

# 50 ÉV

Arról a történelmi pillanatról, amelyben a *Színház* folyóirat létrejöhett, mi, mai szerkesztők csak feljegyzésekből tudunk, szerkesztőségünk nagy része 1968-ban még meg sem született. Mi most annak az időnek vagyunk a tanúi, amikor a lap működtetése rendkívül küzdelmes, és fennmaradása talán soha nem volt ennyire bizonytalan. A „talán soha” azt is jelenti, a mi szerkesztői életünkben a 2018-as év szinte maga a csoda: meg tudunk jelenni terveink szerint, azaz 10 lapszámmal, és olyan tartalommal, amit nincs okunk szégyellni. Sőt, talán nagyszerű szerkesztőelődeink is érdeklődve olvasnák a mai folyóiratot.

Nekünk minden lapszám ünnep. Az a „viszonylagos nyugalom”, amiről mint munkakörülményről Koltai Tamás írt a puha diktatúra korszakában, ma már nem létezik egy független szerkesztőségben. Viszontagságos évek állnak mögöttünk, és némi bizakodás előttünk: folyóiratunk fenn fog tudni maradni, mert – hisszük – szükség van rá: egy nyomtatott színházi folyóiraatra.

A 40. évfordulóra Koltai Tamás ezt írta: „A SZÍNHÁZ az első pillanattól kezdve igyekezett megfelelni egy szakmai folyóirat nemzetközi követelményeinek, és úgy viselkedni, mint egy szabad ország független lapszerkesztősége.” Ez ma sincs máshogyan, bár ugyanannyira illúzió, mint amennyire elődeink számára az volt.

Dolgunknak érezzük, sokszor személyes áldozat árán is, hogy a nehéz körülmények ellenére fenntartsuk a kritikai gondolkodás gyakorlatát egy olyan korban, amikor a kritikai véleménynek rendkívül szűk a tere, a ráérős gondolkodásnak pedig még kevesebb. És az együtt gondolkodás gyakorlatai is kiveszőben vannak.

Örülünk, hogy megérhettük az ötvenet, az első ötvenet – mondjuk bizakodva.

Fogadja az olvasó nyitottan és érdeklődéssel az ünnepi dupla számot, amelynek témái a számvetésünkhöz tartoznak: múltfeldolgozás, hiba, mérgező gyakorlatok.

Maradj velünk, kedves olvasó!

SZABÓ ATTILA

## EMLÉKEZET, MÚLTIDÉZÉS, MÚLTFELDOLGOZÁS

*Performatív múltfeldolgozás – néhány elméleti alapvetés*

A színház mindig is igen szoros kapcsolatot ápolt a múlttal. Freddie Rokem arra hívja fel a figyelmet, hogy a fennmaradt görög drámák közül csak egy dolgoz fel kortárs témát, Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja, mely a perzsa háború kezdete után húsz évvel íródott.<sup>1</sup> Marvin Carlson pedig egyenesen azt állítja, hogy „minden színdarab emlékezettarab. [...] A színház a kulturális emlékezet tárháza, de mint mindannyiunk egyéni emlékezete, a színház is ki van téve az emlékezet folyamatos átírásának és kiigazításának, amint eltérő kontextusokban és körülmények között kerül előhívásra.”<sup>2</sup> Akkor miért is

van szükség a múltfeldolgozásnak mint önálló megközelítésnek az elgondolására?

A múltfeldolgozás az emlékezettel és a történetidézéssel is szoros kapcsolatban áll, szemléletében mégis mindkét iránytól különbözik. A történelem tematikus színrevitele önmagában még nem jelenti azt, hogy az adott történeti probléma a jelen számára kihívást jelentene, vagy egy adott közösség önértelmezése szempontjából kiemelt fontosságú lenne. Bár a társadalmi emlékezet diskurzusai – melyek a történetírás kritikájaként váltak a hetvenes évek végétől kezdve népszerűvé – különféle módokon hangsúlyozzák a múlt felé fordulás aktív jellegét, nem feltétlenül számolnak a múlttal való szembesülés folyamatjellegével. A múltfeldolgozás elgondolása, bár nem tekinthető egyszerű, gyors és egyenes vonalú folyamatnak, mégiscsak számol azzal, hogy valamely ponton a múlt státu-

