

Emlékdramaturgiák

Szemelvények 1956 színházi feldolgozásából

Az 1956-os forradalom és szabadságharc a közelmúlt magyar történelmének talán legfontosabb emlékezhelye, amely mai nemzeti identitásunk és demokráciával kapcsolatos hitvallásunk szempontjából a nemzet egésze számára formatív szerepet játszik, miközben sűrített formában magában hordozza a jelen politikai-közéleti diskurzusát polemizáló szemléletbeli törésvonalakat. Közismert, hogy a rendszerváltozásig a forradalom tabunak számított, közvetlen referenciaként nem szerepelhetett a nyilvánosságban. Áthallásos formában, szellemi bűvópatakként mégis mindvégig jelen volt a nem nyilvános közösségi emlékezetben. Így érthető, hogy Nagy Imre és mártírtársainak 1989. június 16-i újratemetése a változás egyik legfonto-

sabb szimbolikus gesztusává válhatott. Bár a rendszerváltozást követően megnyílt a terep az 1956-os események alapos, elfogulatlan kutatására és a megemlékezésre, valójában több okból is a forradalom „másodszori marginalizációja”¹ zajlott, így nyilvános reprezentációja is a múltfeldolgozás szempontjából kevésbé produktív utakon járt: hol az emlékidézés megkövült tananyagaként, hol az aktuálpolitikai csaták muníciójaként került terítékre. Rainer M. János szerint paradox módon a forradalom emlékezetének az újratemetés volt az utolsó integratív, nem megosztó mozzanata, amely a gyász, megrendülés és megtisztulás atmoszférájának megteremtésével az 1956-os eseményeket övező közös akarat és megemlékezés ígéretével kecsegetett, de az épp lezáruló korszak megítélésében, örökségének felmérésében nagyon eltérő társadalmi szándékok munkálkodtak.²

A forradalom színpadon is bejáratott dramaturgiája egyfelől megkönnyíteni látszik 1956 színházi feldolgozását – szemben az olyan, cselekményükben megfoghatatlan, „szétfolyó” történesekkel, mint például a trianoni békediktátum. Ugyanakkor 1956 problémaköre számos, máig vitatott kérdést magába sűrít, amelyek már kevésbé ragadhatók meg a dicsőséges húsz nap eseményeiből: Nagy Imre legitimitása, Kádár történelmi szerepe, az ügynökkérdés, végső soron a népi-urbánus törésvonal máig fennálló konzekvenciái, hogy csak néhányat említsünk. Így 1956 színházi emlékezete is óhatatlanul magán hordozza ezeket a törésvonalakat, folyamatosan oscillálva az eseménydramatizáció és 1956 szellemi-ideológiai holdudvarának kevésbé közvetlen feldolgozásai között. Jelen tanulmány keretei között a mára már meglehetősen gazdag dramatikus anyagnak csak néhány, a feldolgozás folyamatának szempontjából különösen tanulságos epizódját lesz módomban kiemelni.

Kádár-kori feldolgozások

Az 1989 előtti, áthallásos emlékezés egyik paradigmikus példája tematikusan egyáltalán nem kötődik a forradalomhoz. A Madách Színház 1962-es, legendás *Hamlet*-előadása, Gábor Miklós főszereplésével, mégis 1956



Gábor Miklós
mint Hamlet
a Madách
Színház
legendás
előadásában,
rendező:
Vámos László,
bemutató:
1962,
fotó: OSZMI

¹ GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Bp., Magvető, 2000, 20.

² RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*. Bp., Osiris, 2016, 141.

emblemikus emlékezhelyévé vált. „A dán királyfi története a magyar színpadokon addig soha nem tapasztalt sikerszerűt futott be a közönség, a kor, a darab és a színész kivételes összhangjának köszönhetően. Hamlet alakja ebben az összefüggésben az 1956-os forradalom terhével küzdő, saját felelősségével és lehetőségeivel szembenézni kénytelen nemzedék szimbólumává vált. A Gábor alakításában megszólaló légies, érzékeny, önmagával vívódó lírai hős a Madách Színház kivételes korszakában született.”³ Az 1962-es bemutató bő egy évvel előzi meg a Kádár-féle amnesztiát, amely a politikai foglyok egy részének szabadon bocsátását eredményezte. Az első felvonásban Gábor Miklós Hamletje esküvel kéri Horatiust és Marcellust, hogy a szellem jelenéséről senkinek se beszéljenek. „Esküdjetek!” – ismétli Hamlet szavait a szellem, de a hang most a mélyből, a színpad alól érkezik. Hamlet térdre borulva könyörög, bal kezével áldást osztó, csitító gesztust formál: „Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj!” Az ezt követő meghatott, hosszú, kimerevített csendben lehetetlen nem a börtönben sínylődő politikai foglyokra aszociálni. Így válhatott egy, a *Hamlet* dramaturgiájában látszólag jelentéktelen mozzanat az áthallásos összekacsintás paradigmikus példájává.

Ugyanilyen allegorikus formában tekinthető az 1956-os események színházi lenyomatának a Nemzeti Színház Kamaraszínházában, a Katona József Színházban, Gellért Endre rendezésében bemutatott *Galilei*. Németh László történelmi drámájának bemutatója 1956. október 20-án volt, de nemcsak ennek köszönhetően vált a forradalom emblemikus színházi pillanatává. Míg Gábor Miklós közvetlenül nem vett részt a forradalom eseményeiben, Bessenyei Ferenc aktív szerepet vállalt. Október 23-án délután, a Bem-szobornál a *Szózatot* szavalta, Major Tamás leváltását követően a Nemzeti Színház háromtagú vezetőségének tagjává választották, majd a Nemzeti Színház Forradalmi Bizottságának elnöke lett. November végén a Kodály Zoltán elnökletével megalakult Magyar Értelmiség Forradalmi Tanács elnökségi tagjaként ő képviselte a színésztársadalmat. A forradalom leverése után színházában megszakítás nélkül játszhat tovább, egy évig azonban részleges szilenciummal sújtják; nem dolgozhat a rádióban, és eltiltják a filmezéstől. A *Galileiről* szóló kritikák elsősorban közvetlenül az október 20-án tartott első előadás után, valamint egy évvel később jelentek meg. Az írások elsősorban Bessenyei szerepét, a többi színész

játékát igyekeztek méltatni, elkerülve a dráma értelmezésének olyan lehetőségeit, amelyeket a forradalom és a későbbi tabusítások és elfojtások kontextusában is értelmezhetünk.

