmegy egy ilyen folyamaton, megtisztul a közösen átélt élményben.”⁴⁷⁹ Ebben az összefüggésben az emlékezés tehát „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”-nek tekinthető,⁴⁸⁰ csakúgy mint az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásban, ahol – e gondolatmenetből kiindulva – a nézők és az elbeszélő részvételével, kollektív módon megvalósult emlékezés célja a múlt komplexebb megértése, s ekképpen az azzal való megbékélés, annak feldolgozása.

E ponton ugyanakkor fontos figyelembe vennünk azt is, hogy egy traumatikus történelmi esemény nem minden típusú színházi reprezentációja teszi lehetővé a múltnak az assmanni – pozitív – értelemben vett „legyőzését”.⁴⁸¹ Amint azt Tompa Andrea is hangsúlyozza, az esemény pusztán színrevitele, ábrázolása még „nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával”. A művészetben megvalósuló múltfeldolgozás ugyanis egyszerre jelenti „a felmutatást és a reflexiót, a racionális megértéstől és érzelmi belátástól [...] kezdve a gyászig és megbékélésig”, valamint egyszerre teszi lehetővé a különböző perspektívák, csoport- és egyéni emlékezetek felmutatását, váltakoztatását,⁴⁸² ütköztetését. Az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás – amint azt az eddigiek is bizonyítják – megfelel mindezen jellegzetességeknek. Azáltal, hogy a kollektív és egyéni emlékezés aktusait helyezi a

⁴⁷⁸ ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m., 17.

⁴⁷⁹ ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m., 18.

⁴⁸⁰ Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* modell a traumatikus esemény színházi reprezentációján túl „[a] bűnbánat és az áldozatok iránt megnyilvánuló társadalmi részvét politikai rítusai”-t is magában foglalja, úgy mint például „a bűnök nyilvános bevallása, a büntudat megmutatása,” az áldozatok iránt elkövetett tettekért való nyilvános bocsánatkérés. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 251–252.

⁴⁸¹ Aleida Assmann a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című művének *Négy modell...* című fejezetében többek között arra törekedett, hogy megfossa a – német diktatúrák kapcsán alkalmazott –, „*múlt legyőzése*” elnevezésű emlékezetstratégiát negatív konnotációitól, amely korábban a felejtés programjával kapcsolódott össze. Assmann értelmezésében a *múlt legyőzése* már egy „társadalmi terápiát szolgáló emlékezési formát jelent, amelynek célja a megbékélés, valamint a társadalmi integráció”, és tulajdonképpen az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* nevezetű emlékezetmodell egyik fő stratégiájának, céljának tekinthető. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 249–250.

⁴⁸² Amint arra dolgozatomban korábbi fejezeteiben is utaltam, a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatását Tompa Andrea a múltfeldolgozó előadások egyik jellemzőjének tekinti. – TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

középpontba, amelyek ráadásul egy, az igazságok egymásmellettségét,⁴⁸³ sokféleségét elfogadó, arra reflektáló, önironikus, önreflexív narratíva által valósulnak meg – ha más módon ugyan, mint a PanoDráma produkciói, de – fontos szerepet vállal a műfeldolgozás folyamatában.

A múlt feldolgozására irányuló fontos gesztusnak tekinthető a múlt jelentől való függőségének reflektálása, illetve a jelen és a múlt közötti reláció megteremtése⁴⁸⁴ is. Az előadásban ez nem pusztán abban nyilvánul meg, hogy – amint arra fentebb már utaltam – az elbeszélő rámutat a múltnak a jelen felől történő megalkotottságára és a traumatikus múltra való emlékezés fontosságára, hanem a múlt és a jelen topográfiai összekapcsolásában⁴⁸⁵ is. Eörsi (Znamenák) a letartóztatásának körülményeiről szólva elmeséli, hogy „ide”, a szomszédos Deák téren álló egykori főkapitányságra hozták, amelynek épületében – teszi hozzá szellemesen – ma szálloda működik: „Bizonyos értelemben akkor is szálloda volt, csak a csillagok színe és mennyisége változott.” Megemlíti továbbá a Legfelsőbb Bíróság ma Lánchíd Palotaként ismert egykori épületét is, ahol ítéletét másodfokon ötről nyolc évre emelték fel. Az előadás azáltal, hogy ráirányítja a fókuszot e helyszínekre és azok egykori funkciójára, lehetővé teszi, hogy az újabb generációkhoz tartozó nézők ezután megváltozott tekintettel forduljanak azok felé, és azt is, hogy az ezen helyszínekkel való találkozás működésbe hozza az ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezetüket, ráébresztve őket a múlt és a jelen közötti elválaszthatatlan kapcsolatra.

Azáltal, hogy az előadás az ismertetett módokon reflexió tárgyává teszi múlt és jelen összefüggéseit, az egyazon történelmi eseményekről alkotható értelmezések heterogenitását, a nemzeti és csoportemlékezetek megosztottságát; felmutatja és esetenként kritikával illeti a különböző emlékezési stratégiákat, valamint témájává teszi az emlékezés és felejtés összefüggéseit, komoly lépést tesz a traumatikus múlttal való szembenézés felé. Eörsi egyedi és személyes narratíváján és a benne kirajzolódó egyéni sors története(ke)n keresztül alakítja, árnyalja a nézőnek a forradalom eseményeiről alkotott értelmezéseit, megkérdőjelezi az azzal kapcsolatos előfeltevéseit. Ekképpen pedig kísérletet tesz arra, hogy a kulturális emlékezet hatókörébe egyre inkább átlépő ötvenhatos forradalmat visszaperelje a kommunikatív emlékezet számára, rávilágítva arra, hogy egy traumatikus történelmi esemény vagy korszak

⁴⁸³ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴⁸⁴ A fentieknek a műfeldolgozás szempontjából való fontosságára szintén Tompa hívja fel a figyelmet. Nézete szerint a műfeldolgozó előadás „[f]eltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, a jelen függőségének belátását a múlttól (»azért tartunk itt, mert ez történt velünk a múltban«), a (saját) jelenünk és a (saját vagy, mint látni fogjuk, mások) múltja közti reláció megteremtését.” TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴⁸⁵ Ehhez kapcsolódóan Fritz Gergely „az emlékezet topográfiai biztosítékai”-ról beszél az előadásról írott kritikájában. FRITZ: *A másik '56...*, i. m., <http://tiszatajonline.hu/?p=111057> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

csakis akkor válik feldolgozhatóvá, ha eleven kapcsolatot tartunk fent, azaz időről időre viszonyba lépünk vele.

EXKURZUS: ÖTVENHAT-SZÓLAMOK

Az ötvenhatos forradalom helye a nemzedéki emlékezetekben

k2 Színház – Závada Péter: *Holdkő. Töredékek '56-ból*, Szkéné Színház (2017)

A k2 Színház *Holdkő*⁴⁸⁶ című előadása 2017-ben bizonyos értelemben folytatja a PanoDráma és az Örkény Színház eddig tárgyalt produkciói, valamint a MU Színház következő fejezetben vizsgálendő közösségi színházi projektje által képviselt irányzatot. Az ugyanis szintén ötvenhatos szemtanúk – az *Exodus '56*-hoz hasonlóan emigránsok – beszámolóiból, a velük készített interjúkból építkezik, ezáltal pedig reflektál a forradalom eseményeivel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségére, felvillantva a feldolgozatlan történelmi traumáknak és a jelen társadalmi folyamatainak összefüggéseit is. Habár az előadást jelen dolgozatban a korábban már említett kutatómódszertani okokból⁴⁸⁷ nem tárgyalom külön fejezetben, fontosnak tartom, hogy emlékezőtechnikájának, történelemszemléletének főbb jellemzőit legalább ezen exkurzus keretében röviden megvizsgáljam. A rendezők, Benkó Bence és Fábrián Péter a *Holdkő*ben ugyanis nézetem szerint az esettanulmányok keretében tárgyalt produkciókhoz hasonlóan dialogikus emlékezetmodell alapján, a múltfeldolgozó előadások egyes jellemzőit követve fogalmazzák meg ötvenhathoz való viszonyukat, s tematizálják a forradalommal kapcsolatos részben emlékezetpolitikai, részben nemzedéki kérdéseket. Ennélfogva a rendszerváltás után született generáció képviselői közül a színház területén elsőként tesznek kísérletet azok reflexiójára, komolyan véve azt az emlékezetstúdiumok és traumaelméletek által hirdetett, s korábban ismertetett programot, miszerint a nemzeti traumák feldolgozásában a soron következő nemzedékeknek is szerepet kell vállalnia.⁴⁸⁸

Az ötvenhatos forradalommal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek pluralitását érzékeltetve az előadás többféle generációs tapasztalatot, egyéni sors történetet szembesít

⁴⁸⁶ k2 Színház – ZÁVADA Péter: *Holdkő. Töredékek '56-ból*. Rendezte: FÁBIÁN Péter, BENKÓ Bence. Bemutató: Szkéné Színház, 2017.05.14.

⁴⁸⁷ Az előadást a Szkéné Színházban pusztán néhány alkalommal játszották, felvétel pedig nem készült róla, így a rendelkezésemre bocsátott szövegkönyvvel és az előadásról született néhány rövid terjedelmű kritikával nem áll rendelkezésemre elegendő kutatási anyag a zeneművek kompozícióját idéző, videofelvételeket egyaránt tartalmazó előadás mélyreható elemzéséhez.

⁴⁸⁸ Ehhez lásd például: Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, i. m.; Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m.; VOLKAN: *Transgenerational Transmissions...*, i. m.

egymással: egyszerre állítja színpadra az ötvenhatos disszidensek, egy Kafka-kutató, egy állítólagos szabadságharcos és egy geológus, valamint egy 1961-es születésű, 2003-ban kivándorolt oknyomozó újságíró történetét, továbbá videofelvételen keresztül a k2 Társulat alkotóinak az emigrációról⁴⁸⁹ és az ötvenhatos forradalomról alkotott véleményét, családi emlékeit. A négy szemtanú-beszámolót hat színész (Boros Anna, Borsányi Dániel, Domokos Zsolt, Horváth Szabolcs, Piti Emőke, Viktor Balázs) mondja el, olykor egymással párhuzamosan, egy-egy passzust megismételve, a mondatvégek egymásba úsztatásával, az egyetlen megszólalóhoz tartozó mondatok szétszórásával. Az előadás kompozíciója, dramaturgiája a zeneműveket idézi. A színészek a szűkös méretű nézőteret körbe véve, elegáns fekete ruhában, a nők estélyiben, a férfiak öltönyben, kottatartóállvány előtt állva vagy ülve adják elő a beszámolókat, amely utóbbiak önálló, egyedi szólalomként az ötvenhatos kapcsolatos különböző narratívákat, perspektívákat, értelmezéseket jelölik. Az előadás így szerkezeti és tematikus szinten is reflektál a forradalom egyéni és kollektív emlékezeteinek heterogenitására, polifonikusságára, arra, hogy – amint az az újságíró beszámolójában elhangzik – ötvenhat nem tekinthető „közös nevező”-nek.

Ehhez kapcsolódóan az előadás az *oral history* történetekkel és az általa alkalmazott verbatim színházi technikával kapcsolatban rendre felmerülő – a PanoDráma produkcióinak elemzése során részletesen is kifejtett – olyan kérdéseket, problémákat is reflexió tárgyává teszi, mint a valóság és fikció, tapasztalat és reprezentáció viszonya, az emlékezés működés módja, a múlt elbeszélhetősége, rekonstruálhatósága/ rekonstruálhatatlansága, a narrátor és az én-elbeszélő megbízhatósága/ megbízhatatlansága. Az egymástól élesen különböző elbeszélői hangok, kivándorlástörténetek, egyéni sorsok, amelyekből a szemtanúk rendkívül eltérő politikai, ideológia irányultságai is kirajzolódnak, világossá teszik, hogy milyen sokan és sokféleképpen formálnak igényt az ötvenhatos örökségre, hazánkban éppúgy, mint az Amerikába emigráltak között.

A fentebbi kérdések legdominánsabban az oknyomozó újságíró beszámolóiban tematizálódnak, amellyel az előadás végérvényesen és tudatosan bizonytalanítja el a befogadót a szemtanú-történetek hitelességét illetően. A „ki tanúskodik a tanúról?”, s a tények visszaellenőrizhetőségének⁴⁹⁰ kérdése visszhangzik akkor, amikor az újságíró rávilágít arra,

⁴⁸⁹ A holdkönek az előadás egészen végigvonuló metaforája a hold kérgét felsértő, becsapódó égitestekkel és az e kéregről leváló, szétszóródó kőzet-darabokkal a hazájukat elhagyó, s az új közegbe integrálódni kényszerülő emigránsokra utal.

⁴⁹⁰ Ezekre a dokumentumszínházi előadások kapcsán felvetődő kérdésekre Deres Kornélia is ráirányítja a figyelmet a *Miért rólok szól? A dokumentarista színház szereplői* és a *Magukról, bizony* című cikkeiben. Lásd: DERES: *Miért rólok szól?, i. m., 9.*; DERES Kornélia: *Magukról, bizony, i. m.* <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> (letöltés ideje: 2018.10.01.)

hogy Amerikában nagyon sokan mondanak mást magukról, s bevallja, hogy habár 1961-es születésű, Amerikában ötvenhatos forradalmárként tartják számon, illetve akkor, amikor annak a párttitkárnak a történetét beszéli el, aki a halála előtt vallotta be neki, hogy mindezidáig ötvenhatos szabadságharcosnak adta ki magát. Az újságíró beszámolója ekképpen, habár természetesen vele kapcsolatban is felvetődik a hitelesség, hihetőség kérdése, annak a szemtanúnak a történetével kapcsolatban is felveti a megbízhatóság kérdését, aki forradalmárként és egy ponton „hős”-ként aposztrofálva magát, az ötvenhatos eseményekben történő szerepvállalásáról mesél, kitérve a Köztársaság téren történetekre és az ávosok elleni fellépésére is. Az ő beszámolója is reflektál ugyanakkor az Amerikába emigrált magyarok csoportjának heterogenitására, társadalmi, politikai, ideológiai hovatartozásának sokszínűségére. Eszerint az emigránsok között egyszerre találhatók „’45-ös régi karszalagos” és ’48-as, ’56-os magyarok, vagy ahogyan később az újságíró fogalmaz, „nácik elől menekülő zsidók” és „zsidók elől menekülő nácik”, gyilkosok és áldozatok is.

A szemtanú-beszámolókat valóságreferenciájának kérdése az előadásban ugyanakkor nemcsak a fentebbi okokból tekinthető problematikusnak. Tapasztalat és reprezentáció viszonyát, ahogyan azt a dolgozatom korábbi fejezeteiben részletesen is kifejtettem, az emlékezet szelektív, rekonstruktív,⁴⁹¹ retrospektív természetéből fakadó megbízhatatlansága, a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa is bonyolítja, amelyeknek köszönhetően a múlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszélhető el. A múlt ugyanis mindig utólagos konstrukció, amely az emlékezés archívumaiból történő válogatás és nyelvi, retorikai műveletek nyomán jön létre. Ahogyan azt a *Holdkőről* szóló kritikájában Darida Veronika írja, az emlékezet működésmódját modellezi a sűgónak az előadásba történő „belekomponálása” is, az előadóknak szóló szövegkorrekciói ugyanis a „visszaemlékezések kiigazításaként”, az emlékezet tévedhetőségére történő utalásokként is felfoghatók.⁴⁹²

Az előadás mindezek alapján nem arra törekszik tehát, hogy az emigráció tapasztalatának feltérképezésén keresztül egy egységes, átfogó narratívát kínáljon ötvenhatról, éppen ellenkezőleg, az azzal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek ellentmondásait, anomáliáit, töredezettségét mutatja fel. Ennélfogva egyfelől reflektál arra a folyamatra, amelynek során az ötvenhatos események a szorosan hozzájuk kapcsolódó legendaképzés aktusa révén a kommunikatív emlékezetből egyre inkább a kulturális emlékezet hatókörébe

⁴⁹¹ Az emlékezet rekonstruktív természetét hangsúlyozza Jan Assmann is *A kulturális emlékezet* című könyvében. – Jan ASSMANN, *i. m.*, 41.

⁴⁹² DARIDA Veronika: *Emléktöredékek*. k2 Színház – Závada Péter: *Holdkő / Szkéné Színház*. https://revizoronline.com/hu/cikk/6837/k2-szinhas-zavada-peter-holdko-szkene-szinhas/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2020.01.01.)

lépnek át. Másfelől játékba hozza az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amely „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”,⁴⁹³ felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét.⁴⁹⁴ Ennélfogva pedig felhívja a figyelmet arra, hogy ötvenhat e többféle, egymástól olykor élesen különböző egyéni és kollektív „igazság” metszéspontjában helyezkedik el.

Az ötvenhatal kapcsolatos különféle egyéni emlékezetek egymás mellé helyezésén túl az előadásban a múlt feldolgozására irányuló fontos gesztusnak tekinthető a múlt és a jelen perspektíváinak korábban már említett szembesítése, a múlt jelentől való függőségére történő reflektálás⁴⁹⁵ is, amely így lehetővé teszi, hogy a forradalmi hagyományt több eltérő értelmezői közösség képviselőjének nézőpontjából szemlélhessük. A jelen horizontja elsősorban azokban a videofelvételekben artikulálódik, amelyekben a k2 tagjai a forradalomhoz való viszonyukat fogalmazzák meg. Ezen eltérő generációs tapasztalatok ismertetése előkészíti az előadás zárójelenetét, amelyben az alkotók arra tesznek kísérletet, hogy a közönség felé is megnyissák a diskurzust, felkínálják ugyanis annak lehetőségét, hogy a nézők megoszthassák egymással az ötvenhatal vagy az emigrációval kapcsolatos tapasztalataikat. A szemtanú-beszámolók teatralizálásán keresztül az előadás tehát nem csak színpadra állítja az egyéni és kollektív emlékezés aktusát, hanem abba a nézőt is aktívan be kívánja kapcsolni, ráirányítva a figyelmét a múltfeldolgozás generációkon átívelő feladatának fontosságára, alakító szerepet kínálva fel számára abban. A *Holdkő* ekképpen visszatükrözi a múltfeldolgozó előadások egyik Tompa Andrea által megfogalmazott alapvető jellegzetességét, miszerint azok „nem önmag[uk]ban dolgozz[ák] fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/ által, akihez szól[nak]”.⁴⁹⁶

A múlttal való szembenézés, a tanulságok levonása azonban, amint az a fentebbiekből is kirajzolódik, csak akkor történhet meg, ha a néző elfogadja ezt a neki szánt szerepet. Az alkotók ebből a szempontból egy „negatív” forgatókönyvet is felvázolnak, megnyugtatóan ugyanis a közönséget, hogy hozzászólások hiányában a produkció rendelkezik egy alternatív befejezéssel is. A premieren ez utóbbi bevetésére ugyan nem volt szükség, többen is felidéztek ugyanis az emigrációval kapcsolatos tapasztalataikat, és egy ötvenhatos kivándorló is

⁴⁹³ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

⁴⁹⁴ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 256.; SENNETT: *Disturbing Memories*, i. m., 14.

⁴⁹⁵ Ennek a múltfeldolgozás szempontjából való fontosságára Tompa hívja fel a figyelmet. Nézete szerint a múltfeldolgozó előadás „[f]eltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, a jelen függőségének belátását a múlttól (»azért tartunk itt, [f]eltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, a jelen függőségének belátását a múlttól) (»azért tartunk itt, mert ez történt velünk a múltban«), a (saját) jelenünk és a (saját vagy, mint látni fogjuk, mások) múltja közti reláció megteremtését.” TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁴⁹⁶ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

megszólalt. Mivel azonban az előadás végére tervezett közös diskurzust – a közösségi színházi produkcióktól eltérően – nem előzték meg olyan további, a nézőknek felkínált interakciós kísérletek,⁴⁹⁷ amelyek lehetővé tették volna, hogy azok alkotó módon vegyenek részt a színpadi történések alakításában, kérdéses, hogy a színészek minden esetben képesek (voltak)-e aktivizálni nézőiket, s ezáltal velük közösen megkezdeni a műtfeldolgozás folyamatát, ráadásul úgy, hogy közben tudatosan felkínálták számukra a komfortzónájukon belül elhelyezkedő passzív szemlélődő pozíció lehetőségét is, két olyan témában, amellyel kapcsolatban – részben generációs okokból – nem feltétlenül rendelkezhet mindenki saját élménnyel. Az előadás azonban mindezzel együtt is figyelemre méltó, bátor kísérletnek tekinthető, amely a műtfeldolgozás színházi lehetőségeit kutatja, s az ötvenhatal és az emigrációval kapcsolatos tapasztalatok heterogenitására, sokféleségére, egyidejű jelenlétére, az egyéni és kollektív emlékezetek töredezettségére, megosztottságára történő reflexióval az ehhez szükséges dialogikus emlékezetmodellt hozza játékba.