1 Freddie ROKEM, *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), 10.

2 Marvin CARLSON, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine* (University of Michigan Press, 2003), 2.



Székely Csaba: Vitéz Mihály (r.: Ándi Gherghe). Fotó: Bristena

szá alapvetően megváltozik, és a múltbéli események jelenre gyakorolt hatása már egészen más formát ölt. Egy adott társadalom vagy csoport által sikeresen feldolgozott múlt, bár az emlékezet részeként megőrződik, többé nem gátolja tovább a csoportok közti későbbi együttműködés menetét. 1956-os témájú regényelemzés kontextusában Bagi Zsolt is hasonlóképpen határozza meg a műfeldolgozás feladatát, mely a folyam befejezhetetlensége ellenére mégis a múlt egy adott ponton megváltozó státuszát idézi elő: „Az ilyen feldolgozás legfontosabb belátása, hogy a múlt nem áll velünk szemben független entitásként, hogy annak így vagy úgy részesei vagyunk, az meghatároz minket, súlyát és erejét nem játszhatjuk ki, csupán réseiben teremthetjük meg tőle való függetlenségünk darabjait.”<sup>3</sup> A műfeldolgozás mint a trauma csapdájába ejtő emlékezet és a teljes feledés közti kontinuum a társadalmi emlékezés számos lehetőségét felkínálja; a mű pedig egyfajta védett térbe helyezve hozza a jelenbe a traumatikus múltat, melyben – Aby Warburggal szólva – „él, de ártani nem tud”.<sup>4</sup>

Szociológiai értelemben a műfeldolgozás olyan társadalmi funkciónak tekinthető, mely a nyilvánosság számos eszközeivel megvalósulhat: nyilvános beszédek, parlamenti ülések, szobrok és emlékezhelyek állítása stb. A művészi feldolgo-

zás ilyen értelemben úgynevezett félintrinszikus (félíg külsődleges, *semi-intrinsic*) funkciónak számít: más kontextusokban is megvalósulhat, de ha egy műalkotás környezetében történik, akkor valamilyen lényeges esztétikai tapasztalattal gazdagítja az adott feladat megvalósulását.<sup>5</sup> A művészetszociológiai alapvetés lehetővé teszi, hogy azonos kontextusban vizsgáljuk a társadalmi emlékezés művészi és nem művészi lépéseit, és megvizsgáljuk, hogy ezek hogyan járulnak hozzá a műfeldolgozás sikerességéhez. Niklas Luhmann kommunikációs alapvetésű művészetelméleti modelljében művészet és valóság kontextusa egy érem két oldalához hasonlít, egyik megfigyeli a másikat, de egymásba át nem léphetnek: „a művészet nemcsak elkülöníti magát a más valóságoktól, de egyszermind foglalkozik is a valósággal”.<sup>6</sup> Ez a megkülönböztetés a műfeldolgozással kapcsolatosan különösen fontos, de megvalósíthatósága sokféle akadályba ütközik. A politikai színház gyakran politikai manifesztumként értelmeződik, a színpadi karakterek szavai pedig az alkotók üzeneteként értelmezhetők. A műfeldolgozás színházának fikciós alapvetését ráadásul tovább gyengítik az olyan művészi eszközök, melyek épp a valóság és a színház határának elvékonyítására törekcsenek: a Valós színház,<sup>7</sup> a dokumentumszínház vagy a

3 BAGI Zsolt, „Testközösség és műfeldolgozás”, *Kalligram* 11, 10. sz. (2002), <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Testkoezoesség-es-multfeldolgozas>, hozzáférés: 2017.08.01.

4 Aby Warburg *Bruchstücken zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistischen Kunstpsychologie)* című előadásorozatának mottója: „Du lebst und tust mir nichts”; idézi Ernst H. GOMBRICH, „Warburg Centenary Lecture”, in Richard WOODFIELD, szerk., *Art History as Cultural History* (Amsterdam: G+B Arts International, 2001), 39.