Évtizedekkel később, a legendás kaposvári *Marat/Sade* előadás kapcsán a kritikusok szintén a hallgatás stratégiáját kényszerültek használni, hogy megvédjék az előadást az 1956-os referenciák miatti betiltástól. A Szegő György által jegyzett díszlet hangsúlyos eleme a forradalom emblemikus helyszínének, a Corvin köznek a vetített körpanorámája, míg a záró jelenetben a Kikiáltó szerepét játszó Máté Gábor kockakővel a kezében sírva fakad, amely mindennél egyértelműbbé tette az addig kizárólag az allegorikus szinten működő referenciát. Hogy elkerüljék az előadás betiltását, a kaposvári színház vezetői azt nyilatkozták, hogy a háttérfüggönyön megjelenített épület-együttes képe általában az olyan forradalmi városok képét hivatott megidézni, mint Párizs, Szentpétervár vagy éppen Budapest. Mind az alkotók, mind a közönség, és valószínűleg az állambiztonságiak számára is nyilvánvaló volt, hogy Szegő György díszlete konkrétan az 1956-os forradalom tiltott emlékezhelyeként működött. Azóta sem találunk ennél mélyebben beivódott színházi referenciát a forradalomra a magyar kulturális emlékezetben.⁴

1989 előtt is láthattunk példát a forradalom bizonyos aspektusainak dramatikus feldolgozására, de ezek jellemzően csak burkoltan jelenhettek meg, illetve a színre vitelkor sokszor a cenzúra áldozataivá váltak. Itt meg kell említenünk néhány olyan művet is, amelyek ugyan konkrétan foglalkoztak az eseményekkel, de a Kádár-restauráció ellenforradalmi narratíváját erősítették. Dobozy Imre 1958-ban, még a Nagy Imre-per előtt született *Szélvihar* című darabja „1956 októberének eseményeit nemzeti tragédiaként, és a hatalomra került új politikai rezsim érdekében, nézőpontjából láttatja”.⁵ A műben az egyszerű falusi emberek az ellenforradalmi manipuláció áldozataiként jelennek meg. P. Müller Péter szerint Dobozy műve drámaként bajosan, alapvetően propagandaműként olvasható, amely a Kádár-rezsim apológiáját szolgálta. Hasonló ideológiai feladatokat ellátó drámai művek között említhető még Darvas József *Kormos ég* vagy Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című darabja.

Örkény István *Forgatókönyv* (1979) című művének második része egy koncepció per lefolyását mutatja be, az örkényi groteszk eszközeivel áttételesen, de egyértelmű-

³ SZEBÉNYI Ágnes – HUBER Beáta: *Két út egy pálya, 100 év. Bessenyei Ferenc és Gábor Miklós emlékére*. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színháztörténeti Múzeum, 2019, 65.

⁴ EÖRSI László: *A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika = Színház*, 2010. szeptember <http://szinhaz.net/2010/09/28/eorsi-laszlo-a-kaposvari-maratsade-es-a-kulturpolitika/>

Eörsinek a kaposvári színház „kettős beszédével” és általában a színház és kultúrpolitika viszonyával kapcsolatos kutatási eredményei az alábbi kötetben olvashatók. EÖRSI László: *„Megbombáztuk Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Bp., Napvilág, 2013

⁵ P. MÜLLER Péter: *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban = Híd*, 2006, 10. sz., 50.

en felismerhető módon polgárháborúként utal 1956-ra. Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1969) című darabjának eredeti változatában abszurd fénytörésben ugyan, de szintén egy koncepció per jelenik meg és egy félreérthetetlen utalás Rajk László kivégzésére. A darab csak 1979-ben kerülhetett színre, miután a szerző a kifogásolt részeket átírta oly módon, hogy azok 1956 megítélésének több, akár egymásnak ellentmondó értelmezését is támogathassák. Nádas Péter *Takarítás és Temetés*, illetve Bereményi Géza *Halmi* című darabjában a forradalom emlékezete elfojtott, kimondhatatlan tabuként fogalmazódik meg, illetve az apafigurák ellentmondásos szerepe vagy hiánya egy egész generáció emlékezeti deficitjének szimbólumává válik. Igen sajátos megközelítésként utalnunk kell itt a Monteverdi Birkózókör 1985-ös, *Sajnálatos események* című előadására, amely az akkori „alternatív” színházi szcénában, a „túrt” zóna előadásaként valósult meg. Jeles András rendezésében Dobozy *Szélvihara* változatlan szöveggel, de radikális színházi átírásban került színre, olyan, komplex színészi eszköztárral, amely visszajára fordította, dekonstruálta a forradalomellenes propaganda-darabot, kimutatva „a rendszer egészének tartalom nélkülségét, öncélúságát”.⁶ A lélektani realizmus esztétikáját a végsőkéig elutasító színházi formában a nyelvi affektus leválik a szituációról, széttöri azt. A szimbolikusan elrajzolt jelmezeket viselő színészek érzelemmentesen recitálják, hol mintha felolvasnák Dobozy szövegét és a színpadi instrukciókat. Ezáltal az élő színészek egyfajta bábszerűsége képződik meg, amely Jeles formanyelvének egyik alapelemévé válik. Az előadást érdemes lehet a túlazonosulás kritikai potenciálját felhasználó egyik korai színházi példaként is megvizsgálni, amelyben az ideológiailag terhelt szöveg didaktikus eszközeinek transzparens felmutatásával saját maga teszi felvetését tarthatatlanná.⁷

A rendszerváltás után

A rendszerváltást követően, bár megnyílt a lehetőség az 1956-os emlékezetdeficit pótlására, a fiókokban „lapuló” darabok mégsem kerültek elő vagy nem kerültek színre.