⁴⁹⁷ A holdkövekről szóló verseknek a közönség soraiból előzetesen kiválasztott nézőkkel történő felolvasatása az előadásban ugyanis, ahogyan azt Tarján Tamás is megállapítja a kritikájában, nem tekinthető az interaktív színház „sikerült próbájá”-nak. TARJÁN Tamás: Közöstenel nevező. K2 Színház – Holdkö – Szkéné. *Színház*, 2017/7. <http://szinhaz.net/2017/06/13/tarjan-tamas-kozostelen-nevezo/> (letöltés ideje: 2020.01.05.)

5. A SZEMTANÚK SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSA

Műtfeldolgozás a közösségi színház eszközeivel

Gyerekkorunk '56, MU Színház (2016)

Az alkalmazott színház rendkívül heterogén műfajokat magába foglaló, tágas területén hazánkban az ezredforduló óta több olyan jelentős mű is született, amely történelmi, társadalmi traumáink színrevitelére, feldolgozására koncentrált. Ide sorolhatók a dolgozat korábbi fejezetében tárgyalt PanoDráma Társulat dokumentum- és verbatim színházi produkcióin túl a Káva Kulturális Műhelynek *Az emlékezés drámái* projekt keretein belül született komplex színházi nevelési produkciói, valamint Sereglei András rendezésében a MU Színház *Gyerekkorunk '56*⁴⁹⁸ című közösségi színházi és a *Felnőttkorunk '89* című vitaszínházi előadásai is. Az utóbbiak közül a fejezet fókuszában álló, 2016-ban bemutatott *Gyerekkorunk '56* kifejezetten 1956-tal foglalkozik, és olyan civilek bevonásával, szereplésével készült, akik gyermekként élték át az ötvenhatos forradalmat: az ő személyes beszámolóik alkotják az előadás gerincét. Ugyanezen szereplőgárda részvételével egy évvel később létrejött a produkció párja is, a *Felnőttkorunk '89*, amely ugyan egészen más reprezentációs technikával, dramatikus eljárásokkal dolgozik, és elsősorban a rendszerváltás következményeivel, az általa előidézett társadalmi folyamatokkal, változásokkal (azok hiányával), a Kádár-korszakból továbbhagyományozott reflexekkel, az ügynök-akták feltáratlanságával foglalkozik, s generál kérdéseket, ám közvetve – és természetesen – szintén megidézi ötvenhatot is.

Nem is tehet mást, hiszen a két évszám, 1956 és 1989, amint azt a dolgozatom bevezetőjében is hangsúlyoztam, a magyar történelemben mélyen és elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Amint azt György Péter a *Néma hagyomány* című művében kifejti, a rendszerváltozás ugyanis számos aspektusában „az 1956-os forradalom, a mitikus előkép rituális megismétlésének” volt tekinthető.⁴⁹⁹ Eszerint

1989-ben szimbolikus formák között felidéztek és politikai instrumentumként felhasználták az 1956-os kronológiát, de *nem volt forradalom*, azaz nem volt alkalmas és elégséges közös élmény ahhoz, hogy [...] a politikai eliten kívüli társadalom odadobja saját személyes múltját: mindazt, ami a Kádár-rendszer idejében történt.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ *Gyerekkorunk '56*. Rendezte: SEREGLEI András. Bemutató: MU Színház, 2016.12.14. – Az előadást az alkotók a bemutatót követően némileg átdolgozták, dolgozatomban a 2017 februárjában bemutatott második változatot felvétel alapján elemzem.

⁴⁹⁹ GYÖRGY, *i. m.*, 19.

⁵⁰⁰ GYÖRGY, *i. m.*, 25.

Részben ezen okokból nevezi Radnóti Sándor 1956-ot a rendszerváltás „paradox alapító eseményének”. Megállapítása szerint ugyanis 1989-ben „zavar, rosszkedv, közöny s talán szégyen kísérte az ’56-tal való kontinuitás helyreállítását”.⁵⁰¹ A *Felnőttkorunk ’89* két megszólalás erejéig utal is 1989 és 1956 ezen összekapcsolódására, egy az ötvenhatoshoz hasonló forradalom lehetőségére, illetve hiányára, egyfelől akkor, amikor az egyik szereplő kifejezi abbéli örömét, hogy a rendszerváltás békés úton, nem pedig harcok árán történt meg, másfelől az egyik rezonőr-figura következő megszólalásában: „Egy őszi váltás/ Vértelen forradalom/ Jobb lett? Nem tudom.”

Sereglei András rendező a MU Színházzal folytatott együttműködés során nem először vett részt olyan alkalmazott színházi produkció létrehozásában, amely valamely traumatikus történelmi eseményünket/ korszakunkat helyezte a fókuszba. A Káva Kulturális Műhely társulatának tagjaként *Az emlékezés drámái* című projekt keretein belül az *Üres lap* és a *Jelentés* című komplex színházi nevelési programokban rendezői és színész-drámatanári feladatokat látott el, amely utóbbi előadás ráadásul az ügynök-múltra és annak jelenbeli következményeire koncentrált, ezáltal mind részvételi jellegét, mind témáját tekintve a *Gyerekkorunk ’56* és a *Felnőttkorunk ’89* előzményének is tekinthető. Mielőtt részletesebben is belekezek a *Gyerekkorunk ’56* elemzésébe és történelemszemléletének, emlékezőtechnikájának, színházi kifejezőeszköz-használatának vizsgálatán keresztül annak megválaszolására, hogy mely jellemzői alapján tekinthetjük azt dialogikus emlékezetmodellt működtető, műtfeldolgozó produkciónak, először néhány műfaji kérdést kell érintenem.

Az előadás műfajának megragadása során eddig említett *alkalmazott színház, közösségi színház* fogalmak meghatározása ugyanis a hazai szakirodalomban nem tekinthető egységesnek, azok meglehetősen heterogén, szerteágazó értelmezéseket foglalnak magukban. Ez a fogalmi sokrétűség részben abból is adódik, hogy az alkalmazott színháznak és az ezen halmazba (is) sorolható műfajoknak a teoretizálása a hazai színháztudományi diskurzusban csupán a 2010-es évektől indult meg, s definíciói a mai napig erőteljes változásban vannak. A témában született eddigi legátfogóbb munkának⁵⁰² a Cziboly Ádám szerkesztésében 2017-ben

⁵⁰¹ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 394.

⁵⁰² Emellett az alkalmazott színház lehetőségeit, rendkívül szerteágazó tevékenységformáit áttekintő fontos első állomások között említhetjük például a Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám által írott, 2013-ban megjelent *Színházi nevelési programok kézikönyvét*, amely - amint azt címe is mutatja – az alkalmazott színházi műfajok közül még elsősorban a színházi nevelési programokra fókuszált. Diskurzusindító-, és -alakító erővel bírt továbbá a Pécsi Tudományegyetem Színházi képzése által 2016-ban megrendezett *A színpadon túl: az alkalmazott színház formái, lehetőségei, kihívásai* című konferencia, amelynek előadásaiból ugyanebben az évben *A színpadon túl: az alkalmazott színház és környéke* címmel konferenciakötet is készült. Az e kötetben szereplő tanulmányok Cziboly és Bethlenfalvy kötetével ellentétben már a színházi nevelési műfajokon túl olyan alkalmazott színházi gyakorlatokat is érintettek, mint a dokumentum- és a verbatim, valamint a börtönszínház. – CZIBOLY Ádám –

megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* tekinthető, amely elsőként vizsgálta meg igazán mélyrehatóan az alkalmazott színház hazai szintéren történő kialakulásának folyamatát, adta részletes, viszonylag jól körülhatárolt, mégis nyitott definícióját az alkalmazott színháznak, és tekintette át annak lehetséges irányait, műfajait és funkcióit, miközben ugyanekkora figyelmet fordított annak egyik legjelentősebb és szintén szerteágazó alterületére, a színházi nevelésre.⁵⁰³

Novák Géza Máténak az utóbbi kötetben megjelent tanulmánya olyan ernyőfogalomként határozza meg az alkalmazott színházat, amely azokat a legkülönfélébb célú és módszertanú tevékenységformákat foglalja magába, amelyek színházi elemeket használva dolgoznak egy közösséggel, s célkitűzésük az, hogy olyan közösségformáló találkozásokat hozzanak létre, amelyek társadalmi változáshoz vezetnek.⁵⁰⁴ Az alkalmazott színházi gyakorlatokban eszerint inherensen benne rejlik a közösségi és a részvételi jelleg. Novák érvelésében azonban némi ellentmondás is megfigyelhető, definíciója problematikussá válik azon a ponton, amikor a dokumentum- és a verbatim színházat is a színházi alkalmazások között tárgyalja. Habár az utóbbiak azokban az esetekben valóban részvételi és közösségi, amikor az adott előadás civil szereplői vagy hivatásos színészei teatralizálják saját magukat, magánemberi minőségeiket és élettörténeteiket, ám, ha a fenti definíciót követjük, akkor eszerint azok a produkciók már nem volnának az alkalmazott színházi gyakorlatok közé sorolhatók, amelyekben színészek – akár változtatás nélkül – beszélnek el mások/ civilek történeteit. Novák azonban nem tesz különbséget a dokumentum- és verbatim színházi produkciók ezen különböző formái között, és nem tárgyalja azok eltérő reprezentációs technikáit sem.

Az alkalmazott színház meghatározása során különbséget kell tennünk továbbá az ezen ernyőfogalom alá sorolható gyakorlatok közösségi jellege – mint általános jellemző – és a közösségi színház fogalma között. A közösségi színház definíciója a hazai színháztudományi, -pedagógiai diskurzusban legalább annyira fluid és nyitott, mint az alkalmazott színházé. A szinhazineveles.hu fogalomtárában például nem önálló műfajként szerepel, hanem a társadalmi célokat szolgáló legkülönfélébb színházi kísérletek összefoglaló nevéként, amely utóbbiak a –

BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan, 2013.; GÖRCSI – P. MÜLLER – PANDUR – ROSNER: *A színpadon túl...*, i. m.

⁵⁰³ Ezzel párhuzamosan a kötet szerzőinek, néhány hazai színházteoretikusnak, valamint az alkalmazott színházi műfajokban (is) alkotó szakembereknek a közreműködésével létrejött egy olyan internetes portál, a szinhazineveles.hu, amely egyszerre tekinti át az alkalmazott színházi, s azon belül is legfőképpen a színházi nevelési műfajok definícióit, s tartalmaz bármely felhasználó számára elérhető információkat a hazánkban elérhető színházi nevelési programokról.

⁵⁰⁴ NOVÁK, i. m., 26.

sokszor valamely marginális csoport tagjainak számító – résztvevőket olyan közösségi élményhez kívánják juttatni, amelynek eredményeképpen azok közösségi identitásukban és egyéni önazonosságukban megerősödve térnek vissza a mindennapokba.⁵⁰⁵ Ehhez hasonlóan Novák is elsősorban gyűjtőfogalomnak tekinti a közösségi színházat. Az alkalmazott színházon belül megkülönbözteti az önismereti, terápiás alkalmazásokat,⁵⁰⁶ illetve a társadalmi beavatkozásként értett színházi gyakorlatokat, amely utóbbiak egyik kiemelt területként – a szociális színház⁵⁰⁷ mellett – a közösségi színházat határozza meg. Eszerint a közösségi színházi gyakorlatok magukban foglalhatják többek között az olyan Augusto Boal-tól származó formákat, mint az Elnyomottak színháza, a Láthatatlan színház, a Vágyak szivárványa, a Fórumszínház, emellett a Sétaszínházat, a vitaszínházat, az etnoszínházat, valamint a dokumentum- és verbatim színházat is (az utóbbiak közösségi, részvételi jellegével kapcsolatos feltételekre, problémákra e ponton újból már nem térek ki).

Novák írásából kirajzolódik, hogy az ilyen és hasonló közösségi színházi gyakorlatok közös jellemzője, hogy azok a művészet közösségi, társadalmi dimenzióit helyezik a színházi esemény középpontjába. Sok esetben amatőr résztvevők, civilek számára teszik lehetővé a nyilvános térben való megszólalást,⁵⁰⁸ akár valamely társadalmi jelenséggel, problémával, akár egyéni vagy kollektív (társadalmi, történelmi) traumáikkal kapcsolatban. A közösségi színház célja ennél fogva nem elsősorban és nem feltétlenül egy művészi produktum létrehozásában rejlik; sokkal inkább a kollektív érdekérvényesítő képesség, valamint az olyan személyes kompetenciák fejlesztésében, mint „az önbizalom, önuralom, kritikai tudatosság, a benső hang kifejezése vagy a szerepjátékra való hajlandóság”.⁵⁰⁹ Így közösségi színháznak nevezhetjük már pusztán a civilekből álló közösségekkel folytatott drámapedagógiai gyakorlatokat, dramatikus eljárásokat is, magát a „kollektív színházi cselekvést” és „a társadalmi részvétel

⁵⁰⁵ Ehhez lásd: <https://www.szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/> (letöltés ideje: 2019.10.21.)

⁵⁰⁶ A pszichodramatikus módszereket, úgy mint a gyermekpszichodráma, a bibliodráma és a színházterápia, valamint a szociodramatikus módszereket, úgy mint a szerepjáték, a role play, az élő újság és a play back színház. – NOVÁK, *i. m.*, 23; 29–43.

⁵⁰⁷ Így például a szociális színházat és drámát, az utcaszínházat, a börtönszínházat, a hajléktalan játszó színházat, a színházi társasjátékot, a gyermek- és ifjúságvédelmi programokat, a szociális cirkuszt, a speciális szükségletű résztvevők csoportjaival létrehozott színházat vagy drámát, a speciális szükségletű, vegyes képességű résztvevők csoportjaival létrehozott táncszínházat és a speciális szükségletű színészekkel létrehozott színházi előadásokat. – NOVÁK, *i. m.*, 23.; 56–67.

A társadalmi beavatkozásként értelmezett színházi gyakorlatok, valamint az önismereti, terápiás alkalmazások mellett Novák külön fejezetben tárgyalja továbbá a for-profit, szervezetfejlesztő, tréning-alkalmazásokat is, amelyeket ugyanakkor a tanulmánya végén található táblázat szerint nem tekint önálló kategóriának, azokat a társadalmi beavatkozásokhoz sorolja. – NOVÁK, *i. m.* 67–69; 74.

⁵⁰⁸ Horváth Katának a Sajátszínház verbatim és szociodramás eszközökkel létrehozott előadásairól szóló gondolatait idézi NOVÁK, *i. m.*, 62.

⁵⁰⁹ Ammon és Esther Boehm-öt idézi NOVÁK, *i. m.*, 56.

szintjén kiterjesztett közös gondolkodás”-t.⁵¹⁰ Az említett műfaj ezek alapján olyan különleges „szociálpolitikai színháznak” tekinthető tehát, amelyben – Amnon és Esther Boehm-öt idézve – a társadalmi kritikát, állásfoglalást egy közösség tagjai adják elő,⁵¹¹ akik „hallatni akarják a hangjukat”.⁵¹²

A fentebb ismertetett megközelítéseken túl ugyanakkor olyanokkal is találkozhatunk, amelyek mellett, hogy a közösségi színházat gyűjtőfogalomként kezelik, azt egyúttal önálló műfajként is meghatározzák. Így például Bethlenfalvy Ádám az *Alkalmazott színház. A drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása* című írásában a közösségépítő/ közösségi színházat – a terápiás színház és a szervezetfejlesztő színházi tréningek mellett – még a színházi alkalmazások átfogó kategóriájának tekinti, majd a *Színházi nevelési programok kézikönyvében* már a színházi nevelési programok egy határterületi műfajként tünteti fel azt.⁵¹³ De hasonlóképpen jár el Róbert Júlia is, aki egy évvel a *Színházi nevelési és színházipedagógiai kézikönyv* megjelenése előtt még Nováknál is alaposabban tekinti át a színház közösségi jellege mibenlétének kérdését, és adja a közösségi színháznak mint nagyobb gyűjtőfogalomnak és mint specifikus műfajnak a meghatározását.

Novák definíciója több ponton is összecseng Róbertével, a közösségi színházat például mindketten társadalmi beavatkozásnak tekintik, és egyaránt felhívják a figyelmet az egyéni kompetenciákra gyakorolt fontos hatására. Róbert azonban a közösségi színház halmazán belül egy egészen másfajta felosztást követ, ráadásul – amint említettem – önálló műfajként is részletesen definiálja, külön pontokba szedve annak főbb jellemzőit. A Róbert-féle műfajdefiníció – nézetem szerint – pontosabban fedi le azt a közösségi színház-elképzelést, amely a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című előadásában kibontakozik, még akkor is, ha a produkció maga is alkalmazza például a Novák által közösségi színháznak tekintett verbatim színház bizonyos technikáit. A következőkben e meghatározás főbb pontjait ismertetem.

Róbert mellett, hogy rámutat arra, hogy a közösségi színház elképzelése, munkamódszerei alkotóról alkotóra változnak, az ilyenfajta kezdeményezéseknek alapvetően két nagyobb irányát különbözteti meg. Az első nagyobb csoportot azok az előadások alkotják, amelyek *egy már létező közösségnek* készülnek, így például a diákoknak, pedagógusoknak szóló osztálytermi/ tantermi színházi vagy a komplex színházi nevelési produkciók, amelyeken

⁵¹⁰ NOVÁK, i. m., 72.

⁵¹¹ Boehm-öt és Boehm-öt idézi NOVÁK, i. m., 56.

⁵¹² NOVÁK, i. m., 57.

⁵¹³ NOVÁK, i. m. 26.; BETHLENFALVY Ádám: *Alkalmazott színház. A drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása*. In: BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.): *Szakpedagógiai körkép: Művészetpedagógiai tanulmányok*. Budapest, ELTE, 2015. 79–95. 81–82.; CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan, 2013.

osztályközösségek vesznek részt. Továbbá – egy másik alkotói megközelítés szerint – ide sorolhatók azok az előadások is, amelyek egy „kiválasztott közösségnek”, egy „társadalmilag és ezáltal a bevonzott tematika szempontjából jól körülhatárolható, szorosan meghatározott csoport”-nak szólnak, így például a városi focicsapat ultra szurkolóinak, bevándorló gyerekeknek és így tovább.⁵¹⁴

Témánk szempontjából azonban a második csoport válik relevánssá, amely azokból az előadásokból áll, amelyekben „a közösség nem eleve adott, hanem a folyamat során válik közösséggé”, s amelyekben különösen fontossá válik a részvételiség kérdése. Az e típusba tartozó előadások ugyanis minden esetben számítanak a célcsoportot alkotó közösség tagjainak aktivitására. Róbert e gyakorlatokon belül három nagyobb irányt különböztet meg. Először is azon előadások halmazát, amelyekben az előadás nézőinek közösségként kell megoldaniuk valamilyen a produkció által rájuk rótt feladatot, vagy megvitatniuk egy témát. Másodszor azokat a produkciókat, amelyek „történetvezetése olyan, mintha a nézők is részesei lennének egy adott közösségnek. Együtt mozognak a színészekkel, csak épp a színészek a közösség azon bátrabb tagjai, akik meg is szólalnak.” Harmadszor pedig azokat a gyakorlatokat, amelyeknek során

az alkotók a konkrét előadás létrehozása előtt hosszabb időt töltenek azzal, hogy közösséget hozzanak létre a projektben részt vevő emberekből, akik a foglalkozások alkalmával egyre jobban megismerik egymást, és a közös időtöltés, az ugyanarra a hívószóra adott egyéni válaszok és a többiekkel megosztott személyes történetek kovácsolják őket közösséggé.⁵¹⁵

Az alkotófolyamat első lépéseit itt az ismerkedés, a csoporttudat-kialakítása, az anyaggyűjtés, a közösség számára releváns téma szűkítése és a saját történetek megosztása jelenti, csak ezután következhet a tulajdonképpeni próbafolyamat, amelynek során civilek részvételével születik meg a színházi előadás (adott esetben színészekkel kiegészülve).⁵¹⁶ Róbert szerint ez a harmadik típus tekinthető tulajdonképpen a közösségi színház műfaja szűkebben vett definíciójának is, amelynek alkotófolyamata, dramatikusan eljárásai szerint a *Gyerekkorunk '56* is tökéletesen megfeleltethető.

Hazánkban elsősorban – az említett előadásnak is otthont adó – MU Színház az, amely teret és legfőképpen intézményi keretet biztosít a közösségi színházi kísérletek számára; sőt, a színház honlapján programként fogalmazódik meg, hogy az intézmény célja többek között az,

⁵¹⁴ RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, i. m. <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

⁵¹⁵ Uo.