5 HANS VAN MAANEN, *How to Study Art Words* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 150.

6 Uo., 153.

7 CAROL MARTIN, *Theatre of the Real*, New York: Palgrave Macmillan, 2013. Könyvében Carol Martin amerikai színháztörténész javasolja a Valós színház (*Theatre of the Real*) címadó fogalmát olyan színházi előadások összehasonlítására, melyek arra tesznek kísérletet, hogy valamely valóságélem váratlan beépítésével ledöntsék a valóság és fikció közti válaszfalakat. Martin szerint a dokumentarista és verbatim színház különféle

Bessenyei Ferenc és Lukács Margit Németh László Széchenyijében  
(r.: Bodnár Sándor, Katona József Színház, 1968).  
Wellesz Ella felvétele



túlazonosulás stratégiái.<sup>8</sup> A színházi műtfeldolgozás mindig a művészi beszédaktus keretei között történik, melyre az adekvát nézői válasz sosem az akció, hanem a reflexió.

*Theatre of the Real* (A Valós színháza) című könyvében Carol Martin olyan előadásokat elemez, melyekben a valóság valamilyen nyers, váratlan formában jelenik meg, és ez megtöri a művészi kommunikáció bevett kereteit, elbizonytalanítja a nézőt, hogy amit lát, az valóság vagy fikció, szándékos vagy véletlen történés. A hatvanas évek német színházából indult, napjainkban is egyre népszerűbb (új)dokumentarista színház Martin szerint a Valós színházának egyik alelete, mely már nemcsak a valós dokumentumok, írott források „közvetlen” színpadra emelésével tűnik ki, hanem sokféle színházi munkamódszert felhasznál. A formailag és dramaturgiailag igen különféle előadások közös jellemzője, hogy komolyan reflektálnak az események rögzíthetőségére és a rögzítés módszertani problémáira, ami sokszor a műtfeldolgozás iránti konkrét érdeklődéssel párosul. Ilyen kísérletek például Gianina

műfajai mellett ide tartozik a valóság alapú (*reality-based*) színház, a ténytínház, a vallomástínház, a törvényeségi színház, az eseményrekonstrukciók, háborúk és csaták újrarájátszásai, az önéletrajzi színház és sok más forma.

8 Az angol *overidentification* kifejezést túlazonosulásként (ritkábban túlazonosításként) használja a magyar szakirodalom. A kifejezés olyan művészi, kommunikatív vagy érvelési stratégiákra utal, melyekben valaki arra törekszik, hogy egy másik ember véleményével vagy egy ideológia doktrínáival a végletekbe menően azonosuljon, ami egy idő után nevétségessé teszi, önellenmondásba viszi az adott gondolatot vagy attitűdöt, felmutatva alapvető abszurditását.

Cărbunariu előadásai a romániai kommunista diktatúráról.<sup>9</sup> A túlazonosulás a szlovén NSK művészcsoport számos zenés, képzőművészeti és színházi eseményének kedvelt stratégiája, melyet Slavoj Žižek elméleti írásai emeltek általánosabb művészi és kritikai módszerré. Míg a dokumentarista színház váratlan valóságselemek beépítésével bontja meg a színházi reprezentáció megszokott rendjét, addig a túlazonosulás igyekszik teljesen elrejtetni a színházszerűség látszatát is, miközben épp a valóság teatralitásának felnagyításával kíván hatást kiváltani. Mivel az ideológia közvetlen kritikáját nem tartja hatékonynak, a túlazonosulás arra törekszik, hogy komolyabban vegye az ideológiát, mint az saját magát, a túlzás pedig felszínre hozza az adott rendszer vagy gyakorlat abszurditását. A német Christoph Schlingensiefel bécsi politikai performanszai – melyeket Christopher Balme elemez a túlazonosulás kontextusában<sup>10</sup> – a rasszista, idegengyűlölő ideológiákat kritizálják, míg a Yes Men csoport akciói az Egyesült Államokban a kapitalista gyakorlatok káros következményeit veszik górcső alá. Mindkét alkotócsoportnak szembesülnie kellett azzal a jelenséggel, hogy a közönség bizonyos tagjai nem ismerték fel a performanszok ironikus élet, és ezért az alkotók szándékát nem kritikaként, hanem propagandaként értelmezték.<sup>11</sup> Bár a túlazonosulás színházi munkamódszerei inkább a jelent teszik meg témának, gyakran a műtfeldolgozás kontextusában is előfordul ez a stratégia. Érdekes ilyen szempontból összevetni Alina Nelega, Székely Csaba, Alexandru Tocilescu és Matei Vișniec darabjait, melyek a Ceaușescu-diktatúra különböző szempontú feldolgozására vállalkoznak.