A 90-es évek színházi reformkísérletei sokkal inkább az esztétikai, formanyelvi útkeresésre és megújulásra koncentráltak, és nem annyira a korábbi tabutémák színrevitelére. Az esztétikai és tematikus érdeklődés szerencsés együttállásának figyelemre méltó példája Halász Péter és Jeles András közös alkotása, a *Herminamező – Szellemjárás* (2005). Műfaját tekintve animációs film, bábfilm, így az alkotás a film és színház határterületén foglal helyet.⁸ Sajátos formanyelvén egy 1956-ban megtörtént eseményt mutat be, anekdotikus epizódokban. A hírre, hogy jönnek az oroszok, a Nyomorékok Otthonának lakói felfegyverkeztek, végigvonultak a Hermina úton, tolókcocsikban, mankókkal, bicegve, puskát, géppuskát, kézigránátokat vonszolva maguk után. Az orosz tankok éjszaka érkeztek a ligetbe, a lövegek a kertet az emberekkel együtt felszántották. A bábfilmbe szerencsés módon találkozunk Halász Péter neoavantgárd esztétikájával és Jeles András bábos testabsztrakciójával, az 56-os eseményeknek egy erősen lokalizált, partikuláris narratíváját vázolja fel, amely azáltal képes aktivizálni a forradalom kollektív emlékezetét, hogy szembemegy a „pesti srácok” kanonizált olvasatával, miközben mégsem vonja kétségbe a történelmi esemény jelentőségét.

Az ötvenéves emlékévk

A 2006-os évforduló nemcsak a jubileumi apropót szolgáltatja a célzottabb, pályázatokkal, felkérésekkel támogatott színházi feldolgozásra, hanem jelez egy olyan közép-európai színházesztétikai fordulatot is, amely a színháznak a társadalmi-történelmi témák friss hangú és szemléletű feldolgozását, általában a műtfeldolgozás társadalmi feladatához való hatékony hozzájárulását vállalja fel. Míg Lengyelországban a holokauszt, Romániában a Ceaușescu-diktatúra kollektív traumái kapnak koncentrált színpadi figyelmet, addig Magyarországon nem véletlenül az 1956-os forradalom válik a performatív emlékezet egyik motorjává.

A magyar történelem „választott traumáinak”⁹ sorában az 1956-os forradalom és szabadságharc annyiban min-

⁶ Uo., 58–59.

⁷ „A túlazonosulás szó szerinti értelemben veszi a világot, és a hatóságok bizarr és ellentmondásos parancsait komolyabban gondolja, mint a rendszer maga, annyira komolyan, hogy az abban való tudatos részvétel számára már elviselhetetlen, de nem teheti meg, hogy visszautasítsa.” PARKER, Ian: *The Truth About Over-Identification = The Truth of Žižek*. Ed. BOWMAN, Paul, STAMP, Richard, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2007, 144. A Slavoj Žižek szlovén filozófus és a szintén szlovén Laibach zenekar párbeszédéből született kritikai stratégia színházi területen többek között az Ascher Tamás rendezésében bemutatott 1976-os, *Állami áruház* című zenés darabban vagy Aurel Baranga *Közvélemény* (*Opinia publică*) című propagandadarabjának 2010-es, nagyszabású előadásában mutatható ki (rendezte Theodor-Cristian Popescu).

⁸ A *Herminamező* terepasztala, bábfigurái Halász Péter műcsarnokbeli, 2010-es emlékkiállításának központi elemét képezték. A báb és színész/mozgató, élő és rögzített/közvetített kreatív ellentéteit a történelmi műtfeldolgozásban kihasználó színpadi forma jeles képviselője a holland Hotel Modern kollektíva. Az auschwitzi haláltábor bábos feldolgozására vállalkozó Kamp című előadásuk 2008-ban Magyarországon is vendégszerepelt.

⁹ VOLKAN, Vamik D.: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity = Group Analysis*, 2001, 34. no., 79–97.

denképpen problematikusabb 1989-nél, hogy az események és hősök rehabilitációja 1989 után megtörtént, de a kommunista diktatúra egészének elszámoltatása mindmáig nem zajlott le teljesen. Így 1956 emlékezete a forradalom konkrét eseményein túl a teljes korszak emlékezetének metonimikus helyettesítőjévé válik, amellyel kapcsolatban sok még a lezáratlanság, feltáratlan fehér folt, eltitkolt szerep, érzelmi kötődés és félelem, a világos elhatárolódás hiánya személyes és társadalmi szinten egyaránt. Ezért természetes, hogy a forradalom évfordulós színházi emlékezete sem korlátozódik csak magukra a forradalmi eseményekre, hanem számot kell vetnie a tágabb kontextussal is: az 1989 utáni évtizedeket közéleti botrányokkal tápláló ügynökkérdéssel, a nagymértékű kíváncsi hullámmal vagy a forradalom emlékének kényszerű törlésével az elkövetkezendő évtizedekben. Ezért, ha tágabb értelemben próbáljuk feltárni 1956 színházi emlékezetét, akkor nemcsak a 2006-os évfordulón játszott, alább bemutatott darabok, hanem az „1956-os kérdéskör” előzményeit vagy utóéletét elemző művek is párbeszédbe hívhatók, mint például Háy János *Senákja* (2004) vagy Spiró György két darabja: az 1997 óta több helyen is bemutatott *Kvartett* és a 2007-es *Prah*, amely szintén tíznél is több bemutatót ért meg.