⁵¹⁶ Uo.

hogy egy olyan közösségi és szociális térként működjön, amely alkotásai, programjai révén a civilek számára is felkínálja a „megélés és a cselekvés lehetősége”-t.⁵¹⁷ Ennek megfelelően a MU mint befogadó művészsínház műsorán a frontális színházi/ táncszínházi előadásokon túl egyszerre szerepelnek a nézők számára is részvételi lehetőséget kínáló tantermi színházi programok, valamint a civilekkel közösen létrehozott közösségi színházi projektek is. Az utóbbiak zömében a színház azon hatvan év feletti civilekből álló közösségével együttműködésben jönnek létre, amely a *Gyerekkorunk '56* szereplőgárdáját is alkotja, és amely tagjainak egy részével 2014-ben a *Roseto* nevű előadás alkalmával kezdtek együtt dolgozni a MU Színház és a – vele egy épületben működő – Káva Kulturális Műhely színész-drámapedagógusai.

Míg a *Rosetoban* még pusztán budapesti, egészen pontosan XI. kerületi lakosok vettek részt, addig a 2015/ 2016-os évadra már Inárcsról, Celldömölkről és Tiszalúcról érkezett civilek is csatlakoztak a MU Színház szépkorú alkotóközösségéhez, akikkel Seregley András foglalkozásvezetőként, rendezőként azóta három előadást hozott létre: az *Ezüstlakodalmat*, valamint a már említett *Gyerekkorunk '56*-ot és a *Felnőttkorunk '89*-et. Az elemzésem középpontjában álló produkció tehát egy olyan évek óta együtt alkotó és együttműködő, a társadalmi problémákra való érzékenységet korábban is bizonyító civil közösség munkájának eredménye, amelynek aktivitása a színházfalakon kívül is erős: önkéntes felolvasókört működtetnek és meghatározott témákban szerveznek nyilvános beszélgetéseket. Ennélfogva az ismerkedés, a csoporttudat kialakítása, a közösségalkotás, amelyet Róbert Júlia a közösségi színházi projektek fontos feladatainak tekint, természetesen inkább a *Roseto* és az *Ezüstlakodalom* próbafolyamatának képezték fontosabb részét; a *Gyerekkorunk '56* esetében már inkább ennek következő fázisairól, a közösség és az egyéni kompetenciák dramatikus eljárásokon keresztül történő további fejlesztéséről beszélhetünk. A MU Színház közösségi színházi projektek létrehozására irányuló programja ezek alapján mindenképpen sikeresnek tekinthető: az említett előadásokat felölelő projektsorozat keretein belül létrejött ugyanis egy társadalmi felelősségvállalásra képes, aktív, immár organikus, önkéntes alapon szerveződő közösség, amely önmaga számára jelöli ki feldolgozandó, megvitandó és – egy rendező-drámapedagógus és dramaturg⁵¹⁸ irányításával – színpadra állítandó, a közösség számára releváns, társadalmi szempontból fontos témáit.

A 2016/ 2017-es évadban a *Gyerekkorunk '56* létrehozását kifejezetten az egyéni és kollektív emlékezésre, a múlt feldolgozására való igény motiválta; az, hogy a szereplők

⁵¹⁷ Ehhez lásd: <https://www.mu.hu/kozossegi/kozossegi-aktivitas> (letöltés ideje: 2019.09.05.)

⁵¹⁸ A *Gyerekkorunk '56* című előadás Sebők Borbála, dramaturg közreműködésével készült.

nyilvánosan is megszólaltathassák az ötvenhatos forradalommal kapcsolatos gyermekkori emlékeiket. Ekképpen az előadás – Golden Dánielnek az alkalmazott színházi projektekről szóló gondolatait követve⁵¹⁹ – egyszerre rendelkezik *pszichológiai/ terápiás* funkcióval, amennyiben segíti a programban résztvevőket a traumatikus múltbeli események, élmények felidőzésében, valamint az egyéni és kollektív szinten zajló emlékmunka révén azok komplexebb megértésében, feldolgozásában, s ezáltal a múlthoz való reflektívabb viszony kialakításában. Egyszerre rendelkezik továbbá *pedagógiai* funkcióval, amennyiben az alkotófolyamat fejleszti a résztvevők egyéni kompetenciáit, így például önismeretüket, kommunikációs készségüket, beszédkészségüket, előadókészségüket, a társaikra fordított figyelem képességét; s végül *társadalmi/ politikai* funkcióval, amennyiben a szereplők színházi kereteken belül nyilvános fórumot kapnak a megszólalásra, korábban elhallgatott, marginálisnak vélt történeteik elbeszélésére, arra, hogy személyes emlékeiket az ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezetbe integrálják. Ez a társadalmi, politikai hatás mutatkozik meg továbbá abban is, hogy az előadás a különböző nézőpontok megjelenítésével, ütköztetésével árnyalhatja, megkérdőjelezheti nézőinek az ötvenhatos forradalomról alkotott korábbi – többnyire a hivatalos történetírásból származó – vélekedéseit.

E három funkció összefonódása, az egyéni és kollektív emlékezés teatralizálása, színpadra állítása, az ötvenhatal kapcsolatos számos, egymástól különböző egyéni emlékezet egymás mellé helyezése révén a *Gyerekkorunk '56* ekképpen egyfelől működésbe hozza a múltfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt, és a múltfeldolgozás egy olyan aktusát is generálja, amely a mű létrehozásának folyamatában artikulálódik. Az alkotófolyamat és az ennek keretein belül alkalmazott dramatikus eljárások, tréningek, az egyéni és kollektív emlékmunka a projektben résztvevő civileket hozzásegíti ugyanis a (traumatikus) múlttal való szembenézéshez és társaik történeteinek keresztül akár e múlt újraértelmezéséhez. A *Gyerekkorunk '56* esetében tehát, akárcsak a közösségi színházi előadásokban általában, az előadás létrejöttéig vezető alkotófolyamat a múlt feldolgozása szempontjából legalább olyan lényeges, mint az előadás maga.⁵²⁰ Amíg ugyanis a szereplők számára a létrejött mű elsősorban a próbafolyamat keretein belül megvalósuló múltfeldolgozás folyamatának záróakkordját, összegzését jelenti, addig a nézők számára a bemutatott produkció már a múlttal való szembenézés, az egyéni és kollektív emlékezés egyik kiindulópontja lehet.

⁵¹⁹ Golden Dániel meghatározása szerint az alkalmazott színház alá sorolható gyakorlatok – így például a közösségi színházi programok – a művészi önmegvalósításon túl egyszerre rendelkeznek pszichológiai/ terápiás, társadalmi/ politikai és pedagógiai funkcióval. – GOLDEN, *i. m.*, 60.

⁵²⁰ Ehhez lásd: RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

Éppen ezért a *Gyerekkorunk '56*-ot a továbbiakban mindkét említett szempontból igyekszem megvizsgálni: egyfelől az alkotói oldal felől, azaz arra a kérdésre összpontosítva, hogy az előadást létrehozó civil közösség számára hogyan teszik lehetővé a próbafolyamat során végzett dramatikusan eljárások a múlttal való szembenézést; másfelől a befogadói oldal felől, azaz arra fókuszálva, hogy az előadás közönségét milyen emlékezet- és reprezentációs technikák, színházi kifejezőeszközök viszik közelebb a (traumatikus) múlt komplexebb megértéséhez, az azzal való kiegyezéshez, és ennél fogva annak feldolgozásához.

A *Gyerekkorunk '56* mindkét szempontból rendkívül fontos kísérletnek tekinthető. A hatvan év feletti civil szereplők által gyermeki nézőpontból előadott saját történetek személyességük, intimitásuk révén egyfelől képesek voltak arra, hogy felvillantsák az ötvenhatos eseményeknek az egyéni élettörténetben játszott szerepét, egyéni sorsokra gyakorolt hatását, és ezáltal komplexebbé tegyék, új megközelítésekkel, narratívákkal gazdagítsák a néző ötvenhatal kapcsolatos addigi tudását. Másfelől az alkotófolyamat során zajló egyéni és kollektív emlékmunka, a saját élmények történeté szervezése, rekonstruálása, és mások történeteinek meghallgatása révén – az alkotók beszámolóí szerint – a résztvevők maguk is új fénytörésben kezdték el szemlélni a történelem ezen epizódját, és egyúttal saját emlékeiket is, miközben az eseményekhez való viszonyuk is elmélyült.

A *Gyerekkorunk '56* egy olyan több hónapig tartó próbafolyamat eredményeképpen jött létre, amelynek során a résztvevők – részben Sereglei András rendező-foglalkozásvezető témajavaslati nyomán – először történeté szervezték és leírták, majd megosztották egymással az ötvenhatos forradalom időszakából származó emlékeiket, majd azokat – közös beszélgetések követően – dramatikusan, színházi technikák segítségével dolgozták fel. Így például az egyes történetekhez állóképeket, szituációkat találtak ki, illetve dalokat és verseket írtak, amelyeknek egy részét az előadásba is beépítették. A szövegeken végzett dramaturgiai munka verbatim módszerrel zajlott, a résztvevők által elbeszélte történetek szinte változatlan formában, hozzáírás nélkül – pusztán stilisztikai változtatásokon, kisebb-nagyobb törlési műveleteken keresztül – kerültek előadásra.

A bemutatott produkcióban a szereplők zömében monológyszerűen adták elő, beszéltek el saját ötvenhatos történeteiket, amely beszámolókat olykor a háttérben zajló némajátékok, illusztratív állóképek kísérték. Ez alól egyedül a kezdő- és a zárójelenet jelentett kivételt, amelyek többszereplős, párbeszédese, fiktív szituációi kerettörténetet és történelmi, társadalmi kontextust adtak az egyéni visszaemlékezésekhez. Mindkét jelenet egy osztályfotózás előtt álló diákközösséget mutatott be, azzal a különbséggel, hogy amíg az első jelenet a forradalom előtti, addig az utolsó jelenet a forradalom utáni első tanítási napon játszódott. Az előadás kevés

számú, egyszerű és univerzális díszlet- és kellékelemmel dolgozott, amelyek révén egyszerre volt képes az osztálytermi helyszín jelzésére, és arra, hogy a saját történetek elmesélésére épülő jelenetekben ezen elemek elrendezésének megváltoztatásával egy olyan tágas, semleges játékeret hozzon létre, amelyben a figyelem még koncentráltabban az elbeszélőre és elbeszélésmódjára, valamint az egyéni és kollektív emlékezés aktusára irányulhatott. A színpadon mindössze egy dobogó és tizennégy (eleinte sorba rendezett) támlás szék helyezkedett el. Ezek az első és az utolsó jelenetekben az osztályfotózásra készülő diákok helyét jelölték ki, a közbülső jelenetekben viszont a szereplők már e (térben szétszórt) székeken vártak jelenetükre, s egyszer a dobogóra lépve, máskor a tér egy adott pontján reflektorral megvilágítva beszélték el ötvenhatos tapasztalataikat. Az első jelenet végén az *Oly távol, messze van hazám* című dal recsegő felvétele alatt szemük behunyásával finoman teremtették meg azt a meditatív állapotot, amely keretet adott az emlékezés aktusának. S ugyanezen dallal kísérve tértek vissza a színpadi sötétet követően az utolsó, osztályfotózás-jelenetbe, s egyúttal a színpadi jelen időbe.

Az első jelenet párbeszédei gyermeki nézőpontból nyújtottak láttelepet az ötvenes évek mindennapjairól: ekképpen kiderült, hogy a civil szereplők által megformált diákok osztálytársai közül a pártfunkcionáriusok, külügyesek gyerekei kakaót reggeliznek, szalámit uzsonnáznak, fényes nyakkendőt hordanak, míg a zömében társbérletben élő többiek kénytelenek beérni a zsíros kenyérral, teával, vagy a testvértől megörökölt túlméretezett ünnepi nadrággal. Szóba kerültek továbbá az Amerikába disszidált rokonok is, akik olyan „furcsa” ajándékokat küldtek haza a családtagoknak, mint a harisnyanadrág, és finom utalás történt a korabeli tabukra is, így például az elsőáldozásra, amiről nem volt szabad beszélni. Az utolsó jelenet ezzel szemben már a forradalom által megkritikált osztályközösségben játszódott, amelyben a diákok egymásra licitálva próbálták értelmezni és rekonstruálni a forradalom történéseit, következményeit: egyesek kitört ablakokat, tankot, mások könyvekből rakott tábortüzet vagy halottat láttak, míg megint mások a disszidálás szó értelmét kutatták, hátha megragadhatják vele barátaik családjainak tettét.

Az első és az utolsó jelenetnek egyaránt fontos mozzanata volt az osztálykép elkészítésének pillanata: míg az első jelenetben még egy eleven osztályközösséget láttunk, addig az utolsóban az üres székek sokatmondóan, felkiáltójellel jelölték ki a (családjuk disszidálása, internálása miatt) hiányzó osztálytársak helyét; a diákok fegyelmezettsége, a termet betöltő csend pedig félreérthetetlenül jelezte, hogy valami végérvényesen megváltozott; az októberi események cezúraként ékelődtek be mindannyiuk életébe. Az utóbbiakat a gyermek-elbeszélők nézőpontját rekonstruáló civil-színészknél jóval fiatalabb (huszonéves)

tanítónő, Hanna néni e jelenetben csak sajnálatos eseményeknek nevezte, az egyik elbeszélő azonban korábban már jelezte, hogy azokat az iskolában később ellenforradalomnak tanulták.

A *Gyerekkorunk '56* a nemzeti lobogó leeresztésével zárult, amely mint az ötvenhatos megemlékezések kötelező nemzeti jelképe egyszerre jelezte ironikusan az előadás évfordulós jellegét, és egyszerre utalt vissza arra a korábban elhangzott történetre, amely szerint az egyik szereplő édesanyja a Rákosi címert a középírással együtt kivágta a nemzeti zászlóból, ám mivel „pedáns asszony volt”, a két részt összevarrta, így a zászló ugyan rövidebb lett, ám senki nem vádolhatta őket azzal, hogy ellenforradalmi jelképet használnak. Az utolsó jelenetben megjelenő nemzeti zászló e történet fényében ekképpen az ötvenhatal kapcsolatos mindenkori emlékezetpolitikai küzdelmeket, különböző (forradalmi, ellenforradalmi) értelmezéseket is felvillantotta.

Míg tehát az első és az utolsó jelenetekben az előadást létrehozó civil szereplők az osztályközösség tagjainak megformálásával fiktív, kitalált szituációkat vittek színre, játszottak el, addig a közbülső jelenetekben a gyermekként, kamaszként átélt ötvenhatos élményeik elbeszélésével önmagukat, saját életük epizódjait teatralizálták. Ezen jellemzői alapján a *Gyerekkorunk '56* a közösségi színház műfaján túl két nagyobb előadáskorpuszhoz is kapcsolódik. 1956 magántörténelmének,⁵²¹ az *oral history* beszámolóknak a színrevitelével, monologikus elbeszélésmódjával egyfelől a PanoDráma korábban tárgyalt dokumentum- és verbatim színházi produkcióival mutat rokonságot. Az önreprezentáció aktusa és az önéletrajzi elemek színrevitele révén másfelől az autobiografikus előadások/ performanszok hagyományát is megidézi.

Az autobiografikus és a dokumentumszínházi, verbatim színházi előadások jellemzőiket tekintve nem különíthetők el élesen egymástól, köztük átfedések figyelhetők meg. Amíg a témával foglalkozó teoretikusok közül például Catherine McLean-Hopkins az autobiografikus színházat, performanszot önálló műfajnak tekinti, amelyben az előadó(k) monologikus formában önmagukat, saját életpizódjaikat teatralizálják, addig Deirdre Heddon azt inkább az önéletrajzi elemeket tartalmazó előadások, performanszok gyűjtőfogalmának tekinti. Az utóbbi értelmezés szerint az autobiografikus színház így a dokumentarista, verbatim módszerrel készült előadásokat is magában foglalja, olyan további színházi gyakorlatok mellett, mint a szóló autobiografikus előadások, a közösségi és az alkalmazott színház, az *oral history* produkciók, a szemtanúk színháza, a performanszművészet, a hely- és időspecifikus

⁵²¹ GYÖRGY, *i. m.*, 20.

előadások.⁵²² Már ebből a felsorolásból kitűnik, hogy Heddon például a közösségi és az alkalmazott színház fogalmait is másképpen értelmezi, kategorizálja, mint az általam korábban idézett hazai elméletírók, ami ismét az e területen (is) megmutatkozó terminológiai sokféleségre hívja fel a figyelmet. Elemzésemben én azonban nem arra törekszem, hogy valamelyik elmélet mellett egyértelműen állást foglaljak, vagy hogy a *Gyerekkorunk '56*-ot valamelyik műfaji kategóriába besoroljam; azt inkább egy, a különböző műfajok keresztmetszetében elhelyezkedő előadásnak tekintem. Nézetem szerint ugyanis a színházi autobiográfia, a verbatim színház és a közösségi színház témakörében íródott munkák tanulságainak együttes figyelembevételével segíthet hozzá az előadással kapcsolatban felmerülő olyan témák körüljárásához, mint a „tény és fikció”, a „dokumentum és fantázia”⁵²³ viszonya, a szemtanú-beszámoló megbízhatóságának, hitelességének és az emlékezet ebben játszott szerepének problémája, valamint a civil szereplőkkel zajló közös munka kapcsán az önreprezentációnak, az én teatralizálásának, a színészi teljesítménynek és a személyességnek a kérdése.

Akár különálló halmazoknak tekintjük a közösségi színház, a verbatim színház és az autobiografikus színház kategóriáit, akár nem, azt mindenképpen be kell látnunk, hogy egyes típusaik rokonságot mutatnak egymással az autobiografikus elemek alkalmazását és a testnek az önreprezentációban betöltött szerepét illetően – s feltehetőleg éppen e jellemzők alapján tekintik őket olykor egymás alműfajainak. Mind a közösségi, mind a verbatim, mind az autobiografikus színháznak nevezett produkciók között találkozhatunk ugyanis olyan példákkal, amelyekben az előadók önmagukat reprezentálják, saját élettörténeteiket beszélik el, alkotják újra, így az előadás tárgya és alanya egy és ugyanaz, s az előadók teste ezáltal megegyezik azok testével, akiket színre visznek, performálnak. Azokkal a testekkel, amelyekre – ahogyan McLean-Hopkins fogalmaz – már az előadást megelőzően ráíródtak mindazok, a jelen pillanatához elvezető élmények, amelyek egy töredékét az előadásban elbeszéljük, és amelyek révén a test a megélt élet archívumának tekinthető.⁵²⁴ Éppen az élettörténetnek, a megélt tapasztalatoknak ez a testre íródása teszi lehetővé az autobiografikus előadások, performanszok önmagukat teatralizáló előadói számára, hogy elmoassák a határokat az önéletrajzi, „autentikus” alany⁵²⁵ és a színpadon reprezentált alak között. De ezt használják ki

⁵²² Ehhez lásd: Catherine MCLEAN-HOPKINS: *Performing Autologues. Citing/ Siting the Self in Autobiographic Performance*. In: Clare WALLACE (szerk.): *Monologues...*, i. m., Kindl ed., Loc. 3062.; Deirdre HEDDON: *Autobiography and Performance...*, i. m., 11.

⁵²³ E kérdéseket P. Müller Péter tárgyalja részletesen a fentiekkel azonos címet viselő tanulmányában: P. MÜLLER: *Tény és fikció, dokumentum és fantázia*, i. m., 41–47.

⁵²⁴ MCLEAN-HOPKINS, i. m., Kindl ed., Loc. 3062.

⁵²⁵ Clare Wallace szerint ráadásul az autobiografikus színház az önéletrajzi, „autentikus” alany körvonalait is bizonytalanná teszi. – Clare WALLACE: *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle*. In: Clare WALLACE: *Monologues...*, i. m., Loc. 251.

a dokumentumszínházi előadások is azokban az esetekben, amikor civileket vonnak be az alkotófolyamatba, hogy szemtanúkként, az adott esemény, probléma közvetlen érintettjeként, átélőiként hitelesítsék az adott beszámolót, eseménysort. A közösségi színház ugyan nem az elmondottak hitelesítése érdekében von be civil szereplőket az előadásba, épp ellenkezőleg: az alkotófolyamat lényege a résztvevők számára releváns, érzékeny társadalmi téma/ probléma közös feldolgozása, ám ha ennek eredményeképpen előadás is létrejön, a szemtanúk jelenlétét és az általuk előadott élettörténeteket a nézők könnyen értelmezhetik mintegy a valóság bizonyítékaként.

Az autobiografikus elemeket alkalmazó előadásokban, így a *Gyerekkorunk '56*-ban ekképpen nemcsak a személyes vallomások, visszaemlékezések tekinthetők dokumentumnak, hanem maguk az elbeszélők is, akik szemtanúkként saját testükön hordozzák az ötvenhatos forradalom egyszerre egyéni és kollektív (trauma)tapasztalatát. A tapasztalat és reprezentáció közötti kapcsolat azonban nem tekinthető problémátlannak, ami – akárcsak a PanoDráma Társulat korábban elemzett produkcióiban – összefügg egyfelől a dokumentumok valóságreferenciájának, a valóság fogalmának, és az *oral history* hatókörébe tartozó beszámolókról lévén szó az emlékezet, az önszínrevitel kérdéseivel, problémáival.