A jubileumra készült előadások legnagyobb része a magyar hivatásos színház mondhatni, klasszikus keretei között született, a fővárosban és a nagyobb vidéki városokban (Kaposvár, Debrecen). Az emlékvég megidézése kapcsán nem hagyható figyelmen kívül, hogy épp ebben az időben érkezett súlyos válságra a rendszerváltás utáni magyar demokrácia, amely a 2006-os tüntetésekhez vezetett. Bár az események megítélése máig igencsak vitatott, az tagadhatatlan, hogy ezeknek a társadalmi/politikai performanszoknak az olvasata nem képzelhető el a forradalommal kapcsolatos referenciák játékba hozása nélkül, akár az események ironikus/szentségtörő újrátalakításaként, akár a hajdani spontán forradalmi „testközösség” újrateremtéseként gondolunk a történetekre. Abban az ellenzók és megértők is egyetértenek, hogy a tévészékház „ostromában” vagy a Deák térre kiállított tank elköltésében mindvégig a forradalom szelleme és dramaturgiája lebegett. Akár az előadások recepcióját olvassuk, akár a tüntetések sajtóbeszámolóit, mindkét társadalmi mezőben kirajzolódik egy egyszerre ideológiailag és emlékezetpolitikailag megosztott társadalom, amely rétegek egymásnak feszülése 2006 őszén, az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulóján öltött először ennyire ijesztő és teátrális formát.

Hamvai Kornél *Körvadászat* című darabja már 1996-ban színre került a kaposvári színházban, áthallásos formában utalva a forradalmi eseményekre, de valójában csak a Radnóti Színházban, 2005 decemberében bemu-



tatott *Castel Felice*, amelyet Valló Péter rendezett, tekinthető a forradalmat és főként utóhatásait közvetlenül elemző alkotásnak, és részben az évfordulós kontextus előadásai kapcsán nyert jelentősebb figyelmet. A darab az ÁVH 50-es évekbeli rémtetteit, illetve azok közvetlen emlékezetét eleveníti fel. A többnyire a társalgási dráma konvencióját használó darab alapszituációja szerint menekültek egy csoportja utazik Ausztrália felé egy *Castel Felice* nevű hajó fedélzetén, 1958-ban. Néhányan reményekkel teli vágtak neki az útnak, mások csak menekülnek a traumatikus múlttól, megpróbálva mindenestől maguk mögött hagyni korábbi identitásukat. A drámaíró a thrillerdramaturgia ismert toposzait lendíti működésbe, amit egy váratlan felismerés indít útjára: az egyik utas úgy véli, hogy azonosította férjének gyilkosát az egyik utastársban, aki az ötvenes években az ÁVH ügynöke volt. A korábbi békés, társalgó hangnem egy csapásra megtörik, és egy detektívtörténet feszültsége telepszik a hajó, továbbá a dramaturgiai konvenciók által szűkre zárt társaságra. A melankolikus múltidézés az igazságtétel akut igénye váltja fel, egy múltbéli bűntény hirtelen megtestesül, és betör a jelenbe.

A feszültséget tovább erősíti, hogy a bűnösnek vélt karaktert vehemensen vádoló egyik szereplő váratlanul a vízbe esik: mindvégig titok marad, hogy öngyilkosságot követett-e el vagy valaki vízbe lökte. Ahogy 1956 eseményei 1958-ban egy teljesen más helyszínen aktualizálódnak, egy távoli „térben”, a nemzetközi vizeken, az új életremények bemocskolójaként, ugyanúgy a rendszerváltás utáni magyar közbeszédben is akut problémává válik a kiegyezést megroppantó ügynöktörténetek felbukknása.

Az előadás „ügynökét” Szervét Tibor alakítja, akit titokzatos, de alapvetően szerethető karakterként ismerünk meg. Elismeri, hogy az ÁVH tagja volt, de azt nem vallja be, hogy bárkit is megölt volna. A kritikusok nagy része

Hamvai Kornél:
Castel Felice
Radnóti
Színház,
bemutató:
2005,
rendező:
Valló Péter,
fotó: Illovszky
Béla

kiemeli a karakternek azt a tulajdonságát, hogy együttérzést vált ki a nézőben, miközben gyötrően eldöntetlen marad, hogy elkövette-e vagy sem a főbenjáró bűnt. A múltfeldolgozás folyamata, az emlékek békés társasági végigpörgetése hirtelen megtorpan, amikor a csehovi társalgás közege helyébe a bűnügyi nyomozás erőszakos diskurzusa tolakszik. A múlt szökőárként ront rá a jelenre, erős szorongást okozva, teljesen tönkretéve a lehetfinom teret. Az előadás felmutatja, hogy a nyomozás és a bosszú mentális mechanizmusai és energiái teljesen más gyökerűek, mint a feldolgozás folyamatának eszközei.

1956 színházi emlékeztetének másik emblemikus alkotása Papp András és Térey János *Kazamaták* című darabja, amelyet a Katona József Színház mutatott be 2006 áprilisában (rendezte Gothár Péter), majd 2018-ban Máté Gábor rendezésében Szegeden is színre került. A cselekmény a forradalom idején játszódik, de a legkevésbé sem olvasható hommage előadásként, hiszen az események kényelmetlen, sötét és következőképp népszerűtlen oldalát viszi színre. A Köztársaság téri vérengzés sokáig a forradalom leverését követő megtorlások egyik indokául szolgált. A rendszerváltozás után 1956 hamar a nemzeti emlékezet panteonjába került, és az általános

heroizálás szükségszerűvé tette az árnyoldalak, vitatható események vagy a forradalmárok túlkapásainak tudatos elfelejtését. A díszlet központi eleme egy libikókaszerű gépezet volt, amely a pártközpontot jelképezte, ahol a pártfunkcionáriusok és az AVH-ügynökök csapdában rekednek, és türelemmel várják az államvezetés segítségét. Így a kint és bent válik az előadás kiemelt szimbolikus térbeli tengelyévé: a forradalmi tömeg kint, míg a pártvezetés bent helyezkedett el, az előadás így a közelítés-távolítás stratégiáinak mesterei használatát mutatja. A pártházban a személyes történetek és érzések (szerelem, vonzódás, kétségbeesés, félelem) plasztikus megfogalmazása teremti meg a hidat 1956 és a 2006-os közönség között. Az előadás erősen apellált a traumatizált test igazságának effektusára: amikor a felbőszült tömeg lemészárolja a székházbelieket, a néző nem tagadhatja meg együttérzését, még akkor sem ha tudjuk vagy feltételezzük, hogy korábban ők is számos hasonló erőszakos cselekedetet követtek el büntetlen politikai foglyokon. Ezekre az atrocitásokra vonatkozóan a darab maga nem ad fogódzót, kivéve annak a folyamatos hangoztatását, hogy a forradalmi tömeg a pártszékház alatti kazamatákat keresi, ahol az állítólagos foglyok lennének őrizetben. Az előadás

Mohácsi István –
Mohácsi János:
50 06 / örült
lélek vert hadak,
Kaposvári Csiky
Gergely Színház,
rendező:
Mohácsi János,
bemutató:
2006, fotó:
Illovszky Béla



brechti eltávolító eszközöket is használ: a nyelvi humort, amely főként a mindennapi nyelv fordulatainak és a sajtó nyelvének beemelásával jön létre, de ilyennek tekinthetjük az elemeltebb költői részeket is, amelyek leginkább a fényképész/kikiáltó karakterében domborodnak ki, humorosan didaktikus metakommentárt fűzve a megjelenített történésekhez. Míg a *Castel Felice* a könnyed társalgás és humor eszközeit használta az események eltávolítására a *Kazamatákban* a megcsonkított testek naturalizmusának színre vitele blokkolja a reflexív (nézői) pozíció megteremthetőségét.

„Posztdramatikus” megközelítések

Bár ideológiai háttérüket tekintve ellentétes pólusokat képviselnek, emlékezetpolitikai szinten érintkezik egymással a Debreceni Csokonai színház *Liberté '56*¹⁰, illetve a Kaposvári Csiky Gergely Színház *56 06 örült lélek, vert hadak*¹¹ című előadása. Az epizodikus szerkesztésű történelmi revü szerkesztésmódját használó előadások, megglátásom szerint, egy dialogikus emlékezetpolitika irányába mutatnak, miközben a történelem ironikus-groteszk vízióját jelenítik meg. A két színházi előadás fontos közös pontja, hogy több, egymástól eltérő emlékezeti pozíciót mutatnak fel anélkül, hogy bármelyik lehetőség iránt elköteleződnenek. A humor és az ironikus látásmód, bár eszközeiben eltérő, mindkét előadás fontos formaszervező elvévé válik, alkalmat adva a leegyszerűsítő emlékezetpolitikai stratégiák kikerülésére. Bár egyedül a kaposvári előadás okozott hangos botrányt, főként Tóth Ilona mártírúmánának ábrázolása miatt,¹² megglátásom szerint mindkét mű feszeget kényes, potenciálisan szubverzív emlékezetpolitikai kérdéseket, de ezeket a *Liberté '56* kapcsán nem fogalmazták meg nyilvánosan. Mindkét előadásra jellemző, hogy a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanatát kívánja dramatikus formába önteni, hanem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történetpolitikai korszakról mutat be sűrített képet. Az egységes dramatikus szituáció és a hármas egység dramaturgiai konvenciói helyett olyan színházi formát használnak, amely számos tér- és idősíkot jelenít meg párhuzamosan. Ezt a dramaturgiát epikus színházként sem igazán értelmezhetjük, bár kétségtelenül ehhez a formához áll közelebb, mert jellemzően eseményfragmentumokat visznek

színre, amelyek ráadásul folyton vegyítik a nagypolitika és a személyes vagy családi szféra tapasztalati szintjeit. Mindkét előadásban az egymáshoz viszonylag lazán kapcsolódó zárt számok sorjázása leginkább a revüdramaturgiához közelít, amelyet az énekszámok kiemelt szerepe ugyancsak erősít. Miközben ez a forma a teljes történelmi keresztmetszet színrevitelét támogatja, az epikus vagy dramatikus főcselekmény hiánya a nézőt jelentős kihívások elé állítja.

Az *56 06* hosszú nyitó jelenetében ténylegesen megtestesül az emlékezetközösség, amikor az ötvenedik évfordulót ünneplő polgárok a „Miniszterasszony-elnök” vezetésével a múltnak mélységes kútjába ereszkednek. Minden színész egy hintaszerű felvonószervezeten áll, amely lassacskán ereszti őket a mélybe, miközben mozdulatlanságra is kárhoztatja a szereplőket. Itt fizikai formában kristályosodnak ki a magyar társadalmat radikálisan megosztó ideológiai megkötöttségek és pozíciók. Hamarosan egy ellen-emlékezetközösség is leereszkedik, amely az előző csoport emlékezetpozíciójának relevanciáját megkérdőjelező jelszavakat skandál. Hamarosan a „hol van Trianon?” rigmus is elhangzik, világosan felmutatva a magyar sérelmi politika azon sajátosságát, hogy minden választott trauma időbeli korlátok nélkül, együtt, örökké a jelenben van tartva. Bár a politikailag polarizált társadalom torzképének felrajzolása elengedhetetlen kiindulópontja az előadásnak, a következő jelenetek során világossá válik, hogy az alkotók komoly emlékezetpolitikai igénnyel lépnek fel: az előadás színházi eszközökkel kíván új tartalmat, emlékezeti muníciót adni a forradalom megkövült vagy idealizált hivatalos társadalmi emlékezetéhez. A második nagyjelenet a Tótéknál végzett „konceptió” házkutatást mutatja be, Örkény István ismert darabjainak parafrázisaként. Ebben a jelenetben nemcsak a *Tóték* sűrített és 1956-ra ráírt változatát látjuk, hanem a *Pisti a vérzivatarban* ismert, groteszk kivégzésjelenetét is, amely bár változott szöveggel, de teljes színházi valójában színre kerül. A fentebb említett okokból érthető, hogy az örkényi múltfeldolgozási hagyomány színpadi „rehabilitációja” színháztörténeti jelentőségű.

A kaposvári előadás egy bizonyos ponton sebet ejt a „nemzeti narcizmuson”,¹³ míg egy másik ponton helyreállítja azt. A második felvonás első része a kórházjelenet, amely – álnéven ugyan – de mindenki által felismerhe-

¹⁰ SZŐCS Géza: *Liberté '56*. Rendezte: Vidnyánszky Attila, díszlet: Alexandr Belozub, jelmez: Nagy Viktória, Debrecen, Csokonai Színház, 2006. október 20.