E kérdéseket – mutat rá Thomas Irmer – már a kilencvenes évek dokumentarista színházának új formái is reflexió tárgyává tették, amelyek a forrásként felhasznált dokumentumok bizonytalanságát, szubjektivitását, sokféleségét előtérbe helyezve, folyamatosan megkérdőjelezték a megjelenítés hitelességét.⁵²⁶ Hasonló dologra mutat rá továbbá Carol Martin is, aki a dokumentum-, verbatim és szemtanúszínházat is magába foglaló Valóság Színháza elnevezéssel ellátott gyakorlatok kapcsán megállapítja, hogy azok gyakran kérdőjelezzik meg az eredeti dokumentumokat, még akkor is, ha építenek rájuk.⁵²⁷ Ekképpen – Caroline Wake-et idézve – felülvizsgálják a kapcsolatot valóság és reprezentáció között az ismétlés (repetition), az újramondás (retelling), újraalkotás (reconstructing) és újrajátszás (re-enacting) műveletein keresztül.⁵²⁸ Azonban nemcsak a színház ezen eredendően fikcionális természete problematizálja, hogy a színpadon megjelenő alakokat az őket megjelenítő civilekkel azonosítsuk, illetve, hogy történeteiket a valóságot (eredeti formájában) megragadni, rekonstruálni képes dokumentumoknak tekintsük, hanem egyáltalán a valóság (nyelvileg)

⁵²⁶ IRMER, *i. m.*, 2–3.

⁵²⁷ MARTIN, *i. m.*, 9.

⁵²⁸ Caroline WAKE: Review of Get Real. *Performance Paradigm*. 2011/7. <http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2011/07/review-get-real-documentary-theatre-past-and-present.pdf> (letöltés ideje: 2019.10.01.)

konstruált, ideológiailag, politikailag, kulturálisan meghatározott természete is.⁵²⁹ Ez pedig magában foglalja a (múltról) alkotott narratívák megalkotottságának problémáját is.

A *Gyerekkorunk '56* civil szereplői ugyan közvetlen átélői vagy szemtanúi az általuk elmondott történeteknek, ezek azonban az emlékezet különféle archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés nyomán jönnek létre, amely folyamatokban az előadón kívül többek között a rendező, a dramaturg is részt vesz. A *Gyerekkorunk '56* próbafolyamatának például – az alkotói beszámolók szerint – szerves részét képezték azok a rendezői témajavaslatok is, amelyek irányításával a résztvevők saját ötvenhatos emlékeik között válogattak. Ráadásul maga az előadás is komoly szelektációs munka eredményeképpen jött létre, hiszen a próbafolyamat részét képező egyéni és kollektív emlékmunka során felidézett emlékek, történetek nem mindegyike épült bele a végső szöveganyagba. Ez a szövegtörzs a tragikus, komikus, ironikus és groteszk hangvételű szemtanú-beszámolók sokszínűsége, dramaturgiai jólformáltsága révén eleve felhívta a figyelmet önmagának szerkesztettségére, megalkotottságára, amit a jeleneteket kísérő némajátékok, megrendezett szituációk csak még inkább felerősítettek.

Így például abban a jelentben, amelyben az egyik szereplő elmeséli, hogy 1956. október 23-án sokkal fontosabb volt számára az, hogy édesapja meghozta-e a városból az iskolai házi feladat elkészítéséhez szükséges gyurmát, mint maga a forradalom híre, két szereplő gyurmafigurákként mozgatta és állította szoborcsoportba a többieket. Azt a szemtanú-beszámolót pedig, amelyben a fiatal forradalmárok az éjszaka közepén felzavart iskolaigazgatót szólították fel arra, hogy vágja ki az iskola nemzeti lobogójából a Rákosi-címert, a történet birtokosa narrátorként nem pusztán elbeszélte, hanem egy párbeszédese jelenet keretein belül két másik társával együtt meg is jelenítette. Az előadás tehát mindvégig a civil és a teátrális fogalmazásmódok vegyítésével folytatott játékot, ezáltal pedig ismét reflektált a dokumentum- és verbatim színházi, valamint az *oral history* beszámolókra építő előadásokkal kapcsolatban felmerülő olyan – korábban már említett – alapvető kérdésekre, mint a tény és a fikció, tapasztalat és reprezentáció viszonya.

Anélkül, hogy kétségbe vonnánk a szemtanú-beszámolók igazságtartalmát, e ponton mindenképpen ki kell térnünk az emlékezetnek a múlt elbeszélésében játszott szerepére, arra a – PanoDráma előadásai kapcsán is tárgyalt – problémára, miszerint a múlt az emlékezet szelektív, rekonstruktív természete és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén eredeti formájában sohasem jeleníthető meg. Ennélfogva a *Gyerekkorunk '56* civil szereplői pusztán a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet. *Performing Trauma* című írásában

⁵²⁹ P. MÜLLER: *Tény és fikció...*, i. m., 42–43.

Alison Forsyth is felhívja a figyelmet arra, hogy amellet, hogy elismerjük a traumatanúságtételek őszinteségét, hitelességét és érvényességét, el kell fogadnunk fluiditásukat, változékonyságukat; azt, hogy az emlékezői nézőpont a nosztalgia, a megbánás és a gyász által az évek alatt jelentősen változhat.⁵³⁰ Habár, amint az az előadást alkotó történetekből kirajzolódik, az ötvenhatos események a *Gyerekkorunk '56* nem mindegyik szereplője számára jelentettek traumát, az emlékezet sajátos működés módja révén emlékeik az eltelt idő alatt ugyancsak változhattak. Ennek okait a PanoDráma produkcióiról szóló elemzésemben részben már érintettem.

A *Gyerekkorunk '56* esetében azonban tovább árnyalja a kérdést a múlttól való távolság hossza⁵³¹, az, hogy a visszaemlékezést egy nyugdíjas korú civil közösség tagjai hajtják végre, szinte már teljesen befutott életpályák zenitjeiről.⁵³² Ennek kapcsán Gyáni Gábor Daniel L. Schacter nyomán arra mutat rá, hogy „az idősök memóriája nem egyenletesen fér hozzá az életút egyes közbülső szakaszaihoz, mivel a serdülőkor vége és a felnőttkor eleje közti évekből lényegesen többre emlékeznek, mint az azt követő, illetőleg az azt megelőző időből.”⁵³³ Ennek alapján a gyermekkorból származó ötvenhatos tapasztalatok a *Gyerekkorunk '56* civil szereplői számára mindenképpen nehezen hozzáférhetőek, s így történetként való elbeszélésüket a konstruálás logikája hatotta át.⁵³⁴

⁵³⁰ FORSYTH, *i. m.*, 149.

⁵³¹ Gyáni Gábor szerint az emlékek, a múltbeli tapasztalatok szerkesztésének műveletét „a múlthoz való távolság hossza, és kivált az utótörténet alakulása együtt határozza meg, ehhez képes másodlagos, mit észleltünk valaha.” – GYÁNI, *i. m.*, 134.

⁵³² GYÁNI, *i. m.*, 140. – A *Pali* című előadásnak ugyan szintén egy nyolcvan év feletti elbeszélővel készült interjú képezik az alapját, ám ebben az esetben az interjúalany, Gyenes Judith az élete Maléter Pálra vonatkozó epizódjait legalább a Csalog Zsolt *Doku 56* című kötetében megjelent interjú elkészítése, azaz az 1980-as évek óta rendezte újra és újra narratívába, adta elő nyilvánosan, rögzítve ezáltal bizonyos elmesélendő cselekményelemeket, retorikai, dramaturgiai fordulatokat is. Ennélfogva a PanoDrámának a Gyenes Judith-tal való interjúzás idején egy olyan évtizedekkel korábban és évtizedek óta elbeszélte életanyag állt rendelkezésére, amelynek egy része már korábban megalkotásra került, azaz az emlékmunka és az ennek során végzett bizonyos rekonstrukciós műveletek korábban lezajlottak. A *Keserű boldogság* esetében szintén hasonló folyamatról beszélhetünk, ott ugyanis az alkotók kizárólag a Csalog Zsolt kötetében megjelent doku-portré alapján hozták létre az előadást, amelynek interjúalánya, Jancsó Livia feltehetőleg szintén a nyolcvanas években mesélte el az ötvenhatos tapasztalatait a szerzőnek. Ezzel szemben a *Gyerekkorunk '56*-ot már olyan történetek alkotják, amelyek mindeddig vagy nem kaptak nyilvánosságot, vagy amelyeket birtokosaik azelőtt egyáltalán nem beszéltek el. A megélt tapasztalatokat itt a civil résztvevők a próbafolyamat részét alkotó egyéni és kollektív emlékmunka során, annak eredményeképpen szervezték történetté, így az egymástól hallott beszámolók is nagyban befolyásolhatták az egyéni emlékezés folyamatát, a saját élmények elbeszélésének módját.

⁵³³ GYÁNI, *i. m.*, 140.; Daniel L. SCHACTER: *Emlékeink nyomában*. Budapest, Háttér, 1998. 26.

⁵³⁴ Bartlett – mutat rá Gyáni – egyenesen azt állítja, hogy „az emlékezés során a személy egy bizonyos »séma« segítségével konstruál, ez vezet el emlékei megtalálásában és rendszerezésében. Ezen azt érti, hogy már az észlelés is attitűd jellegű: »A személy rendszeresen nem részletről részletre veszi a helyzetet, és nem építi fel gondosan az egészet. A szokásos esetekben eluralkodik rajta az a tendencia, hogy pusztán általános benyomást nyer az egészből, s ennek alapján megkonstruálja a valószínű részleteket.«” – GYÁNI, *i. m.*, 130–131.

Erre hívja fel a figyelmet Gyáni azon megállapítása is, amely szerint az időskori emlékezés „az egyéni identitás megalkotását vagy annak felfedezését hivatott szolgálni.”⁵³⁵ Ekképpen a *Gyerekkorunk '56* szereplői számára a próbafolyamat során végzett egyéni és kollektív emlékmunka, a gyerekkori emlékek narratívába rendezése fontos szerepet játszhatott az ötvenhatos forradalomnak az egyéni élettörténetbe való integrálásában; s abban, hogy a történelemmel, mint az élettörténet aktív résztvevőjével személyes viszonyba léphessenek, s ezáltal megértsék annak az egyéni identitásra gyakorolt hatását.⁵³⁶ Az emlékezés ekképpen, Gyáni megállapítása szerint egy olyan „narratív, rendszerező és megjelenítő aktus”, amely lehetővé teszi, hogy emlékeinket egy összefüggő történet keretében helyezzük el.⁵³⁷ Mivel a *Gyerekkorunk '56* nem átfogó életnarratívák elbeszélésére törekedett, hanem a számos ötvenhat-beszámoló egymás mellé helyezésével az egyetlen történelmi eseményekkel kapcsolatos tapasztalatok, értelmezések sokféleségét villantotta fel, ez a fajta identifikációs funkció nem annyira a bemutatott produkcióban, mint inkább a próbafolyamat során, a résztvevők életére gyakorolt hatásában mutatkozott/ mutatkozik meg. Ez pedig ismét ráirányítja a figyelmet egyfelől a közösségi színház terápiás, pedagógiai hatásaira, másfelől arra, hogy e gyakorlatok pusztán az alkotófolyamat és a létrejött előadás együttes figyelembevételével válhatnak elemzés tárgyává.

A múltelbeszélések fentebb említett konstruáltságára, jelen általi meghatározottságára a *Gyerekkorunk '56* szemtanú-beszámolóit ugyanakkor más szinteken is reflektáltak. E történetekben egyfelől a szereplők többnyire naiv, gyermeki nézőpontból próbálták meg rekonstruálni személyes élményeiket, ám történeteikben egyúttal az utólagos interpretáció jelenlétét is láthatóvá tették: a megélt élményeket a teljes eseménysorozat ismeretében értelmezték, olykor későbbi, személyesen át nem élt epizódokkal is kibővítve azokat. Ezt példázza az a beszámoló, amelynek birtokosa előbb az október 23-i Kossuth téri tüntetés szépségéről, békés jellegéről beszélt, majd hozzátette, hogy két nappal később az egyik barátja nővérét ugyanott Szerov tábornok frissen behozott szovjet katonái lelőtték, a következő információkkal egészítve ki a történetet: „A sok évig itt állomásozó szovjet katonákat – akik már kötődtek – sürgősen lecserélték frissen behozott igazi ellenségre. Az ÁVH-s katonákat a tömeg a Rádiónál és a Pártháznál likvidálta. Erről elég volt képeket látni.” De ezt tette reflexió

⁵³⁵ GYÁNI, i. m., 140.

⁵³⁶ Udvarnoky Virág a Deme János, Kovai Melinda és Zombory Máté által Berlinbe kivándorolt magyarokkal készített élettörténeti interjúk kapcsán kitér a szerzők azon megállapítására, miszerint a történelem „nem alap az identitás kibontakozásához, hanem olyan aktív szereplő, amellyel az egyén kapcsolatba lépve és egymást kölcsönösen alakítva személyes viszonyt hoz létre” – UDVARNOKY, i. m., 31.

⁵³⁷ GYÁNI, i. m., 133.

tárgyává az a beszámoló is, amelynek elbeszélője egy felnőtt ember tudásával értelmezte a forradalom idején gyermekként hallott rádióhíreket. E történetek befogadása során másfelől nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy azok nem egyszerűen az események leírásának tekinthetők, hanem magukban foglalják azok ábrázolását, előadását, megjelenítését is.⁵³⁸ E jellemzőik a színház fikcionális közegében csak még nyilvánvalóbbá válnak, ugyanis, ahogyan azt Bertolt Brecht is hangsúlyozza, „a színház mindent színháziasít”,⁵³⁹ így e beszámolók a színház kifejezőeszközein keresztül új jelentéstartalmakat nyerhetnek, valamint „elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát [...] reprezentál[ják]”.⁵⁴⁰

Az elbeszélők ráadásul – amint korábban már utaltam rá – olykor rendezői témajavaslatok alapján dolgoztak, tehát részben egy majdani színházi előadás létrehozásának igénye vezérelte őket az emlékezés folyamatában, ami nagyban befolyásolhatta tapasztalataik elbeszélésének módját.⁵⁴¹ Így, még ha az alkotók a próbafolyamat során kevésbé éltek is a szerkesztés, törlés, újrarendezés műveleteivel, egyes beszámolók – amint azt korábban említettem – dramaturgiai sajátosságaik vagy groteszk, ironikus hangvételük révén önnön megalkotottságukra, teatralitásukra irányították a figyelmet. Így például az a szuggesztív történet, amelynek főszereplője az a malac volt, amelyet az elbeszélő családja a forradalom napjai alatt sebtében vágott le, miután az állat elszökött, s amelynek konklúziója a következőképpen hangzott: „Ez a mi malacunk volt a családukban az ötvenhatos események áldozata.” S ezt példázza az a beszámoló is, amelyből kiderült, hogy a Ráday utca úgy „adta meg magát”, hogy – az egyik ház pincéjében megbúvó anyukák által – az erkélyre kitergetett pelenkákat a támadók fehér zászlónak nézték.

Mindezen jellemzők, az *oral history* beszámolók kívülről irányítottsága,⁵⁴² szerkesztettsége, az emlékezet korábban ismertett működésmódja, az elbeszélőnek az elbeszélő tapasztalatoktól való távolsága, a múlt elbeszélése során alkalmazott (re)konstrukciós műveletek és az egyéni tapasztalatok teatralizálása, jelenetké szervezése problematikusá teszik, hogy az autobiografikus beszámolók előadóit és az általuk színre vitt alakokat maradéktalanul azonosítsuk egymással. Ugyanis, habár a *Gyerekkorunk '56* civil szereplői

⁵³⁸ Ahogyan azt ugyanis Niedermüller Péter megállapítja: „Az élettörténet elmesélése, azaz az életpálya paradigmatisztikus rekonstrukciója [...] nem események, történetek egyszerű leírása, hanem ezek ábrázolása, előadása, megjelenítése.” – GYÁNI, *i. m.*, 133.; NIEDERMÜLLER Péter: Élettörténet és életrajzi elbeszélés. *Ethnographia*, 1988/3-4. 376–389. 381.

⁵³⁹ P. MÜLLER: *Tény és fikció...*, *i. m.*, 47.

⁵⁴⁰ *Uo.*

⁵⁴¹ Az *oral history* beszámolók kívülről irányítottságának kérdését Gyáni Gábor is tárgyalja, felhívva a figyelmet arra, hogy az interjúkészítő – itt a rendező – „a társadalmat közvetlenül és személyesen is megjeleníti, és folyton érezteti annak jelenlétét”, ezáltal az interjúalanyt – itt az alkotófolyamatban résztvevő civileket – az efféle társadalmi elvárásokkal szembeni megfelelésre ösztökéli. – GYÁNI, *i. m.*, 143.

⁵⁴² Ehhez lásd: GYÁNI, *i. m.*, 143.

önmagukat teatralizálták, de az, aki a színpadon megjelent, az autobiografikus előadásokhoz hasonlóan egy előre megalkotott, majd az előadások során újra és újra előadott perszóna, aki ugyan az őt előadó civil énjéből, élményanyagából teremtődött, ám a folyamatos színrevitel során elkerülhetetlenül dialógusba is lépett ezzel az énnel. Deirdre Heddon megállapítása szerint az autobiografikus előadásokban mindig jelen van egy én, aki előad, egy, akit előadnak, és egy olyan, aki az előadáson túl létezik, s amellyel a néző közvetlenül nem találkozik. Az ilyen típusú előadásokban pedig ez a dialogikus viszony, az ének találkozása állítódik színpadra, amelynek során egy töredezett, multiplikált perszóna jön létre.⁵⁴³ Az egyéni élettörténet eszerint – McLean-Hopkinst idézve – az előadás pillanatában is íródik, hiszen a múltbeli események előadásának aktusa is részévé válik annak, alakítja azt. Ekképpen az autobiografikus előadás felhívja a figyelmet arra, hogy az én sohasem egységes, állandó, hanem fragmentált, ideiglenes és mindig a létrehozás folyamatában van.⁵⁴⁴

Habár a *Gyerekkorunk '56* szereplői nem teljes élettörténeteket beszéltek el, hanem egy vagy több beszámoló keretében zömében az ötvenhatal kapcsolatos egyéni tapasztalataikat teatralizálták, e beszámolók szintén képesek voltak arra, hogy felvillantsanak valamennyit elbeszélőjük személyiségéből, identitásából, dialógust teremtve ezáltal az én különböző – előadott és elő nem adott – rétegei között. Így például az egyik elbeszélő az ötvenhatos forradalom eseményeit szülei válasának fényében értelmezte: ekképpen párhuzamot teremtett aközött, ahogyan édesapja elhagyta őket, és aközött ahogyan édesanyja az ő – a lánya – disszidálását készítette elő. A forradalom és a sikertelen disszidálási kísérlet tehát egy gyermekkori trauma felől, az elbeszélő elhagyatottság élménye felől került értelmezésre, elbeszélésre, majd teatralizálásra.

A *Gyerekkorunk '56*-ban a személyesen átélt tapasztalatokon túl ugyanakkor a szereplők egy-egy esetben olyan történeteket is elbeszéltek, amelyekben nem saját, hanem barátaik, hozzátartozóik ötvenhatal kapcsolatos élményeit, emlékeit foglalták össze. Így például az egyik szereplő gyermekkori barátjának beszámolójára hivatkozva elmesélte, hogy a körtéri házakban lakó gyerekek hogyan építették együtt a barikádot a forradalmárokkal, és hogy ugyanitt hogyan nézte az egyik orosz tank ágyúcsőnek az aszfaltmelegítőgépet, s lőtte azt szitává a mögötte álló házzal együtt. Az ilyen és ehhez hasonló történetekkel az előadás ismételt az emlékezés megbízhatóságának kérdéseire irányította rá a figyelmet. Amennyiben ugyanis már a személyes tapasztalatok elbeszélése kapcsán is felvetődött a hitelesség, a valóság rekonstruálhatóságának kérdése, annyiban a mások beszámolóinak elmesélése csak még

⁵⁴³ HEDDON: *Beyond the Self, i. m.*, Kindl ed., Loc. 2659., 2673.

⁵⁴⁴ MCLEAN-HOPKINS, *i. m.*, Kindl ed., Loc. 3132.

élesebben vetette fel a „ki tanúskodik a tanúról?”, és a tények visszaellenőrizhetőségének⁵⁴⁵ kérdését.