¹¹ MOHÁCSI István – MOHÁCSI János – KOVÁCS Márton: *56 06, örült lélek, vert hadak*. Rendezte: Mohácsi János, díszlet: Khell Zsolt, jelmez: Szűcs Edit, Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 2006. december 29.

¹² Ennek polemikus válaszáként kerül színre a Nemzeti Színházban SZILÁGYI Andor *Tóth Ilonka* című darabja 2016-ban, Vidnyánszky

Attila rendezésében, amely leginkább a címszereplő áldozatosságát és ártatlanságát mutatja fel.

¹³ ADORNO, Theodor: *Mit jelent a múlt feldolgozása = Pilpul*. Ford. TÖRÖK Tamás (1959) <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>

ADORNO, Theodor W.: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit = Uő: Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt, Gesammelte Schriften, Band 10/2, 1977

tően mutatja be a forradalom egyik legvitatottabb epizódját, Tóth Ilona orvostanhallgató és társainak ügyét. Leginkább és szinte egyedül ez a jelenet járult hozzá az előadással kapcsolatban kirobbant heves helyi botrányhoz, amely majdnem a darab betiltásához vezetett.¹⁴ A jelenet zárlatán a színpad művérben tocsog, ami a Mohácsi testvérek színpadi gondolkodását ismerve nem névértéken, hanem feltétlenül szimbolikusan értelmezhető: a ionescói vagy örkényi abszurd fokozás, hiperbolizáció párhuzamaként. Míg Örkény abszurdja végeredményben a klasszikus magyar szatirikus prózairodalom talaján áll, ezért kétségtelenül elegánsabb és nem hivalkodó szöveget hoz létre, addig a Mohácsi testvérek a hasonló írói gesztust – és nézői hatást – már kétségtelenül burjánzóbb, nagyobb esztétikai amplitúdókat használó nyelven fogalmaznak meg. Ahogy ezt több kritikus is megjegyzi, Tóth Ilona alakjának komplex és ellentmondásos felmutatása nemhogy meggyalázná a forradalom mártírjának emlékét, hanem érthetővé és átélhetővé teszi az esetleg elkövetett gyilkosság mozgatórugóit. A jelenet bírálói abból indul-

mal megrázzák, végül bicskával leszúrják – nemcsak a valóságok jegyzőkönyvéből rekonstruálható valódi cselekménysor abszurd felnagyítása, de egyben *A csodálatos mandarin* megkapó intertextusa is. „Halálra ítéltük, de hogyan lesz megölve?”; „Jajj, istenem, csak ne fájjon neki” – fakad ki a kétségbeesett Sály Flóra, míg a nők egyre hevesebben sarkallják a cselekvésre.

Az utolsó jelenetben a másik mártír, Nagy Imre, a történelmi tényeknek ellentmondva, életben marad. A fiatal és ártatlan medikával szemben Nagy Imre a forradalom kétségtelenül ellentmondásos hőse, hiszen kommunista meggyőződését sosem tagadta meg. Alakja, bár elméletileg lehetne a konszenzuális emlékinimum alapja, mártírhálála, rehabilitációja és újratemetése ellenére ezt a szerepet nem tudja betölteni. Nagy Imrét Kovács Zsolt megtört, az eseményekkel sodródó férfiként jeleníti meg, aki beletörődött bukásába, és némán hallgatja a zöld kezessé váló kommunista nép fölötté mondott halálos ítéletét. De az előadásban Nagy Imre mégsem hal meg: a fikció szerint Hruscsovtól kegyelmet kapott. A történelmi tények átírásával az előadás itt a hipotetikus történelem olyan válfaját vonultatja fel, amely arra irányul, hogy a forradalomhoz kapcsolódó két nagy nemzeti traumát a színházi fikció eszközeivel semmisítse meg. Nagy Imre végső fénybe távozása pedig már szinte apoteózissal ér fel.

Szintén különálló epizódokban villantja fel a forradalom napjait a Debreceni Csokonai Színházban, 2006 októberében bemutatott, *Liberté '56* (írta Szöcs Géza, rendezte Vidnyánszky Attila). Bár nagyon eltérő történelemszemlélettel operál, szintén szervesen használja az ironikus/groteszk látásmód eszközeit. Talán Eperjes Károly Kádáralkítását és néhány apró mozzanatot leszámítva a groteszk ebben az előadásban nem társul humorral, hiszen ezt az előadás lírai alaphangoltsága nem tenné lehetővé. A kocsmában söröző forradalmárok vitája erősen parodisztikus, ahogy Andropov telefonos és Kádár kokárdás tánca is Horváth Csaba koreográfiájában. Szintén ironikus hatásúak a hatalmasra duzzasztott kellékek: a felnagyított kalapok, a Kádár nyakában lógó hatalmas szovjet csillag vagy a skála másik oldalán a jelmezzé kicsinyített tankruhák is. Színre kerül az a humoros 1956-os legenda is, miszerint egy falu lakói boroshordóban küldtek vért a sebesültellátáshoz. Ironikus a hatalmas Sztálin-fej megjelenése is, a hátizsákos rádióközvetítő vagy a fehér lovon harcba induló orosz katona is, aki egy XIX. századi „áruló”, a magyarok oldalára átvált lengyel herceg emléklapoként használja pajzsként. A halál ábrázolása, a holttestek bemutatása kapcsán pedig számos groteszk mozzanatot talál-

Szöcs Géza:
Liberté '56
Csokonai
Színház,
Debrecen,
rendező:
Vidnyánszky
Attila,
bemutató:
2006,
fotó:
Máthé András,
a képen
Bakota Árpád,
HUNGART ©
2021



nak ki, hogy az orvostanhallgató biztosan büntelen, elítélés és kivégzése ezért csak koncepciók alapon történhetett. A Mohácsi testvérek pedig azt a kérdést teszik fel és válaszolják meg a maguk abszurd eszközeivel, hogy ha tényleg elkövette a gyilkosságot, akkor azt milyen lelkiállapotban és körülmények között tehette és ez változtat-e a forradalom mártírjának emlékezetén. Az öt nő által „megölhetetlen” férfi tragikomikus jelenetsora – előbb sebbenzint fecskendeznek bele, ez lángra kap, majd áram-

¹⁴ Eörsi László részletesen bemutatja a botrány körülményeit és a bíróságon hamar elutasított keresetet a darab személyiségi jogok megsértésére alapozott betiltási kérelmére. EÖRSI László: *Memento: 56 06*

/ örült lélek vert hadak. A kaposvári botránykeltésről a forradalom ötvenedik évfordulóján = Színház, 2012. november, <http://szinhaz.net/2012/11/03/eorsi-laszlo-memento-56-06-orult-lelek-vert-hadak/>

lunk. Ez a látásmód ugyanakkor mégsem a posztmodern gyökerű, mindenre kiterjedő, minden kijelentést relativáló nézőpont. Vidnyánszky rendezésében, illetve Alexandr Belozub díszleteiben és Nagy Viktória jelmezeiben inkább a romantikus ironia nyomait fedezhetjük fel, amely a magasztos vágyak és a lehetőségek közti feszültség felismerésében gyökerezik.

Voltaképpen mindkét előadásra jellemző, hogy nem a forradalom központi eseményeit játssza újra, nem a pesti srácok kerülnek a középpontba, hanem mellékepződőkat vagy (Kádár–Nagy–Maléter kivételével) fiktív szereplőket visz színre. Ez a tangenciális megközelítés érhető tetten a debreceni előadásban is, ahol a forradalom feszült napjain Pavel és Susan kalauzol végig bennünket, ők az a két karakter, akik döntően nem elrajzoltan, hanem természetes játékkal jelennek meg. Pavel orosz katona a Bajkál-tó partjáról, Susan pedig angol egyetemista, aki Bécsben fotográfiát tanul, és a forradalom kitörésének hírére Budapestre jön. Ők voltaképpen a kívülállók szemével élik át az eseményeket, de hamar elköteleződnek a forradalmárok oldalán, Pavel pedig végül gyaníthatóan elesik a harcokban. Bár mindketten idegenek, úgy tűnik, Susan a tájékozottabb, és a szerelmi viszony kialakulásával párhuzamosan finoman megpróbálja az orosz katonát is a forradalom oldalára állítani. Kettejük bensőséges párbeszédéből Pavel nézőpontját, előéletét és gondolkodását is megismerhetjük.

Itt megerősíteném álláspontomat Pandur Petrával folytatott szakmai vitánkban, aki 1956 színházi reprezentációjának mindeddig legalaposabb monográfiáját írta meg doktori disszertációjában.¹⁵ Meglátásomban nemcsak az 56 06, hanem a *Liberté* '56 is dialogikus emlékezetpolitikai szándékkal készült, bár nagyon eltérő fénytörésben. Aleida Assmann szerint dialogikus emlékezetpolitikáról akkor beszélhetünk, ha két, szembenálló fél vagy csoport a kölcsönös erőszak tapasztalatával terhes, közös történelmen osztozik, és ha kölcsönösen elismerve saját bűneiket, empatikusan viszonyulnak a másoknak okozott szenvedéshez.¹⁶ Míg az 56 06 a magyar nemzeten belüli emlékezetközösségek narratíváit ütközteti, addig a *Liberté* '56 az orosz és magyar, valamint az események sodrásába belekeveredő kívülállók nézőpontjainak ütköztetését, vívódásait viszi színre. Az a tény, hogy az orosz Pavel elsősorban a szerelmi motiváció hatására csatlakozik a forradalmárokhöz, épphogy nem egy romantikus, monoli-

tikus történet szemléletéről árulkodik, hanem a történelmi helyzetek tragikumba hajló inkongruenciáit mutatja fel.

A debreceni előadásban, ahogy Vidnyánszky Attila teljes színházi életművében, az orosz-ukrán nézőpont emlékezetpolitikailag szubverzív potenciálja a mű minden rétegét átítatja. A felhasznált komplex zenei szövetben egyaránt hallunk magyar és orosz népdalt, szovjet mozgalmi dalt és többszólamú, vallásos kórusművet. Az előadásban többször megemlítik Nyikolaj Gasztyello mártír repülőszázados történetét, aki a II. világháborúban sérült vadászgépével egy ellenséges harcokoszlopba szállt bele, miután zuhanás közben a navigátort még beléptette a Pártba. A szovjet narratíva szempontjából fontos emlékhelynek számító anekdota megidézése ugyanakkor nem pusztán ironikus módon történik. A forradalmárok kocsmájában Pavel egy csomag gyufa segítségével illusztrálja a hős repülő történetét, de a történet legfeszültebb pontján Kóti Árpád veszi magára Gasztyello szerepét, így a történetmesélés kollaboratívvá válik. Továbbá az előadásban nemcsak magyar költők versrészletei hangzanak fel, hanem Majakovszkij, Blok és más orosz írók forradalmi versei is, ezek sem eltartott felhanggal. Sajátosan rétegződik egymásra az orosz szocialista forradalom és a magyar 1956-os forradalom emlékezete, amelyek az előadásban nem egymás ellentétei, hanem inkább egymást erősítő emlékhelyekként jelennek meg. Egy adott ponton az orosz kiskatonák nézőpontjával is találkozunk, akik nem értik, hogy miért vezérelték őket Budapestre, hogy mi bajuk a magyarokkal. Természetesen az előadás végképp nem azt állítja, hogy jogos lett volna a forradalom leverése, és nem is menti fel sem a szovjet vezetést, sem a magyar kommunista vezetést a történetek felelőssége alól. Ugyanakkor a „kisember” nézőpontja jogosságának elismerése is fontos lépés a dialogikus emlékezet további lépcsőfokainak megvalósításában. A kisember, bár független a nagypolitikai érdekek és machinációk indítékaitól, semmiképpen nem ideológia- és identitásmentes, amit jól mutat mindkét nemzet mártírjainak egy dramatikus térben történő felidézése és kölcsönös elismerése. A kárpátaljai Beregszászról átszerződött Vidnyánszky Attila első debreceni rendezésének orosz emlékezetpolitikai nyitása tulajdonképpen programadó jellegűnek is tekinthető, ugyanis színházigazgatói tevékenységének fontos vonulatát képezte a kortárs orosz színház és drámairodalom egyedülálló beemelése a magyar színházi köztudatba.¹⁷

¹⁵ PANDUR Petra: *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai. 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után. Doktori disszertáció.* Pécs, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2020, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁶ ASSMANN, Aleida: *From Collective Violence to a Common Future.*

Four Models for Dealing with a Traumatic Past = Justice and Memory. Confronting traumatic pasts. An international comparison. Eds. WODAK, Ruth, AUER BOREA, Gertraud, Wien, Passagen, 2009, 31–48.