De az előadás akkor is reflexió és egyben kritika tárgyává tette e problémákat, amikor a forradalom eseményei körüli legendaképzés jelenségét tematizálta, mégpedig úgy, hogy parallel történeteken, szóbeszédeken keresztül kettős fénytörésben mutatta be ugyanazt a problémát. Ekképpen az egyik szereplő előbb az emberi becsületességet bizonyítandó arról beszélt, hogy a szóbeszéd szerint a sarki közért betört kirakatának ablakából valaki elvitt egy májkrémkonzervet, amelynek árát azonban otthagya, s amit senki nem vitt el. Egy másik szereplő azonban már arról adott számot, hogy a Divatcsarnok betört kirakatüvegei mögül kipakolták a ruhákat, és aztán a környékbeli utcákon árulták őket, amely történet némileg megkérdőjelezi az előbbi hihetőségét. A *Gyerekkorunk '56* e narratívákkal az *oral history* beszámolók egyik alapvető jellegzetességére is rámutatott, mégpedig arra, miszerint azok a történelmet úgy ábrázolják, mint ami egyszerre ötvözi magában a mítoszt és a valóságot. Az élőszóval elbeszélt emlékezet eszerint – Gyánit idézve – „egyszerre szól a múlt és a jelen valóságos tapasztalatába mélyen (és felismerhetetlenül) beleágyazódó mítoszból, valamint a való világ történéseiről”.⁵⁴⁶

Az előadás szerkezetében emellett az *oral history* műfaj egy másik sajátossága is visszatükröződött. A *Gyerekkorunk '56* ugyanis, amint azt a fentiek is bizonyítják, számos különböző narratívát, elbeszélői szót, perspektívát villantott fel, ennél fogva – Udvarnoky Virágnak az *oral history*-val kapcsolatos gondolatait idézve – „teret engedett a többnézőpontúságnak, az értelmezések sokszínűségének, a tapasztalatok összevetésének és ezáltal a megismerés egyre szélesedő folyamatának”.⁵⁴⁷ Egyszóval rávilágított az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos beszámolók heterogenitására, egymásnak ellentmondó jellegére. Ez vált reflexió tárgyává azokban a beszámolóban is, amelyekben az elbeszélők másképpen adtak számot ugyanazokról az eseményelemekről, részletekről, így például abban a jelenetben, amelyben két szereplő vitába keveredett egymással annak kapcsán, hogy október 23-án naps vagy borús idő volt-e. Az előadás egyik történetet sem tüntette fel érvényesebbnek a másiknál, elfogadta azok egyéni igazságait.

⁵⁴⁵ Ezekre a dokumentumszínházi előadások kapcsán felvetődő kérdésekre Deres Kornélia is ráirányítja a figyelmet a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* és a *Magukról bizony* című cikkeiben. Lásd: DERES Kornélia: *Miért róluk szól?*, *i. m.*, 9.; DERES: *Magukról bizony*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>, letöltés ideje: 2018.09.01.

⁵⁴⁶ GYÁNI, *i. m.*, 144.

⁵⁴⁷ UDVARNOKY, *i. m.*, 30.

De az ötvenhatal kapcsolatos értelmezések sokféleségét villantotta fel az a jelenet is, amelyben a szereplők kórossá összeállva az elbeszélő-karmester vezényletével monoton módon, disszonáns hanghatásokkal (fütytel, artikulálatlan suttogásokkal) kísérve egyenként olyan mondatokat soroltak, amelyek az ötvenhatos rádióadásokat – például a Szabad Európa Rádiót – idézték. Ekképpen a szereplőktől egyszerre hangzottak el angol, orosz és magyar nyelvű rádióhír-részletek, amelyek a történelem pillanatnyi alakulásáról, az aktuális politikai helyzetről adtak számot, valamint olyan kódolt üzenetek, amelyekben a frissen kivándorlók adtak hírt helyzetükről. Utóbbit példázza a következő rövid beszámoló is: „Keresem Zoltán bácsit, üzenem, hogy szép idő van, a madarak megérkeztek.”

A *Gyerekkorunk '56* tehát e szubjektív, személyes tapasztalatok polifonikus történeteinek hálójában rajzolta fel 1956 képét. Akárcsak a PanoDráma korábban elemzett produkciói, a „forradalom alulról jövő elbeszélései”-nek⁵⁴⁸ adott hangot, nem hősi, kivételes emberi tettekről adva számot, hanem a forradalmat átélte átlagembereket szólaltatva meg. A perspektíva megválasztása a kortárs magyar színházban mindenképpen egyedi és újszerű, mindeddig ugyanis egyetlen színpadi mű sem közelítette meg sem a gyermeki nézőpont rekonstruálásával, sem (nyugdíjas korú) civilek szerepeltetésével az ötvenhatos forradalmat. A *Gyerekkorunk '56* így mindeddig marginális perspektívákat és történeteket vont be a kollektív emlékezet terébe, amelyek feltehetőleg szubjektivitásuk, elfogultságuk, személyességük és a megélt tapasztalatoktól való távolságuk miatt szorulhattak, és szorulhatnak háttérbe mind a mai napig 1956 intézményes emlékezetében. Az *oral history* beszámolókkal kapcsolatban éppen ezek miatt rendre fel is vetődik az a probléma, hogy azok „kevésbé vagy egyáltalán nem alkalmasak az igazság rekonstruálására”, sokkal inkább „a mindennapi élet egyéni dimenzióinak felfejtése során megmutatkozó mentalitástörténeti, társadalomtörténeti korrajz árnyalására, beállítódások, cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák megmutatására hivatott[ak]”.⁵⁴⁹ A *Gyerekkorunk '56*-ban is elsősorban abba engedtek betekintést, hogy az egyén hogyan élte meg gyermekként a forradalom napjait, s abba, hogy mindez hogyan idézhető fel, értelmezhető az életpálya egy kései szakaszán, az egész egyéni élettörténet és a jelen társadalmi kontextusában.

A *Gyerekkorunk '56* című közösségi színház projekt fontossága ekképpen abban rejlik, hogy egyfelől megadta ezen marginalizált, személyes történetek számára az egyenlőség rangját, elfogadta az e szubjektív beszámolóiban megmutatkozó egyéni igazságokat, azok sokféleségét.

⁵⁴⁸ Radnóti Sándor megfogalmazása Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája kapcsán. – RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 396.

⁵⁴⁹ UDVARNOKY, i. m., 28.

Másfelől – amint korábban a zárójelenet kapcsán már említettem – reflektált az ötvenhatal kapcsolatos mindenkori emlékezetpolitikai küzdelmekre, ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, s így arra is, hogy a múlt értelmezése, újraalkotása társadalmi, politikai, s így mindenekelőtt hatalmi kérdés. A *Gyerekkorunk '56* ekképpen működésbe hozta a műfeldolgozó produkciók azon dialogikus emlékezetstratégiáját, amely Tompa Andrea meghatározása szerint a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezi a hangsúlyt. Megteremti „a különböző perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, rámutat „a múltértelmezések egymásmelletiségé”-re, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolja vissza, hanem a meglévőket ütközteti, teszi vizsgálat tárgyává”.⁵⁵⁰

A múlt efféle problematizálása, Tompát idézve, „a műalkotásban szükségszerűen mobilizálja a nézőt/ befogadót” is, hiszen a „mű nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/ által, akihez szól”.⁵⁵¹ A *Gyerekkorunk '56* e szempontból speciális előadásnak tekinthető, benne ugyanis a néző aktivitásra serkentését is megelőzte az előadást létrehozó civil alkotóközösség mobilizálása, amely utóbbi így a műfeldolgozás tulajdonképpeni előfeltételét jelentette. A projektben résztvevő civilek számára ugyanis a műfeldolgozás aktusa – amint korábban említettem – elsősorban a próbafolyamat során végzett kollektív és egyéni emlékmunkában artikulálódott, s ez utóbbi tette lehetővé a múltat – a néző közreműködésével – feldolgozó előadás létrejöttét is.

A kollektív és egyéni emlékezés aktusa ugyanakkor nemcsak a próbafolyamatnak képezte meghatározó részét; az előadás a személyes történetek felidézése által színpadra is állította, teatralizálta, s egyúttal a nézőtérre is kiterjesztette azt, ennél fogva közvetve reflektált a színház korábban már ismertetett emlékmű-jellegére (Phelan, Imre) is. A szemtanú-beszámolók által működésbe hozta ugyanis a befogadó ötvenhatal kapcsolatos társadalombiografikus⁵⁵² (élő szemtanúk esetén kollektív, egyéni) emlékezetét, új tartalmakat rendelve ahhoz, megkérdőjelezve, újraírva ezzel az ötvenhatal kapcsolatos korábbi tudását, előfeltevéseit, a hivatalos történetírásból származó ismereteit, fontos lépéseket téve ezáltal afelé, hogy azt ne pusztán absztrakt eseményként gondolja el, hanem – az emlékezet élő hordozói révén – tudatosítsa magában a történelem személyes rétegeinek jelenlétét.

⁵⁵⁰ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁵⁵¹ *Uo.*

⁵⁵² Ehhez lásd: OLICK – ROBBINS, i. m., 31–32.

A *Gyerekkorunk '56* ezen jellegzetességei révén kétfajta emlékezetmodellt hozott játékba, tett reflexió tárgyává. A különféle múltértelmezések, nézőpontok egymás mellé helyezése, ütköztetése révén egyfelől azt a már említett dialogikus emlékezetmodellt, amely „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”,⁵⁵³ s ezáltal teszi lehetővé a múlttal való szembenézést. Másfelől az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* elnevezésű stratégiát, amelynek keretein belül az emlékezést olyan terápiás eszközként használják fel, amely „tisztító”, „gyógyító”, „békítő”⁵⁵⁴ hatása révén teszi feldolgozhatóvá a múltat. Ebben az összefüggésben – amint azt az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás elemzése során is kifejtettem – az emlékezés tehát „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”-nek⁵⁵⁵ tekinthető, csakúgy mint a *Gyerekkorunk '56*-ban, ahol ez egyfelől a civil közösség által a próbafolyamat során végzett kollektív és egyéni emlékmunkában valósult meg, másfelől pedig a theatron-tengely mentén, a civil elbeszélők és a nézők közös részvételével zajló kollektív emlékezés aktusában, amely utóbbinak célja a múlt komplexebb megértése, s ekképpen az azzal való megbékélés, annak feldolgozása.

A *Gyerekkorunk '56* mindezek alapján – akárcsak a közösségi színházi projektek általában – társadalmi beavatkozásnak⁵⁵⁶ is tekinthető, hiszen nem pusztán felhívta a közönsége figyelmét a múlttal való szembenézés fontosságára, hanem a próbafolyamat során végzett dramatikus tréningeken, emlékmunkán keresztül civil alkotóközösségével közösen egyúttal meg is kezdte a múlt feldolgozásának folyamatát.⁵⁵⁷ Az évtizedekig elhallgatott, s a bemutatóig nyilvánosságot nem kapott történetek személyessége, a civil szemtanúk színpadra állítása révén, Róbert Júliát idézve, lehozta a színházat a hétköznapi szintjére – lényege is sokkal inkább ebben, a hétköznapi világban, mintsem a művészi teljesítményben ragadható meg.⁵⁵⁸ Emellett terápiás, pedagógiai és társadalmi funkciói révén komoly hatást gyakorolt mind a résztvevők múltértelmezésére, identitásalkotására, egyéni kompetenciáira, valamint az

⁵⁵³ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.

⁵⁵⁴ Aleida ASSMANN: *From Collective Violence...*, i. m., 17.

⁵⁵⁵ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 251–252.

⁵⁵⁶ Ehhez lásd: Novák Géza Máté korábban idézett tanulmányának *A színház mint társadalmi beavatkozás: közösségi színház* című alfejezetét, illetve Róbert Júlia korábban említett cikkét. – NOVÁK, i. m., 56–66., RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, i. m. <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

⁵⁵⁷ Róbert Júlia a Káva Kulturális Műhely *Jelentés* című komplex színházi nevelési előadása kapcsán fogalmaz meg hasonló konklúziót. Eszerint a *Jelentés* az interaktivitás, a nézőkkel kezdeményezett párbeszéd révén „[n]emcsak szembesül és szembesít, nemcsak közelebb visz a feldolgozás lehetőségéhez, hanem tovább lép, megkezdi magát a feldolgozás folyamatát is.” – RÓBERT Júlia: *Titkaink jelentése. Négy ügynök-előadásról. Színház*, 2016/6–7, <http://szinhaz.net/2016/08/08/robert-julia-titkaink-jelentese/> (letöltés ideje: 2019.04.01.)

⁵⁵⁸ RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, i. m. <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezet, s talán a hivatalos történetírás tartalmainak alakulására is. A *Gyerekkorunk '56* részvételi jellege, az emlékezet működés módjának és a múlt(elbeszélések) megalkotásának teatralizálása, reflexiója révén így mind civil résztvevői, mind befogadói számára komoly lehetőséget kínált a múlttal való szembenézésre. Példája ekképpen rámutat arra, hogy a részvételi színházi formák, többek között a közösségi színházi projektek terepe az, ahol rátalálhatunk a színházi eszközökkel történő műtfeldolgozás legérvényesebb lehetőségeire.

V. EPILÓGUS

Disszertációmban az emlékezet, a történelem és a műtfeldolgozás fogalmi összefüggéseinek figyelembe vételével azt vizsgáltam, hogy a rendszerváltás utáni magyar színház és dráma milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet és színházi kifejezőeszközhasználat segítségével tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom emlékezetének feldolgozásához. Az emlékezetkutatási szakirodalom és a (színházi) műtfeldolgozás témakörében íródott teoretikus munkák alapján ezzel összefüggésben arra a következtetésre jutottam, amely szerint a traumatikus múlttal való kiegyezéshez a dialogikus emlékezetmodellt (Assmann) követő színházi művek mutatkoznak a legalkalmasabbnak. Ezen darabok ugyanis „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlélik”,⁵⁵⁹ felmutatják az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét,⁵⁶⁰ s ezáltal lehetővé teszik a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását.

Kutatásomban ennek megfelelően az emlékezet dialogikussága és a műtfeldolgozás fogalma egymással szorosan összekapcsolódott, az előbbit az utóbbi előfeltételének tekintettem. Ezen meggyőződésemet támasztotta alá az is, hogy Tompa Andrea – Theodor Adorno nyomán – Assmannhoz hasonlóan fogalmazta meg az általa műtfeldolgozónak nevezett előadások emlékezőtechnikáját. Tompa szerint az ilyen típusú művek a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”⁵⁶¹ E meghatározás nyomán a műtfeldolgozás folyamatát ekképpen én is egy olyan lezárható folyamatnak tekintettem, amelyben a színház is aktív, alkotó szerepet vállalhat, amennyiben a fentebbi emlékezőtechnika, történelemszemlélet jegyében egyszerre mutatja fel a traumatikus múlt szóban forgó fejezetét/ fejezeteit, és teszi azt/ azokat egyúttal az említett módokon reflexió tárgyává. Ez a reflexió, a kritikai viszony teszi lehetővé ugyanis a múlt

⁵⁵⁹ Aleida ASSMANN: *Az emlékezet...*, i. m., 18.;

⁵⁶⁰ Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 256.; SENNETT: *Disturbing Memories*, i. m., 14.

⁵⁶¹ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

problematizálását, az pedig – ahogyan Tompa rámutat – a néző mobilizálását, aktivitásra serkentését, ami „kiindulópontja minden műtfeldolgozásnak”.⁵⁶²

Áttekintve számos, a rendszerváltás után – főként a kerek évfordulók alkalmából – bemutatott vagy íródott ötvenhatos tematikájú előadást és drámát, arra a következtetésre jutottam, hogy azok között ugyan több olyan is található, amely a forradalom eseményeit viszi színre, ám azoknak csupán töredéke viseli magán a műtfeldolgozó színházi művekre is jellemző fentebbi sajátosságokat. Többségük a heroizáló, legendaképző, monologikus emlékezetmodellt támogató narratívákat részesíti előnyben, ennél fogva nem visz közelebb a nemzeti múlt traumatikus fejezetének árnyaltabb szemléléséhez, az azzal való szembenézéshez. Dolgozatomban amellet, hogy a színháztörténeti kontextus felrajzolása érdekében röviden az utóbbi csoportba sorolható előadásokat és drámákat is áttekintettem, fő célom az volt, hogy a kutatásom szempontjából valóban releváns, dialogikus emlékezetmodellt követő színházi műveket, s azok történelemszemléletét, emlékezőtechnikáját, színházi kifejezőeszközhasználatát egy-egy esettanulmány keretén belül részletesen is megvizsgáljam.

Ennek megfelelően kitüntetett figyelmet és külön fejezetet szenteltem Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájának és két színházi feldolgozásának, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezésének, a Mohácsi testvérek és Kovács Márton által jegyzett *56 06 / örült lélek vert hadak* című előadásnak, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56*, az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre*, a MU Színház *Gyerekkorunk '56*, valamint érintőlegesen a k2 Színház *Holdkő* című produkcióinak. Esettanulmányaim fő elméleti bázisát a színházelméleti szakirodalmon, a vizsgált előadásokról szóló tanulmányokon, színikritikákon, a korábban már említett emlékezetelméleteken és a színházi műtfeldolgozás témakörében íródott teoretikus munkákon túl a narratív történetfilozófia néhány meghatározó teoretikusának a szövegei képezték. Ezek tanulságait amellet, hogy esettanulmányaimba is beépítettem, az *Emlékezet, történelem és műtfeldolgozás* című fejezetben is összefoglaltam.

Mivel a (színházi) műtfeldolgozás kérdése szorosan összefügg az egyéni és kollektív emlékezet, valamint az emlékezet és történelem közötti viszony kérdéseivel, Theodor Adorno, Andreas Huyssen, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jan és Aleida Assmann, Jeffrey K. Olick, Joyce Robbins, Gerald Siegmund, Marvin Carlson, Peggy Phelan és Imre Zoltán nyomán először e fogalmak áttekintésére törekedtem. Ezek alapján megállapítottam, majd esettanulmányaimban szemléltettem többek között azt, hogy a színház mint médium, intézmény (Siegmund), emlékmű (Phelan, Imre), emlékezetgép (Carlson) kulturális emlékezetünk

⁵⁶² Uo.

(Carlson, Assmann) alakzatainak felidézése, reflektálása, a nemzet virtuális közösségének fizikai és vizuális reprezentációi⁵⁶³ és ennél fogva identitásformáló karaktere révén különösen alkalmas lehet társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom – emlékezetének feldolgozására.

A dolgozatom egyes fejezetei által fókuszba állított műtfeldolgozó előadások és drámák elemzése során különösen produktívnak mutatkoztak továbbá Jan és Aleida Assmann emlékezetfogalmai. E művek majdnem mindegyike utalt ugyanis valamiképpen az assmanni értelemben vett kommunikatív és a kulturális emlékezet működés módjára, vagy a kettő közötti határ elmosódására, átlépésére. 1956 esetében ennek tematizálása különösen indokolt volt, hiszen egy olyan történelmi eseményről van szó, amely átlépve a Jan Assmann által negyven évben meghatározott korszakküszöböt, egyre inkább a kulturális emlékezet szimbolikus alakzatává válik; eseményei, a hozzá kapcsolódó tartalmak pedig ezen emlékezet logikájának megfelelően a jelen horizontjából válogatás alapján szerveződnek újra a mindenkori politikai hatalom elvárásainak megfelelően. A kommunikatív és kulturális emlékezet közötti váltásra legélesebben az *56 06*, a *Kazamaták*, a *Holdkő*, valamint a PanoDráma előadásai világítottak rá. Az *56 06* emellett a kulturális emlékezet működés módját is kritika tárgyává tette; a PanoDráma produkciói, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* pedig az *oral history* történetek színrevitelével az ötvenhatal kapcsolatos, kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó egyéni emlékezetek heterogenitását mutatták fel.

Az egyazon eseményről alkotható értelmezések egymásmellettségét, sokféleségét hangsúlyozza a narratív történetfilozófiai irányzat is, amelyen belül leginkább Hayden White és Frank R. Ankersmit, valamint érintőlegesen David Carr nézetei nyújtottak segítséget az esettanulmányaim fókuszában álló előadások és drámák történelemszemléletének vizsgálatánál. Kutatásom szempontjából kiemelendő Ankersmit azon megállapítása, miszerint „történelmi belátás csak rivális narratív interpretációk közötti térben születik és nem azonosítható egyetlen specifikus interpretációval sem”.⁵⁶⁴ A szerző – White-hoz hasonlóan – itt ugyanis azt sugallja, hogy a különböző történelmi narratívák, értelmezések együttesen segíthetnek hozzá a múlt teljesebb megértéséhez, árnyaltabb szemléléséhez. Ez a fajta történelemszemlélet tükröződik vissza az *56 06*, a *Kazamaták*, a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre*, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* című előadásokban, amelyek a dialogikus emlékezetmodellt követve szintén erre reflektálnak: a színházi/ drámai fikció keretein belül többféle múltinterpretációt villantanak fel, ütköztetnek, miközben elfogadják

⁵⁶³ IMRE: *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 14.

⁵⁶⁴ ANKERSMIT: *Hat tézis...*, i. m., 118.

azok egyidejű jelenlétét, s rámutatnak a történelmi „igazság” és tudás fogalmainak viszonylagosságára. Ezen előadások továbbá a narratív történelemelméleti munkákhoz hasonlóan a múltról tett beszámolók utólagos konstruáltságát, fikcionalitását hangsúlyozzák, s azok hitelességét, megbízhatóságát problematizálják.

Az említett elméletek, fogalmak szintetizálásán túl dolgozatom bevezető fejezeteiben az esettanulmányaim fókuszában álló előadásokat és drámákat tágabb színház- és drámatörténeti kontextusban is igyekeztem elhelyezni. Ennek érdekében egyfelől fontosnak tartottam azoknak az előadásoknak, drámáknak (valamint érintőlegesen azoknak a prózai alkotásoknak, filmeknek) az ismertetését, amelyek a kettős beszéd⁵⁶⁵ művészi technikájára, az áthallásos, utalásos (színpadi) kommunikációra, a „sorok közötti olvasás” közösségi mechanizmusára⁵⁶⁶ építve már a kollektív amnézia éveiben reflexió tárgyává tették az ötvenhatos forradalom kérdését. Másfelől különös figyelmet fordítottam az ötvenhat rendszerváltás utáni színházi és drámairodalmi reprezentációit jellemző főbb tendenciák feltárására, s – mintegy kontrasztként, a dialogikus emlékezőtechnikák relevanciáját hangsúlyozandó – a monologikus emlékezetmodellt követő művek áttekintésére.

Ennek során megállapítottam, hogy annak ellenére, hogy a rendszerváltást és a forradalmi hagyomány legitimációját követően a kettős beszéd helyett/ mellett az alkotók számára már ott állt lehetőségként az egyenes beszéd,⁵⁶⁷ s ekképpen az ötvenhatos forradalom nyílt tematizálása, traumatikus emlékezetének feldolgozása, 1989 és 2006 között mindössze egyetlen olyan produkció született, amely reflektált ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira és a forradalom emlékezetével való viszonyba lépés lehetőségeire: Halász Péter 1994-ben bemutatott *2056. október 23.* című előadása. Halász rendezése ugyanakkor – amint azt a dolgozatomban kifejtettem – a benne megjelenő történelemszemlélet, emlékezőtechnika szempontjából egyfajta végpontnak tekinthető. A *2056. október 23.* a cselekmény idejét a forradalom századik évfordulójának napjára helyezve ugyanis egy olyan disztópikus jövő képét villantja fel, amely tagadja a múltra való emlékezés és a történelemmel – jelen esetben az ötvenhatos eseményekkel – való bármilyen viszony kialakításának és annak lehetőségét, hogy a forradalom traumatikus emlékezete feldolgozható lenne.

⁵⁶⁵ Ehhez lásd: JÁKFALVI, *i. m.*

⁵⁶⁶ EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, *i. m.*, 62.

⁵⁶⁷ A fogalom meghatározásához lásd Jákfalvi Magdolna *Kettős beszéd – egyenes értés* című tanulmányát. – JÁKFALVI, *i. m.*

Habár az előadás ezen jellegzetességei révén nem illeszkedik a dolgozatomban vizsgált művek sorába, amelyek a dialogikus emlékezetstratégiát működtetve éppen a múlttal való szembenézés, a múltfeldolgozás fontosságát hirdetik, az általa megfogalmazott kérdésfelvetések és a benne megjelenő emlékezés-, illetve felejtéstechnika szempontjából fontosnak tartottam, hogy azt *Az ötvenhatos forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után – 1989 mint hiányzó cezúra* című alfejezet részeként röviden megvizsgáljam. Ennek során megállapítottam, hogy Halász rendezésének az ötvenhatos forradalom emlékezetével kapcsolatos negatív jóslata színházi kontextusban relatíve sokáig érvényesnek tűnt. A 2056 bemutatóját követően ugyanis hazánkban egészen 2006-ig nem került bemutatásra, illetve kiadásra olyan színpadi mű, amely rávilágított volna az ötvenhatos eseményekről alkotott értelmezésekben 1989 után is megmutatkozó ellentmondásokra, emlékezetpolitikai folyamatokra, változásokra.

Ezzel összefüggésben dolgozatomban igyekeztem feltárni azokat az imént említett változásokat, kultúrpolitikai folyamatokat, amelyek magyarázatot adhatnak a forradalom reflektív színrevitelében megmutatkozó hiányosságokra. Ekképpen Imre Zoltán, Lengyel Anna, Gáspár Máté és Proics Lilla gondolatai nyomán kitértem arra, hogy a rendszerváltás után tulajdonképpen nem történt meg a színházak társadalmi szerepének újragondolása, a színházi struktúra átalakítása területén, ami a kilencvenes évek és a kétezzer-tízes évek eleje közötti időszakban e művészeti ág társadalmi leértékelődéséhez vezetett, annak ellenére is, hogy a politika soha nem vonult ki a színházból.⁵⁶⁸ Majd ötvenhatnak a Kádár-korszakban „delegitimált emlékezet”-ként,⁵⁶⁹ „magántörténelem”-ként, „néma hagyomány”-ként⁵⁷⁰ történő továbbélésére, a forradalmi hagyomány rendszerváltás utáni „újrafeltalálására”⁵⁷¹, az ötvenhatos eseményekről alkotott múltértelmezések ellentmondásos jellegére és a kollektív amnézia máig tartó következményeire koncentráltam. Többek között ötvenhat „paradox alapító esemény” (Radnóti Sándor) jellegére, s ekképpen arra az ambivalens viszonyra, amely a forradalom emlékezetének legitimációját és annak össztársadalmi megítélését a rendszerváltást követő években, évtizedben jellemezte, s amely elvezetett ötvenhat ismételt marginalizálódásához (György Péter).⁵⁷² Az utóbbi folyamatban, amint azt kifejtettem, nagy szerepet játszottak az olyan emlékezetpolitikai gesztusok, valamint azok a hangsúlyosan

⁵⁶⁸ LENGYEL – IMRE – GÁSPÁR – PROICS, *i. m.*, 11–16.

⁵⁶⁹ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory...*, *i. m.*, 128–129.

⁵⁷⁰ Ehhez lásd György Péter *Néma hagyomány* című művét. – GYÖRGY, *i. m.*, 20.

⁵⁷¹ Ehhez lásd a *Néma hagyomány* „Hogy itt szerettünk nőket: hihetetlen” című fejezetét. – GYÖRGY, *i. m.*, 113–200., 115.

⁵⁷² Ehhez bővebben lásd: RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 394.; GYÖRGY, *i. m.*, 22.

nemzeti-konzervatív narratívák, amelyek ötvenhatot a jelenünktől izolált, mitikus eseménynek tekintik⁵⁷³, és annak legendás alakjait, főként a pesti srácok romantikus elképzelését állítják a középpontba,⁵⁷⁴ tovább erősítve ezzel az ötvenhatos események peremhelyzetét.

Ezen összefüggések, valamint számos, a forradalom évfordulóinak alkalmából bemutatott előadás és dráma áttekintése nyomán arra a következtetésre jutottam, miszerint az ötvenhat színházi reprezentációiban megmutatkozó valódi fordulat nem annyira a rendszerváltás időszakában, hanem később, 2006 táján következett be, amikor is Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak Gothár Péter-féle adaptációja, valamint a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásszövege révén a kortárs magyar színházban és drámában megtörtént az első néhány komoly lépés az ötvenhatal való szembenézésre. E produkciók Halász *2056. október 23.* című – a nézőknek csupán egy nagyon szűk körét megszólító, kanonizálatlan – előadását követően hosszú idő után először vállalkoztak arra, hogy közvetlenül beszélve 1956-ról, szélesebb nézőközönséget is megszólítva mutassanak rá a forradalomhoz kapcsolódó értelmezések heterogenitására, pluralitására, ellentmondásaira, és így lehetőséget kínáljanak az azzal való szembenézésre, annak feldolgozására.

Dolgozatomnak az *Egyetlen történet 1956 darabja* és az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című fejezetei azt a tézist hangsúlyozzák, hogy a fentebbi művek – habár a választott nézőpontot, az eseménysorok ábrázolásmódját tekintve különböznek egymástól, közös bennük, hogy – egyaránt a forradalom tisztaságát, hősiességét hangsúlyozó mitizáló narratívák, legendák ellenében határozzák meg ötvenhat-értelmezésüket. Úgy reflektálnak a forradalom eseményeire, valamint azoknak a kollektív emlékezetünkben elfoglalt helyzetére, hogy azokat egy, az irónia és/ vagy a satíra cselekményesítési eljárásai alapján megalkotott fikcionális történet, teátrális történelmi tabló⁵⁷⁵ keretei között tematizálják.

Esettanulmányaim alapján arra a következtetésre jutottam, miszerint a *Kazamaták* című dráma és annak Gothár-féle rendezése, valamint az *56 06* hasonló módon hozza működésbe a múltfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt. Az említett művek egyaránt a kollektív emlékezetben és a hivatalos történetírásban meghonosodott tartalmak kiforgatásával/ destruálásával állítják színpadra a történelem szóban forgó fejezetét. S a

⁵⁷³ Lásd Antall József korábban idézett kijelentését, illetve később a 2011-es új alaptörvény Nemzeti Hitvallását. – URFI, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

⁵⁷⁴ Ezt példázza a 2016-os emlékévi plakátkampánya.

⁵⁷⁵ Jászay Tamás kifejezése az *56 06* kapcsán. – JÁSZAY Tamás: Pannon Bábszínház. Kovács – Mohácsi – Mohácsi: *56 06 / örült lélek vert hadak. Revizor – a kritikai portál.* <https://revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelek-vert-hadak-kaposvar/> (letöltés ideje: 2018.01.01.)

műtfeldolgozó előadások jellegzetességeinek megfelelően egymástól élesen különböző múltinterpretációkat, perspektívákat ütköztetnek, helyeznek egymás mellé, tesznek egyenrangúvá; rávilágítva a történelmi „igazság” és a történelmi realitás fogalmainak viszonylagosságára.

A *Kazamaták* című dráma és annak 2006-os színpadi változata például annak ellenére, hogy a forradalom egy olyan epizódját viszik színre, amely aláássa ötvenhat „tisztaságá”-nak⁵⁷⁶ eszményét, nem foglalnak állást egyetlen forradalomértelmezés mellett sem. Az október 30-i Köztársaság téri eseményeket tárgyilagosan, elfogultság és pátosz nélkül ábrázolják, ezáltal kivonják magukat az egyetlen hivatalosnak tekintett ötvenhat-értelmezés kisajátításáért zajló mindenkorai emlékezetpolitikai csatározásokból. Végig kettős nézőpont-érvényesítéssel operálnak, s felhívják a figyelmet arra, hogy a heroikus alakok, tettek és a „pesti srácok” legendái köré épülő narratívák mellett ötvenhatnak más arcai és elbeszélései is léteznek/ léteztek. Hangot adnak ötvenhat marginális, kevésbé ismert beszámolóinak, és visszatükrözik azok egyik jellegzetes megalkotási módját, a valóság mítosszal, hiedelemmel való keveredését. Ekképpen pedig a narratív történelemelméleti iskola egyik Hayden White által meghatározott alaptételét visszhangozzák, amely a történelmi beszámolókat „nyelvi fikciók”-nak,⁵⁷⁷ konstrukcióknak tekinti.

Az említett történetfilozófiai irányzat szemléletmódja tükröződik vissza a Mohácsi testvérek és Kovács Márton előadásának történelemhez való viszonyában is. Amint azt a dolgozatomban kifejtettem, az előadás ugyanis egyszerre fejezi ki a történelmi narratívákkal szembeni bizalmatlanságot, problematizálja azok valósággal való megfeleltetését, s mutat rá megalkotottságukra, fikcionális jellegükre. A történelmi múlt/ közelmúlt eseményeit mitikus, mesei elemekkel, irodalmi, színházi, filmes utalásokkal, nemzeti és történelmi mítoszaink mesterséges hagyományaival átszöve, azok egymásra vetítésével, ütköztetésével jeleníti meg, permanensen megkérdőjelezve a hozzájuk kapcsolódó (szimbolikus) tartalmakat. Ezen jellegzetességei révén ugyanakkor nemcsak a narratív történelemelmélet bizonyos stratégiáit idézi fel, hanem az assmanni értelemben vett kulturális emlékezetnek a működésmódját is modellezi, és kritika tárgyává teszi. Ezáltal egyfelől rámutat arra, hogy a szóban forgó történelmi esemény az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül maga is egyre inkább a kulturális emlékezet hatókörébe kerül, másfelől bizonyítja, hogy a színház intézménye a *kulturális emlékezet tárházaként*, s ekképpen *emlékezetgépként*, valamint a nemzet virtuális közösségét fizikai és vizuális szinten is reprezentáló *emlékműként* különösen alkalmas a

⁵⁷⁶ RADNÓTI: *A sokaság...*, i. m., 395.

⁵⁷⁷ WHITE: *A történelmi szöveg...*, i. m., 70.

társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom – emlékezetének feldolgozására.

Papp–Térey *Kazamaták* című drámája, annak Gothár Péter által rendezett színpadi változata, valamint a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06 örült lélek/ vert hadak* című előadása a kortárs magyar dráma és színház területén tehát 2006-ban elsőként közelítette meg dialogikus emlékezéstechnika alapján az ötvenhatos forradalom kérdését, s kezdte meg ezáltal traumatikus emlékezete feldolgozásának feladatát. Ezen előadásokat követően azonban legközelebb csak majdnem tíz évvel később, a hatvanadik évforduló körül és annak alkalmából készültek újból olyan művek, amelyek a forradalom eseményeit a műfeldolgozó előadások jellegzetességeinek megfelelően tematizálták.

2015-ben megjelent az ötvenhat-reprezentációknak színházi formanyelvét, kifejezőeszközhasználatát, történelemszemléletét, emlékezéstechnikáját tekintve az addigiaktól eltérő, új variációja, amelyet a PanoDráma Társulat képviselt a *Keserű boldogság* című felolvasószínházi produkciójával, s folytatott 2016-ban a *Pali* és az *Exodus '56* című előadásokkal. Ehhez a tendenciához csatlakozik továbbá nézetem szerint az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című monodráma, illetve a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadása is. Ezek a művek az ötvenhatos szemtanúk önéletrajzának, szóbeli vagy írásbeli beszámolóinak, memoárjainak dramatizálásával, színpadra állításával már elsősorban a forradalomhoz kapcsolódó egyéni emlékezetekre, személyes, szubjektív narratívákra, az egyén és a történelem viszonyára, valamint a történelemnek az egyén önazonosságának felépítésében betöltött szerepére összpontosítanak, a valóság bizonyítékainak tekintett dokumentumok újrahasonosításával, újraakasztásával, problematizálásával. Az ötvenhatos forradalomnak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmét”,⁵⁷⁸ mikrotörténelmét keltik életre, s közben reflektálnak az ötvenhattal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek sokféleségére, heterogenitására, egymásmellettiségére, láthatóvá téve a jelen és a múlt találkozási felületeit. Ekképpen, habár más színházi formanyelv, dramaturgia, fikciós keret alapján, mint a korábban említett 2006-os produkciók, de szintén működésbe hozzák azt a fajta dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) műfeldolgozás terepévé válhat.

A PanoDráma, az Örkény Színház és a MU Színház fent tárgyalt előadásai mindeddig marginalizált perspektívákat vonnak be a kollektív emlékezet terébe, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Az általuk színre vitt egyéni sorstörténeteken keresztül működésbe hozzák

⁵⁷⁸ GYÖRGY, *i. m.*, 20.

a néző ötvenhatal kapcsolatos társadalombiografikus⁵⁷⁹ (élő szemtanúk esetén egyéni, kommunikatív) emlékezetét, valamint alakítják, árnyalják a forradalom eseményeiről alkotott értelmezéseit, megkérdőjelezzik az azzal kapcsolatos előfeltevéseit, s azon generációk számára is segítenek közvetlenebb, személyesebb kapcsolatot kialakítani a történelmi múlt szóban forgó epizódjával, akik nem rendelkeznek arról közvetlen emlékekkel, ennél fogva hajlamosak lehetnek az ötvenhatos eseményeket egzakt és/ vagy absztrakt történelmi tényeknek tekinteni. *A Keserű boldogság, a Pali, az Exodus '56, az Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* így tulajdonképpen kísérletet tesznek arra, hogy a kulturális emlékezet hatókörébe egyre inkább átlépő ötvenhatos forradalmat visszapereljék a kommunikatív emlékezet számára, rávilágítva arra, hogy egy traumatikus esemény vagy korszak csakis akkor válik feldolgozhatóvá, ha eleven kapcsolatot tartunk fent, azaz időről időre viszonyba lépünk vele.

Tovább vizsgálva az ötvenhatos forradalom színházi reprezentációit, dolgozatomban arra a következtetésre jutottam, hogy a hatvanadik évfordulótól kezdve úgy tűnt, hogy egy újabb fordulat következett be az 1956-tal kapcsolatos színházi műfeldolgozás területén. A korábbi gyakorlattól eltérően a magyar színházak, társulatok nem álltak meg ott, hogy pusztán a kerek évfordulón tegyenek fel kérdéseket az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyunkról, és mutassanak rá az egynézőpontú elbeszélések reduktív voltára. *A Keserű boldogság, a Pali, az Exodus '56, az Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* című produkciókat 2017-ben a k2 Színház *Holdkő* című előadása, majd 2018-ban a Szegedi Nemzeti Színház *Kazamaták*-bemutatója követte, két olyan színpadi mű, amelyek ugyancsak a különféle múltértelmezések egymás mellé helyezésében, ütköztetésében, elfogadásában artikulálódó dialogikus emlékezetmodell mellett köteleződtek el, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére helyezték a hangsúlyt,⁵⁸⁰ reflektálva az ötvenhat értelmezéstörténetét érintő emlékezetpolitikai folyamatokra, változásokra, és kérdéseket fogalmazva meg a nemzeti traumák kollektív feldolgozásának mikéntjével, illetve annak hiányával kapcsolatban.

A *Holdkő* és a *Kazamaták* 2017-ben és 2018-ban a fentebb tárgyalt dokumentumszínházi előadásoknak, monodrámáknak, közösségi színházi előadásoknak köszönhetően tehát már egy olyan színházi közegbe érkezett, ahol az ötvenhatal kapcsolatos különböző nézőpontok, értelmezések pluralitását tematizáló reprezentációs módnak időben közeli előzményei voltak. A PanoDráma produkciói és a Szegedi Nemzeti Színház *Kazamaták*-

⁵⁷⁹ OLICK – ROBBINS, *i. m.*, 31–32.

⁵⁸⁰ Tompa Andrea a műfeldolgozó előadások jellemzőinek körülírása során a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére történő törekvést is kiemeli. – TOMPA: *Heldenplatz...*, *i. m.*, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

előadása közötti hatástörténeti kapcsolatot erősíti az a tény is, hogy előbbieket a Máté Gábor által igazgatott Katona József Színházban kerültek bemutatásra. Ez az említett művek közötti interteátrális viszony, valamint az ötvenedik évforduló óta zajló kultúrpolitikai, emlékezetpolitikai változások, köztük ötvenhat marginalizálódásának elmélyülése magyarázatot adhatnak azokra a szemléletmódbeli különbségekre és dramaturgiai változtatásokra is, amelyek Máté Gábor 2018-as *Kazamaták*-rendezésében az eredeti drámához és annak Gothár-féle bemutatójához képest megfigyelhetők. Az utóbbi módosításokat példázza, hogy Máté rendezése sokkal élesebben világít rá a forradalomról alkotott értelmezések, beszámolók pluralitására, heterogenitására, az egyetlen hivatalos ötvenhat értelmezésért zajló jelenkori és közelmúltbeli emlékezetpolitikai küzdelmekre, valamint a történelmi „igazság” fogalmának viszonylagosságára, mint 2006-ban Papp–Térey drámája és Gothár rendezése. Emellett a Szegedi Nemzeti Színház előadásában a helyszínválasztás, a rezonőr-figura újraértelmezése, valamint a zárójelenet ünnepélyessége révén jobban előtérbe kerül a néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyainak, valamint az ötvenhat kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetét érintő változásoknak, így például annak a jelenségnek a tematizálása, amelynek során az ötvenhatos események a hozzájuk kapcsolódó legendaképzés aktusa révén az elmúlt hat évtizedben a kommunikatív emlékezetből a kulturális emlékezet hatókörébe léptek át.