¹⁷ Viktor Rizsakov orosz rendező rendszeres vendégművész volt a társulatban, Szergej Medvegyev *Fodrász nő* című darabja 2009-ben a POSZT fődíjasa volt. De 2011-ben az ukrán Vlad Troickij is rendez

A hatvanéves jubileum

Az itt megidézett néhány színpadi mű és dramatikus szöveg is azt látszik alátámasztani, hogy 1956 színpadi emlékezete leginkább a 2006-os emlékévkapcsán tudott egymással produktív vitát kiváltó színházi eseményekben testet ölteni. Ekkor a forradalom emlékével kapcsolatos ösztársadalmi emlékezetpolitikai vita a színpadokon is paradigmatisz művészi alkotások megszületését eredményezte, amelyek közül több ma is referenciaértékű a színházelemzők körében. Urfi Péter sommás véleménye szerint a 2016-os emlékévk már nem tudta olyan erőteljesen felkorbácsolni a forradalommal kapcsolatos kollektív képzeletet, hogy igazán újszerű és releváns színpadi művek szülessenek a témában. Tíz, a jubileumra készült vagy ennek apropóján játszott előadás megtekintése után a cikkíró konklúziója, hogy „alig akadt köztük olyan, amelyik hangsúlyos saját értelmezéssel állt volna elő. Nem született jelentős új dráma (tíz évvel ezelőtt legalább kettő igen, a *Kazamaták* és az *S6 06*), de ennél fontosabb, hogy jelentős előadás sem.”¹⁸ Leginkább a dokumentarista művek és a zenés darabok dominálnak, amelyek a legtöbb esetben csak apropóként vagy háttérként használják 1956-ot. Pandur Petra igen meggyőzően érvel az *S6-os* események dokumentumszínházi, sokszor oral history-interjúkat felhasználó reprezentációinak értéke mellett.¹⁹ 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 újrashasznosításával, újrakonstrukciójával, problematizálásával.”²⁰ Ugyanakkor kérdéses, hogy a drámaként jellemzően nem publikált, kis közönség előtt csak néhány alkalommal játszott, sokszor felvétel sem rögzített előadások milyen eszközökkel tudna-

nak (főként utólag) kapcsolódni a forradalom színpadi reprezentációjának kánonjába. Külön elemzendő vonulatot képviselnek itt az 1956-hoz kapcsolódó zenés színpadi művek, de ezek jellemzően inkább háttérként, couleur locale-ként használják a forradalom időszakát (*S6 csepp vér*, Vörösmarty Színház, Állami Operaház, vagy a *Lady Budapest*, Operettszínház, 2016), vagy csak kettős áttétellel olvashatók a forradalom tematikájára, mint Varga Judit *Szerellem* című operája, amely Makk Károly és Bacsó Péter ismert filmjének operai adaptációját adta 2017 májusában, az Operaházban. Gergye Krisztián és Szikora János a Várkert Bazárban bemutatott, *Egy ünnepi színjáték – '56–16* című, karakteres narratív szerkezet nélküli, zenés mozgásszínházi revüje szintén nagyon áttételesen reflektált 1956-ra.

*

1956 a magyar kollektív emlékezetben sajátos helyet foglalt el: egyszerre választott (és a régióban irigyelt) győzelem és választott trauma. Vamik Volkannal egyetértve meg kell állapítani, hogy a kudarcok erősebben hagyományozódnak a sikereknél, mivel ezekkel a közösségnek több generáción keresztül feladata van. 2021-ben 1956 hagyatéka még hatványozottan nyitott, lezáratlan, így a forradalom színházi és társadalmi megítélése is széttartó, holott maguk az események a magyar történelem egyik legpontosabban dokumentált időszakát képezik. A forradalom kanonizált narratívája alapján 1956 könnyen lehetne a magyar nemzet egészének ritka integratív, nemcsak a kulturális, hanem a kommunikatív emlékezetben is élő témáinak egyike, de sok tényező miatt máig mégsem lehet az. Ahogy a fentebbi példákból is láttuk: a feladvány nem a fabula rekonstrukciójában és emlékezetbe vésésében rejlik, hanem sokkal inkább akkori és mai szerepeinknek és feladatainknak az alapos körüljárásában, közösségi megvitatásában, amelyhez a színház sokrétű és összetett propozíciókkal szolgálhat.

Debrecenben, és a szintén Rizsakov rendezésében bemutatott Viripajev-darab, az *Illúziók* nagy sikernek örvendett. Az Oleg Zsukovszkijjal közösen létrehozott *Mesés férfiak szárnyakkal* (2010) Vidnyánszky Attila „oroszos” előadásainak és saját, jellegzetes színházi nyelvének csúcscarabja, mintha a Gasztyello-epizód monumentálisra felnagyított tablója lenne.

¹⁸ URFI Péter: *Csak gondolkozni ne kelljen. 56-os előadások a 60. évfordulón* = Színház, 2016. december, <http://szinhaz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkozni-ne-kelljen/>

¹⁹ Pandur Petra elemzésében kiemelten foglalkozik SEREGLEI András: *Gyerekkorunk '56* című előadásával (MU Színház), a PanoDráma: *Keserű boldogság* (2015); *Pali* (2016); *Exodus '56* (2016) című előadásával (Katona József Színház), valamint a k2 Színház – ZÁVADA Péter: *Holdkő. Töredékek '56-ból* című művével, Székén Színház (2017).

²⁰ PANDUR: i. m. (2020), 206.