E folyamat a k2 Színház *Holdkő* című előadásában az ötvenhatos emigráció tapasztalatával kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek ellentmondásainak, anomáliáinak, töredezettségének megjelenítése révén ugyancsak reflexió tárgyává válik. A k2 produkciója ugyanakkor az általa alkalmazott verbatim színházi technika, a színre vitt *oral history*-történetek, valamint az utóbbiak hitelességének, az emlékezet megbízhatóságának problematizálása révén inkább a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* által képviselt irányzathoz sorolható. A *Holdkő* ugyanis szintén ötvenhatos szemtanúk – az *Exodus '56*-hoz hasonlóan emigránsok – beszámolóiból, a velük készített interjúkból építkezett, sokféle személyes, szubjektív ötvenhat-narratívát, -értelmezést és nemzedéki tapasztalatot helyezve egymás mellé, rávilágítva azok többszólamúságra, különbözőségeire.

A *Holdkő* és a *Kazamaták* 2017-es és 2018-as bemutatóit követően a 2019-es év azonban – amint arra korábban már utaltam – ismét nem eredményezte újabb, a forradalom eseményeinek összefüggéseire reflektáló, műltfeldolgozó színpadi művek létrejöttét; az ezt követően bemutatásra kerülő ötvenhatos tematikájú előadások, drámák így egy jövőbeni kutatásnak képezhetik majd tárgyát. A dolgozatomban áttekintett és részletesen is vizsgált

dialogikus emlékezetmodellt követő produkciók közül e ponton ugyanakkor ismételten fontosnak tartom kiemelni a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadását, az ugyanis nézetem szerint az ötvenhatos forradalom emlékezete színházi feldolgozásának eddigi legérvényesebb lehetőségét kínálja fel; az általa képviselt színházi forma(nyelv), műfaj és munkamódszer pedig követendő paradigmaként szolgálhat más történelmi, társadalmi, közösségi traumák színpadra állításához is. Ehhez a kutatásom szempontjából kulcsfontosságú konklúzióhoz *A szemtanúk színpadra állítása* című fejezetben jutottam el, amelyben a *Gyerekkorunk '56*-ot elemezve megállapítottam, hogy az alkalmazott színházi formák – s köztük a közösségi színházi produkciók – a *társadalmi/ politikai, pszichológiai/ terápiai és pedagógiai* funkciók⁵⁸¹ összekapcsolása révén, dialogikus emlékezőtechnikákkal kiegészülve különösen alkalmasnak mutatkoznak az említett traumák feldolgozására.

A *Gyerekkorunk '56* közösségi színházi produkcióként – amint azt dolgozatomban bizonyítottam – ennek megfelelően egyszerre rendelkezik *pszichológiai/ terápiai* funkcióval, amennyiben segíti a programban résztvevő ötvenhatos civil szemtanúkat a traumatikus múltbeli események, élmények felidőzésében, valamint az egyéni és kollektív szinten zajló emlékmunka révén azok komplexebb megértésében, feldolgozásában, s ezáltal a múlthoz való reflektívebb viszony kialakításában. Egyszerre rendelkezik továbbá *pedagógiai* funkcióval, amennyiben az előadás bemutatását megelőző több hónapos alkotófolyamat, közös munka fejleszti a résztvevők egyéni kompetenciáit, így például önismeretüket, kommunikációs készségüket, beszédképességüket, előadóképességüket, a társaikra fordított figyelem képességét; s végül *társadalmi/ politikai* funkcióval, amennyiben a szereplők színházi kereteken belül nyilvános fórumot kapnak a megszólalásra, korábban elhallgatott, marginálisnak vélt történeteik elbeszélésére, arra, hogy személyes emlékeiket az ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezetbe integrálják.

E három funkció összefonódása, az egyéni és kollektív emlékezés teatralizálása, színpadra állítása, az ötvenhatal kapcsolatos számos, egymástól különböző egyéni emlékezet egymás mellé helyezése révén a *Gyerekkorunk '56* ekképpen egyfelől működésbe hozza a műfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt, és a műfeldolgozás egy olyan aktusát is generálja, amely a mű létrehozásának folyamatában artikulálódik. Az alkotófolyamat és az ennek keretein belül alkalmazott dramatikus eljárások, tréningek, az egyéni és kollektív emlékmunka a projektben résztvevő civileket hozzásegíti ugyanis a (traumatikus) múlttal való szembenézéshez és társaik történeteinek keresztül akár e múlt

⁵⁸¹ GOLDEN, *i. m.*, 60.

újraértelmezéséhez. A *Gyerekkorunk '56* esetében tehát, akárcsak a közösségi színházi előadásokban általában, az előadás létrejöttéig vezető alkotófolyamat a múlt feldolgozása szempontjából legalább olyan lényeges, mint az előadás maga.⁵⁸² Amíg ugyanis a szereplők számára a létrejött mű elsősorban a próbafolyamat keretein belül megvalósuló műfeldolgozás folyamatának záróakkordját, összegzését jelenti, addig a nézők számára a bemutatott produkció már a múlttal való szembenézés, az egyéni és kollektív emlékezés egyik kiindulópontja lehet. Éppen ezért a *Gyerekkorunk '56*-ot a doktori dolgozatomban mindkét említett szempontból, az alkotói és a befogadói oldal felől igyekeztem megvizsgálni.

Mindezek figyelembevételével megállapítottam, hogy a *Gyerekkorunk '56* – akárcsak a közösségi színházi projektek általában – társadalmi beavatkozásnak⁵⁸³ is tekinthető, hiszen nem pusztán felhívta a közönsége figyelmét a múlttal való szembenézés fontosságára, hanem a próbafolyamat során végzett dramatikus tréningeken, emlékmunkán keresztül civil alkotóközösségével közösen egyúttal meg is kezdte a múlt feldolgozásának folyamatát.⁵⁸⁴ A *Gyerekkorunk '56* részvételi jellege, az emlékezet működésmódjának és a múlt(elbeszélések) megalkotásának teatralizálása, reflexiója révén így mind résztvevői, mind befogadói számára komoly lehetőséget kínált a múlttal való szembenézésre. Példája ekképpen rámutat arra, hogy a részvételi színházi formák, többek között a közösségi színházi projektek terepe az, ahol rátalálhatunk a színházi eszközökkel történő műfeldolgozás legérvényesebb lehetőségeire.

KITEKINTÉS

A kortárs magyar színházban nem csak ötvenhatal összefüggésben találhatunk példákat olyan részvételi színházi kísérletekre, amelyek történelmi, társadalmi traumáink feldolgozásában kívánnak részt vállalni. A Káva Kulturális Műhely és a MU Színház a kétezer-tízes évektől kezdve több olyan színházi nevelési produkciót, illetve vitszínházi előadást hozott létre, amely e traumák és a velük kapcsolatban felmerülő kérdések színrevitelére összpontosított, úgy, hogy a nézők felé is megnyitotta a diskurzust, és alkotó szerepet kínált fel számukra azok feldolgozásának folyamatában. A 2013-ban indult *Az emlékezés drámája* című projekt keretein belül létrejött komplex színházi nevelési előadások három darabja egy-egy történelmi eseményt

⁵⁸² Ehhez lásd: RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, i. m., <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

⁵⁸³ NOVÁK, i. m., 56-66., RÓBERT: *Közösségi és részvételi?*, i. m., <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)

⁵⁸⁴ Vö. Róbert Júliának a Káva Kulturális Műhely *Jelentés* című komplex színházi nevelési előadásáról megfogalmazott gondolataival. – RÓBERT: *Titkaink...*, i. m. <http://szinhaz.net/2016/08/08/robert-julia-titkaink-jelentese/> (letöltés ideje: 2019.04.01.)

és korszakot, míg a negyedik már egy kortárs közösségi traumatapasztalatot állított a fókuszba. *A Kárpótlás* a holokausztot, az *Üres Lap* Trianont, a *Jelentés* az ügynök-múltat, a *Szobor* pedig a 2008-2009-es romagyilkosságokat, az azokhoz való viszonyulásainkat tette témájává.

E színházi nevelési programok mellett, hogy az említett traumák feldolgozásának lehetőségeit kutatták, valamint az egyéni és a kollektív emlékezet működésével kapcsolatos kérdéseket tettek fel, a nézők résztvevővé avatásával, a velük folytatott feldolgozó beszélgetésekkel, nyílt végű interakciókkal ténylegesen is lehetőséget kínáltak a nemzeti múlttal való szembenézésre, amennyiben a színész-drámatanárok és a néző-résztvevők (azaz középiskolás diákok és tanáraik) közösen vitathatták meg az előadások középpontjában álló kérdéseket, problémákat és gondolkodhattak el a (traumatikus) múltbeli események jelenre gyakorolt hatásairól. Amint ugyanis azt a műtfeldolgozó előadások kapcsán Tompa Andrea is megállapítja, éppen az aktivitásra serkentés, a néző mobilizálása tekinthető minden műtfeldolgozás kiindulópontjának.⁵⁸⁵ Az ilyen típusú művek, ekképpen a Káva komplex színházi nevelési programjai vagy a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadása „nem önmagukban dolgoz[zák] fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/által, akihez szól[nak].”⁵⁸⁶

A Káva produkciói ennek megfelelően dialogikus emlékezetstratégiákat hoztak játékba. A nyílt végű interakciók és a nyílt végű kérdések⁵⁸⁷ nyomán kialakuló párbeszéddek által megteremtették „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, felvillantották a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét”.⁵⁸⁸ A néző-résztvevők véleményeinek ütköztetésével reflektáltak ugyanis az egyazon szituációról, témáról, történelmi eseményről, korszakról alkotható interpretációk, nézőpontok sokféleségére. Ezzel, valamint a jelen és a múlt találkozási felületeinek artikulálásával pedig lehetővé tették, hogy utóbbiak árnyaltabban gondolkodjanak azokról, az aktivitásukra építő jelenetekben közelebb kerüljenek a felvetődő problémák megoldásához, és felismerjék, hogy a múlt feldolgozása mindannyiuk közös ügye.

A Káva említett színházi nevelési programjai, valamint a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadása mellett e ponton ismét kiemelendő továbbá a dolgozat utolsó elemzésében már érintett, *Felnőttkorunk '89* című vitézsínházi produkció, amelyet

⁵⁸⁵ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁵⁸⁶ *Uo.*

⁵⁸⁷ Olyan típusú kérdés „[a]melyre nem adható igen/nem válasz.” – ANTAL Klaudia: A színház mint közügy. In: DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2018. 133.

⁵⁸⁸ TOMPA: *Heldenplatz...*, i. m., <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

akárcsak a *Kárpótlást* és a tematikájában hasonló, az ügynök-múltra koncentráló *Jelentést*, Sereglei András állított színpadra. A *Felnőttkorunk '89* a rendszerváltás következményeivel, az általa előidézett társadalmi folyamatokkal, változásokkal (azok hiányával), a Kádár-korszakból továbbhagyományozott reflexekkel, az ügynök-akták feltáratlanságával foglalkozik, s generál kérdéseket, valamint közvetve ötvenhatot is megidézi. Tematikája, részvételi jellege, dialogikus emlékezetstratégiája révén így a – a *Jelentés* mellett – a *Gyerekkorunk '56* folytatásának is tekinthető, s azokhoz hasonlóan fontos szerepet játszhat a történelmi félmúlt eseményeinek és következményeinek feldolgozásában, megértésében.

Visszatekintve a dolgozat egyes fejezeteiben részletesen is vizsgált művekre, s figyelembe véve az imént említett részvételi színházi programokat, egyfelől megállapíthatjuk, hogy azok a színházi előadások tudják legaktívabb módon bevonni nézőiket a múltfeldolgozás folyamatába, amelyek partnerséget és részvételi lehetőséget kínálnak számukra az adott történelmi, társadalmi eseményről, problémáról, jelenségről szóló diskurzusban, vitában, és/ vagy lehetővé teszik számukra olyan színpadi helyzetek eljátszását, amelyek a valóság modelljeként funkcionálva hozzásegíthetik őket az adott téma megértéséhez, és különféle – a saját életükbe is integrálható – cselekvési mintázatok kipróbálásához. Másfelől viszont, ha tekintetbe vesszük azt a ténytet, hogy a néző aktivitásra serkentése, mobilizálása, amelyeket Tompa Andrea a múltfeldolgozó előadások létrejötte feltételének tekint, tulajdonképpen a brechti értelemben vett „cselekvő látást”,⁵⁸⁹ azaz a befogadás közben aktivizált reflektív értelmezői tevékenységet is jelentheti, akkor megállapíthatjuk, hogy azok a művek is alkotó módon járulnak hozzá a traumatikus történelmi eseményeink és korszakaink, egyéni és kollektív traumáink feldolgozásához, a velük való megbékéléshez, amelyek a múltértelmezések pluralitásának, heterogenitásának felvillantásában, a különböző nézőpontok egymás mellé helyezésében, szembeállításában, elfogadásában artikulálódó dialogikus emlékezetmodell alapján, (ön)reflexív módon viszik színre a múlt szóban forgó fejezeteit.

Az ötvenhatos forradalom kontextusában ennek megfelelően a színházi múltfeldolgozás legrelevánsabb lehetőségeit nézetem szerint Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában és annak két színpadi feldolgozásában, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezésében, a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek/ vert hadak* című előadásában, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56* című

⁵⁸⁹ Kricsfalusi Beatrix Bertolt Brechtet értelmezve rámutat, hogy az epikus színház atyja különbséget tesz a meredten bámulás és a cselekvő látás között. Ehhez lásd: KRICSFALUSI: *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás...*, i. m., 23.

dokumentumszínházi produkcióiban, az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámájában, a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi projektjében és a k2 Színház *Holdkő* című előadásában találhatjuk meg. E művek az imént felsorolt részvételi színházi produkciókkal együtt emlékezőtechnikájuk, történelemszemléletük, színházi formanyelvük alapján példaként szolgálhatnak más egyéni és kollektív traumák, társadalmi és történelmi események emlékeztetének feldolgozásához is.

Mivel ötvenhat értelmezéstörténete – amint azt dolgozatomban is kifejtettem – szorosan összekapcsolódik a puhadiktatúra korszakát jellemző kollektív amnézia jelenségével, s a forradalom eseményei – nézetem szerint – elsősorban a Kádár-korszak emlékeztetével összefüggésben válhatnak feldolgozhatóvá, a kutatásom további szempontokat, értelmezési irányokat nyújthat az említett korszak tapasztalatait, például az ügynök-múltat tematizáló előadások és drámák vizsgálatához is. Mivel túlságosan kitérte volna a kutatásom kereteit, e műveket dolgozatomban nem tárgyaltam. E téren is érvényes lehet ugyanakkor az a megállapításom, amely szerint azok az előadások és drámák vihetnek közelebb a kádári éra megosztott, töredezett, értelmezési harcok keresztútjében álló emlékeztetének feldolgozásához, amelyek összetett szempontrendszer alapján, a különböző értelmezői hagyományok, valamint az áldozati- és tettesszemponatok⁵⁹⁰ együttes figyelembevételével viszik színre a történelem szóban forgó fejezetét vagy a hozzá kapcsolódó kérdéseket. E művek közé tartozik például a Káva Kulturális Műhely korábban már említett *Jelentés* (2013) című komplex színházi nevelési programja, Pintér Béla és Társulata *Titkaink* (2013), a Vígszínház *Találkozás* (2015), a Katona József Színház *Bihari* (2016), Kelemen Kristóf *Megfigyelők* (2018), a Narratíva Produkció *Törvényen belül* (2019) című előadása, valamint a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (2011) című, a holokausztot és a puhadiktatúra időszakát egyaránt megjelenítő produkciója.

Mindezen összefüggések áttekintésével dolgozatom a rendszerváltás utáni magyar színház és dráma kontextusában reményeim szerint fel tudta mutatni a múltfeldolgozás néhány releváns, dramaturgikus eszközökön keresztül megvalósuló alternatíváját, és a dialogikus emlékeztetgyakorlatok ebben betöltött meghatározó szerepét. Ekképpen pedig választ adott kutatásom azon központi kérdésére is, hogy a színház intézménye, médiuma emlékműként, emlékeztetgépként, kulturális emlékeztetként milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet, formanyelv segítségével tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom, s tágabb értelemben történelmi, társadalmi, közösségi traumáink feldolgozásához.

⁵⁹⁰ Aleida Assmann az áldozati és tettesszemponatok kölcsönös elismerését tekinti a nemzeteken átívelő dialogikus emlékeztetstratégia egyik legfontosabb jellemzőjének. – Aleida ASSMANN: *Rossz közérzet...*, i. m., 255–256.

BIBLIOGRÁFIA

ADORNO, Theodor W.: *Mit jelent a múlt feldolgozása? (Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?)* Ford.: TÖRÖK Tamás. <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-ii>; <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-iii>; (letöltés ideje: 2018.09.03.)

ALMÁSI Miklós: *Örkénytől Örkényig*. In: Uő: *Kényszerpályán*. Budapest, Magvető, 1977.

ANDERSON, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről. (Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.)* Ford.: SONKOLY Gábor. Budapest, L' Harmattan, 2006.

ANKERSMIT, Frank R.: *A történelmi tapasztalat. (De historische ervaring)*. Ford.: BALOGH Tamás. https://www.tydotex.hu/upload/book/70/ankersmit_a_tortenelmi_tapasztalat_reszlet.pdf (letöltés ideje: 2018. 09.02.)

ANKERSMIT, Frank R.: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. (*Six Theses on Narrativist Philosophy of History*.) Ford.: LEISZTER Attila, MESTER Tibor. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák IV. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000. 111–120.

ANKERSMIT, Frank R.: *Nyelv és történelmi tapasztalat. (Sprache und historische Erfahrung.)* Ford.: N. KOVÁCS Tímea. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák IV. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000. 169–184.

ANTAL Klaudia: *A színház mint közügy*. In: DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2018.

ARENDR, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei. (Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus.)* Ford.: BRAUN Róbert, SERES Iván, ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor. Budapest, Európa, 1992.

ASSMANN, Aleida: *Az emlékezet átalakító ereje. (The Transformative Power of Memory.)* Ford.: MÁTÉ Éva Gyöngy. *Studia Litteraria*, 2012/1–2. 9–23. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file_up_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1 (letöltés ideje: 2018.06.01.)

ASSMANN, Aleida: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Ford.: Aleida ASSMANN, David Henry WILSON. New York, Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Aleida: *From Collective Violence to the Common Future. Four Models for Dealing with the Traumatic Past*. http://www.ysu.am/files/02A_Assmann.pdf (letöltés ideje: 2018.06.01.)

ASSMANN, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás. (Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention.)* Ford.: HUSZÁR Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő, 2016.

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. (Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.)* Ford.: HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2013.

AUSLANDER, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon – New York, Routledge, 2008

BAGI Zsolt: Testközösség és műtfeldolgozás. *Kalligram*, 2002/10. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesseg-es-multfeldolgozas> (letöltés ideje: 2018.09.07.)

BALASSA Péter: *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.

BALASSA Péter: *Nádas Péter*. Pozsony, Kalligram, 1997.

BALASSA Zsófia: *Amikor a dráma elbeszélőt keres: A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*. Doktori értekezés. Pécsi Egyetemi Archívum, 2017. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/17221/balassa-zsofia-phd-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (letöltés ideje: 2019.01.16.)

BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (*La chambre claire. Note sur la photographie.*) Ford.: FERCH Magda. Budapest, Európa, 1985.

BATAILLE, Georges: *The Tears of Eros*. Ford.: Peter CONNOR. San Francisco, City Lights Books, 1989.

BÉCSY Tamás: *Az én világának drámája. Örkény: Pisti a vérzivatarban*. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00229/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1982_01_043-061.pdf (letöltés ideje: 2020. 03.01.)

BÉCSY Tamás: *"E kor nekünk szülők és megölnk..."*. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984

BEREMÉNYI Géza: Halmi vagy a tékozló fiú. *Színház* (drámamelléklet), 1980/2. http://old.szhaz.net/pdf/drama/1980_02_drama.pdf (letöltés ideje: 2020.01.02.)

BEREMÉNYI Géza: *Magyar Copperfield*. Budapest, Magvető, 2020.

BETHLENFALVY Ádám: Alkalmazott színház. A drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása. In: BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.): *Szakupedagógiai körkép. Művészetpedagógiai tanulmányok*. Budapest, ELTE, 2015. 79–95.

BOGÁCSI Erzsébet: Marat halála. *Magyar Nemzet*, 1981. december 16.

BOGÁCSI Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Budapest, Dóvin, 1991.

BOGÁCSI Erzsébet: Tömeg és személytelenség. Papp András – Térey János: Kazamaták. *Critikai Lapok*, 2006/5-6. <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=20104> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

BRATTON, Jacky: *New Readings in Theatre History*. Cambridge University Press, 2003.

BROOK, Peter: *Az üres tér*. (*The Empty Space*) Ford.: KOÓS Anna. Budapest, Európa, 1973.

CARLSON, Marvin: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

CARR, David: *A történelem realitása*. (*The Reality of History*). Ford.: V. HORVÁTH Károly. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák III. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijárat, 2000. 69-84.

CHAPPLE, Freda – KATTENBELT, Chiel (szerk.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.

CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan, 2013.

CSALOG Zsolt: *Doku 56*. Budapest, Unio, 1990.

CSAPÓ Csaba: A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegreviziók a Hamletgépben. *Kalligram*, 2005/9–10. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-szeptember-oktober/A-drama-feldarabolt-teste-kegyetlen-szoevegreviziook-a-Hamletgepben> (letöltés ideje: 2019.02.20.)

DALOS György: *1985*. Budapest, Új Génius, 1990.

DARIDA Veronika: Emléktörödékek. k2 Színház – Závada Péter: Holdkő / Szkéné Színház. *Revizor – a kritikai portál*. https://revizoronline.com/hu/cikk/6837/k2-szinhas-zavada-peter-holdko-szkene-szinhas/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2020.01.01.)

DEÁK Ágnes: A történelem mint veszélyeztetett faj? Viták a posztmodern történetírásról. *History and Theory*, 1989–1990. Past and Present, 1991-1992. *Aetas*. 1994/3. 155–161. http://acta.bibl.u-szeged.hu/40656/1/aetas_1994_003_155-161.pdf (letöltés ideje: 2020.01.05.)

DE MARINIS, Marco: *A néző dramaturgiája. (Dramaturgy of the Spectator)* Ford.: IMRE Zoltán. http://www.literatura.hu/szinhas/nezoi_dramaturgia.html (letöltés ideje: 2019.02.20.)

DERES Kornélia: Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői. *Színház*, 2012/11. Melléklet: *Újrahasznított valóság a színpadon*. 8–10.

DERES Kornélia: Magukról, bizony. Válasz Urbán Balázs a „Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk” című előadásról írott cikkére. *Színház Online*. <http://szinhas.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> (letöltés ideje: 2018.10.01.)

DERES Kornélia: Múltba ragadva. *Új Nautilus Irodalmi és Társadalmi Portál*. <http://ujnautilus.info/multba-ragadva1#note-20405-6> (letöltés ideje: 2018.10.11.)

DERES Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2016.

EÖRSI István: *Emlékezés a régi szép időkre*. Budapest, Noran, 2006.

EÖRSI László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Budapest, Napvilág, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája. (Ästhetik des Performativen.)* Ford.: KISS Gabriella. Budapest, Balassi, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika: A színház mint kulturális modell. (*Theater als kulturelles Modell*.) Ford.: MESZLÉNYI Gyöngyi. *Theatron*, 1999. tavasz. 67–80.

FORSYTH, Alison – MEGSON, Chris (szerk.): *Get real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

FALUSI Márton: *Szélfúttá levél*. <http://falusimarton.hu/page/mu-241-Szelfutta-level> (letöltés ideje: 2019.10.01.)

- FÖLDES Anna: *Örkény-színház. Tanulmányok és interjúk*. Budapest, Szépirodalmi, 1985.
- FOUCAULT, Michel: *Más terekről. Heterotópiák. (Des espaces autres. Hétérotopies.)* Ford.: ERHARDT Miklós. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (letöltés ideje: 2019.01.16.)
- FREUD, Sigmund: Emlékezés, ismétlés és átdolgozás. (*Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten.*) Ford.: GÁBOR Ida. In: Uő.: *Válogatás az életműből*. Szerk. ERŐS Ferenc. Budapest, Európa, 2003. 389–396.
- FRITZ Gergely: A másik '56, avagy a forradalom alulnézetből. *Tiszatáj Online*. <http://tiszatajonline.hu/?p=111057> (letöltés ideje: 2018.09.01.)
- FRITZ Gergely: A történelem íve. *Tiszatáj Online*. <http://tiszatajonline.hu/?p=63975> (letöltés ideje: 2018.09.02.)
- FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé. (Anatomy of Criticism. Four Essays.)* Ford.: SZILI József. Budapest, Helikon, 1998.
- GADAMER, Hans Georg: *Igazság és módszer. (Wahrheit und Methode.)* Ford.: BONYHAI Gábor. Budapest, Osiris, 2004.
- GALGÓCZI Erzsébet: *Törvényen kívül és belül*. Budapest, Szépirodalmi, 1983.
- GALGÓCZI Erzsébet: *Vidravas*. Budapest, Szépirodalmi, 1984.
- GEROLD László: Vágóhídon. Szilágyi Andor: Pepe. *Színház*, 1998/11. 16–17. http://old.szhaz.net/pdf/1998_11.pdf (letöltés ideje: 2019.10.01.)
- GOLDEN Dániel: A színház mint eszköz a dramatikus nevelésben. In: GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016. 57–69.
- GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina: *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016. 57–69.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása. Amit a jelenlét nem közvetít. (Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.)* Ford.: PALKÓ Gábor. Budapest, Ráció, 2010.
- GYÁNI Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, Napvilág, 2000.
- GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Budapest, Magvető, 2000.
- GYÜRKY Katalin: Érzelemvezérelt történelem. *Alföld Online*. <http://alfoldonline.hu/2017/03/erzelemvezerelt-tortenelem/> (letöltés ideje: 2018.11.27.)
- HALL, Stuart: A kulturális identitásról. (*The Question of Cultural Identity.*) Ford.: FARKAS Krisztina, JOHN Éva. In: FEISCHMIDT Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris, 1997. 60–85.
- HEDDON, Deirdre: *Autobiography and Performance. Performing Selves*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- HEDDON, Dee: Beyond the Self. Autobiography as Dialogue. In: WALLACE, Clare (szerk.): *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*. Prága, Litteraria Pragensia, 2013. (Kindl ed.)
- HAMMOND, William – STEWARD, Dan: *Verbatim Verbatim. Techniques in Contemporary Documentary Theatre*. London, Oberon Books, 2012.

HERCZOG Noémi: A mítoszleszámoló. *Élet és Irodalom*, 2016. november 4. 23.

HOBBSAWM, Eric: Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. (*Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914.*) In: HOFER Tamás – NIEDERMÜLLER Péter (szerk.): *Hagyomány és hagyományalkotás*. Budapest, 1987. 127–189.

HONT Ferenc (szerk.): *A színház világtörténete. I–II.* Budapest, Gondolat, 1986.

HUYSEN, Andreas: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory.* California, Stanford University Press, 2003.

IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig.* Budapest, Ráció, 2013.

IRMER, Thomas: Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább? *Színház*, 2012/11. Melléklet:

http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36532:ujrahasznositott-valosag-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7 (letöltés ideje: 2018.09.15.)

JÁKFALVI Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár korszak színházáról. *Alföld*, 2005/7. 65–75.

JÁSZAY Tamás: Pannon Bábszínház. Kovács – Mohácsi – Mohácsi: 56 06 / örült lélek vert hadak. *Revizor – a kritikai portál*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelek-vert-hadak-kaposvar/> (letöltés ideje: 2018.01.01.)

KÉKESI KUN Árpád: Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája. In: IMRE Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák.* Budapest, Balassi, 2008.

KÉRCHY Vera: Cherchez la Kazamata. Papp András – Térey János: *Kazamaták / Szegedi Nemzeti Színház*. *Revizor – a kritikai portál*. https://revizoronline.com/hu/cikk/7144/papp-andras-terey-janos-kazamatak-szegedi-nemzeti-szinhaz/?cat_id=&first=0 (letöltés ideje: 2019.01.15.)

KISANTAL Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében.* Budapest, Kijárat, 2009.

B. KISS Csaba: Pokolbéli víg napok. 7 óra 7 Online. https://7ora7.hu/2016/11/02/pokolbeli_vig_napok (letöltés ideje: 2019.01.16.)

KISS Gabriella: Színházi irónia. Mohácsi János rendezései. *Színház*, 2002/8. 12–19.

KOLTAI Tamás: 1956 darab. *Élet és Irodalom*, 2006. május 12. <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

KOVÁCS András: Szórol szóra. *BUKSZ*, 1992/1. 88–94.

KRICSFALUSI Beatrix: Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak? In: GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke.* Pécs, Kronosz, 2016. 17–29.

LENGYEL Anna – IMRE Zoltán – GÁSPÁR Máté – PROICS Lilla: A műanyag szék új. Színházi struktúra a rendszerváltás után. *Színház*, 2019/11. 11–16.

MARGÓCSY István: Papp András – Térey János / Kazamaták. 2000. <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

MARTIN, Carol: *Theatre of the Real. Studies in International Performance*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

MEIER, Christian: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München, Siedler Verlag, 2010.

MCLEAN-HOPKINS, Catherine: *Performing Autologues. Citing/ Siting the Self in Autobiographic Performance*. In: WALLACE, Clare (szerk.): *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*. Prága, Litteraria Pragensia, 2013. (Kindl ed.)

MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2017.

MOLNÁR GÁL Péter: 56 06/ örült lélek vert hadak. <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00086/05mgp.htm> (letöltés ideje: 2019.06.15.)

MOLNÁR GÁL Péter: A láncos kutya árnyékában. *Népszabadság*, 1998. március 2. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/535026/default/doc_url/A_lancos_kutya_rnykban.pdf (letöltés ideje: 2019.10.02.)

MOLNÁR GÁL Péter: *Coming out. Tények és tanúk*. Budapest, Magvető, 2020.

MOLNÁR GÁL Péter: ... és a néző? *Beszélő*, 1994/42. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%A6es-a-nezo> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: Hangosabban? Halkabban! *Beszélő*, 1994/40. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/hangosabban-halkabban> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: Hátha és mintha. *Beszélő*, 1994/39. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/hatha-es-mintha>, (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: Kamra-kabaré. *Beszélő*, 1994/43. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kamra-kabare>, (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: „Sors, nyiss nekem tért...”. *Beszélő*, 1994/ 41. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Esors-nyiss-nekem-tert%E2%80%A6%E2%80%9D> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: Találka a szabadsággal. *Beszélő*, 1994/38. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/talalka-a-szabadsaggal> (letöltés ideje: 2019. 12.16.)

MOLNÁR GÁL Péter: Töltőtoll-teátrum. *Beszélő*, 1994/44. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum> (letöltés ideje: 2019.12.16.)

MU SZÍNHÁZ ONLINE: <https://www.mu.hu/kozossegi/kozossegi-aktivitas> (letöltés ideje: 2019.09.05.)

P. MÜLLER Péter: 1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán. *Híd*, 2006/10. 49–59.

P. MÜLLER Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Budapest, Magvető, 1990. <https://mek.oszk.hu/07200/07211/07211.htm> (letöltés ideje: 2020.01.01.)

P. MÜLLER Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan, 2014.

P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig.* Budapest, Argumentum, 1997.

P. MÜLLER Péter: Tény és fikció, dokumentum és fantázia. In: Uő: *A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok.* Pécs, Kronosz, 2015. 41–47.

NÁDAS Péter: *Drámák.* Pécs, Jelenkor, 2001.

NÁDAS Péter: *Emlékiratok könyve.* Budapest, Magvető, 1986.

NÁNAY Bence: Unalom és nevetés. Halász Péter a Kamrában. *Színház*, 1995/1. 10–14.

NEMZETI SZÍNHÁZ ONLINE: <https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/toth-ilona/kapcsolodo-tartalmak> (letöltés ideje: 2019.01.05.)

NIEDERMÜLLER Péter: Élettörténet és életrajzi elbeszélés. *Ethnographia*, 1988/3–4. 376–389.

NORA, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. (*Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux.*) Ford.: K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas*, 1999/3. 142–157. http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html#P10_119 (letöltés ideje: 2018.09.02.)

NOVÁK Géza Máté: Alkalmazott színház Magyarországon. In: CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv.* InSite Drama, 2017. 22–75.

OLICK, Jeffrey K. – ROBBINS, Joyce: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig. (*Social Memory Studies. From „Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices.*) Ford.: KULCSÁR Dalma. *Replika*, 1999/37. 19–43.

ÖRKÉNY István: *Drámák I–III.* Budapest, Szépirodalmi, 1982.

ÖRKÉNY István: *Drámák. Második kötet.* Budapest, Palatinus Kiadó, 2016.

ÖRKÉNY István: *Levelek egypercben.* Budapest, Szépirodalmi, 1992.

SIMON Zoltán: *A groteszktől a groteszkig. Örkény István pályaképe.* Debrecen, Csokonai, 1996.

PANDUR Petra: Az emlékezés játéka a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásában. In: PANDUR Petra – ROSNER Krisztina – THOMKA Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára.* Pécs, Kronosz Kiadó, 2016. 23–31.

PANDUR Petra: Az emlékezés drámái. Műltfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásaiban. In: ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter: *Színházi politika # politikai színház.* Pécs, Kronosz Kiadó, 2018. 56–77.

PANDUR Petra: A túlélő teatralizálása. A traumatapasztalat reprezentációs lehetőségei a Tünet Együttes *Sóvirág* című előadásában. In: GÖRCSEI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke.* Pécs, Kronosz Kiadó, 2016. 143–151.

PANDUR Petra: Dokumentum és személyesség 1956 színreviteleiben. PanoDráma: Keszű boldogság, Pali, Exodus '56. *Jelenkor*, 2019/6. 696–704.

PANDUR Petra: Műltfeldolgozás színházi neveléssel. Káva Kulturális Műhely: *Jelentés.* In: P. MÜLLER Péter – EGRI Petra – KVÉDER Bence Gábor – NÉMETH Nikolett Anna (szerk.): *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén.* Pécs, Kronosz Kiadó, 2019. 94–106.

- PAPP András – TÉREY János: Kazamaták. *Holmi*, 2006/3. (drámamelléklet) 292–384.
- PERÉNYI Balázs: Tóték disszidálnak. *Színház*, 2007/5. http://old.szinhas.net/pdf/2007_05.pdf (letöltés ideje: 2018.09.01.)
- PÉTER Petra – SÓLYOM Péter: Az eltapsolt forradalom. Évfordulós táncelőadások. *Színház*, 2016/12. <http://szinhas.net/2017/01/24/peter-petra-solyom-peter-az-eltapsolt-forradalom/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)
- PETHŐ Tibor: Szépségflastrom: Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest – Budapesti Operettszínház. *Színház*, 2016/12. <http://szinhas.net/2017/01/23/petho-tibor-szepsegflastrom/> (letöltés ideje: 2019.10.01.)
- PHELAN, Peggy: Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsza a Rózsza? (*Playing Dead in Stone, Or, When Is a Rose Not a Rose?*) Ford.: KÉKESI KUN Árpád. *Theatron*. 1999. tavasz. 40–57.
- PHILTER-projekt: <http://www.philter.hu/link/play/dramai-esemenyek/> (letöltés ideje: 2020.01.05.)
- RADICS Viktória: Játék híján a szín. Deák Ferenc: Fojtás. *Színház*, 1998/5. 4–7. http://szinhas.net/wp-content/uploads/pdf/1998_05.pdf (letöltés ideje: 2019.10.02.)
- RADNÓTI Sándor: A magyar Bastille: Papp András – Térey János: Kazamaták. *Színház*, 2006/7. 3–7. http://old.szinhas.net/pdf/2006_07.pdf (letöltés ideje: 2019.02.01.)
- RADNÓTI Sándor: A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel. *Holmi*, 2006/3. 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja> (letöltés ideje: 2019.02.01.)
- RÓBERT Júlia: Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi? A közösségi és a részvételi színházról. *Színház*, 2017/2. <http://szinhas.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> (letöltés ideje: 2019.09.03.)
- RÓBERT Júlia: Titkaink jelentése. Négy ügynökelőadásról. *Színház*, 2016/6–7, <http://szinhas.net/2016/08/08/robert-julia-titkaink-jelentese/> (letöltés ideje: 2019.04.01.)
- ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*. Budapest, L'Harmattan, 2012.
- ROTHBERG, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- SÁRI B. László: Az 1980-as évek magyar prózájának 1956 ábrázolása társadalomtudományi nézőpontból. Előtanulmány egy kutatáshoz. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 44–54.
- SCHACTER, Daniel, L.: *Emlékeink nyomában. (Searching for Memory.)* Ford.: DANKÓ Zoltán. Budapest, Háttér, 1998.
- SCHULLER Gabriella: A trauma színrevitele Ács János *Marat/Sade*-rendezésében. *Színház*, 2008/11. <http://szinhas.net/2008/11/08/schuller-gabriella-a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben/> (letöltés ideje: 2020.01.02.)
- SCHULLER Gabriella: Halász Péter a THEALTER-en. *Tiszatáj*, 2015/7. 62–66.

SCHULLER Gabriella: *Kreativitási gyakorlatok.*
<https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/5696/schuller.pdf?sequence=1>
(letöltés ideje: 2019.12.16.)

SCHULLER Gabriella: Színházi Möbius-szalag. Halász Péter újságszínháza (1994). *Színház*, 2020/5–6. 51–55.

SEBŐK Borbála: Esztétikán innen és túl. Papp András és Térey János: *Kazamaták* – Katona József Színház. *Ellenfény*, 2007/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

SENNETT, Richard: Disturbing Memories. In: FARA, Patricia – PATTERSON, Keraly (szerk.): *Memory*. Cambridge, 1998, 10–26.

SIEGMUND, Gerald: A színház mint emlékezet. (*Theater als Gedächtnis*) Ford.: KÉKESI KUN Árpád. *Theatron*, 1999. tavasz. 36–39.

SIMON Zoltán: *A groteszktől a groteszkig. Örkény István pályaképe*. Debrecen, Csokonai, 1996.

SOLTÉSZ Márton: *Csalog Zsolt*. Budapest, Argumentum, 2015.

SONTAG, Susan: *A fényképezésről. (On Photography.)* Ford.: NEMES Anna. Budapest, Európa, 1981.

SONTAG, Susan: *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux, 2003

STONE, Allucquere Rosanne (Sandy): A szellem teste. (*The Body of the Spirit.*) Ford.: BOROS Anna. *Replika*, 1995/17–18. 265–305.

SZABÓ Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs, Kronosz, 2019.

SZABÓ-SZÉKELY Ármin: *Ruszt, Vidravas, 1989.* <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16132?from=szinhaztorteneti-forum> (letöltés ideje: 2020.01.02.)

SZINHAZINEVELES.HU – FOGALOMTÁR:
<https://www.szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/> (letöltés ideje: 2019.10.21.)

SZIRÁK Péter: *Örkény István*. Budapest, Palatinus, 2008.

TAKÁCS Gábor – GYÉVI-BÍRÓ Eszter – LÁPOSI Terka – LIPTÁK Ildikó – SZÜCS Mónika: Színházi nevelési / színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma. In: CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, 2017.

TARJÁN Tamás: Közöstelen nevező. K2 Színház – Holdkő – Szkéné. *Színház*, 2017/7. <http://szinhaz.net/2017/06/13/tarjan-tamas-kozostelen-nevezo/> (letöltés ideje: 2020.01.05.)

TESLÁR Ákos: Megvan, és mégsem. *Beszélő*, 2006/10. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/megvan-es-megsem> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A műtfeldolgozásról a kortárs magyar színházban. *Színház*, 2013/2. 5–13. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

TOMPA Andrea: Végső igazság. *Magyar Narancs Online*, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/vegso-igazsag-101531> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

UDVARNOKY Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei. *Replika*. 2007/9. 27–31.

URFI Péter: Csak gondolkodni ne kelljen. 56-os előadások a 60. évfordulón. *Színház*, 2016/12. <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> (letöltés ideje: 2019.11.01.)

VARGA Balázs: Tűrészhatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 116–138.

VERESS Anna: Halász Péter és a dramaturgia. Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet – újságszínházi sorozat. In: JÁKFALVI Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

VOLKAN, Vamik D.: *A Nazy Legacy. Depositing, Transgenerational Transmissions, Dissociation, and Remembering through Action*. London, Karnac, 2015.

VOLKAN, Vamik D.: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas*. XIII International Congress of International Association of Group Psychotherapy, 1998. augusztus. https://www.researchgate.net/publication/247735625_Transgenerational_Transmissions_and_Chosen_Traumas_An_Aspect_of_Large-Group_Identity (letöltés ideje: 2018.11.01.)

Caroline WAKE: Review of Get Real. *Performance Paradigm*. 2011/7. <http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2011/07/review-get-real-documentary-theatre-past-and-present.pdf> (letöltés ideje: 2019.10.01.)

WALLACE, Clare: Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle. In: WALLACE, Clare (szerk.): *Monologues: Theatre, Performance. Subjectivity*. Prága, Litteraria Pragensia, 2013. (Kindl ed.)

WEISS, Peter: Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeógyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában. (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herren de Sade.*) Ford.: GÖRGEY Gábor. In: RUTTKAY Zsófia (szerk.): *A kopasz énekesnő. Hat modern dráma*. Budapest, Európa, 2003. 89–194.

WHITE, Hayden: *A történelem terhe*. Ford.: BERÉNYI Gábor, BRAUN Róbert, HEIL Tamás, JOHN Éva. Budapest, Osiris, 1997.

WHITE, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2014.

ZAPPE László: Színház jubileum idején. Előadások 1956-ról. *Critikai Lapok Online*. https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=24586 (letöltés ideje: 2019.10.01.)