Ha a műtfeldolgozás folyamatát szakaszosan szeretnénk ábrázolni, legalább négy fázis elkülönítésére van szükségünk: lezárás, igazságszolgáltatás, performatív gesztusok, feldolgozás (emlékezés és felejtés). Logikailag ezeknek a szakaszoknak egymást kellene követniük, mivel egyik a másikat feltételezi. A valóságban viszont ez a folyamat ritkán lineáris, kimaradnak lépések, vagy egy korábban lezártak hitt fázis újraindításra kerül. Az időbeli távolság ellenére Trianon a magyar társadalom több csoportja számára lezáratlan trauma, míg a Kádárkorszak feldolgozását a módszeres jogi feltárás és felelősségre vonás elmaradása nehezíti. A társadalmi performatív aktusok, apológiák és ítéletmondások bár a mindennapi beszédaktusok retorikáját követik, leginkább szimbolikus síkon van jelentőségük. Davide Denti szerint „amikor egy közszereplő bocsánatkéréshez folyamodik, az azt jelenti, hogy a gesztusért fizetett politikai ár elég alacsony ahhoz, hogy ne jelentsen az adott közszereplő politikai karrierje szempontjából egzisztenciális veszélyt.”<sup>12</sup> Legtöbbször azt is problémás eldönteni, hogy

9 A dokumentarista színházról magyarul l. a Kortárs Drámafesztivál nemzetközi konferenciája nyomán megjelent összefoglalót: „Újrahasonított valóság a színpadon. Dokumentarista látélet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból”, SZABÓ Attila – TOMPA Andrea, szerk., *Színház* (Melléklet) 45, 11. sz. (2012), különösen 19–21. Ugyancsak a témával foglalkozik Boronkay Soma *Dokumentumszínházi munkamódszerek* című 2018-as doktori értekezése is: [http://szfe.hu/wp-content/uploads/2018/06/DI\\_Boronkay\\_Soma\\_doktori%C3%A9rtekez%C3%A9s.pdf](http://szfe.hu/wp-content/uploads/2018/06/DI_Boronkay_Soma_doktori%C3%A9rtekez%C3%A9s.pdf), hozzáférés: 2018.10.09.

10 Christopher B. BALME, *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 180.

11 L. pl. a *The Yes Men Fix the World* című 2009-es, nagy vitát kavart dokumentumfilm (r.: Andy BICHLBAUM, Mike BONANNO, Kurt ENGFELDER), <https://www.youtube.com/watch?v=ajkItiDgTLY>, hozzáférés: 2018.10.09.

12 Davide DENTI, „Public Apologies in the Western Balkans”, in Barbara SEGHAERT, szerk., *Public Apology Between Ritual and Regret, Symbolic*

az adott közszereplő kinek a nevében kik felett mond ítéletet, vagy kinek a nevében kér bocsánatot esetleg olyan tettekért, melyeket nem ő személyesen, de nem is konkrétan a saját politikai csoportosulása követett el. Problematikus és limitált voltuk ellenére ezeknek a performatív mozzanatoknak mégis sokszor jelentős szerepük van a műltfeldolgozásban, hiszen a folyamat fontos mérföldköveit jelölhetik. Willy Brandt német kancellár 1970. december 7-én váratlanul és némán térdre ereszkedett a varsói gettófelkelés emlékműve előtt, mely a kiemelt sajtófigyelem következtében a holokauszt feldolgozásának emblematikus mérföldkövévé vált. Brandt performatív gesztusa egy esetleges *történebből* szimbolikus *eseményné* emelkedett, mivel „a múlt visszautasítása és az áldozatkénti önértelmezés fokozatosan olyan forogatókönyveknek adta át a helyét, amelyek egyre inkább elfogadták az erőszaktevők szerepével való azonosulást”.<sup>13</sup> De a délszláv háborúk kapcsán is történtek kísérletek a szimbolikus reparációra. Nálunk talán leginkább a holokauszt feldolgozása ért abba a szakaszba, hogy állami szintű bocsánatkérésre sor kerülhetett,<sup>14</sup> míg az államszocializmus időszakának feldolgozása mindmáig sokkal megkésett. Romániában szimbolikus jelentőségű, de sokat vitatott gesztus volt Traian Bănescu elnök 2006 karácsonyán a Parlamentben elmondott beszéde, melyben elítélte a kommunizmust. A valós életben a bocsánatkérés egyik fontos feltétele, hogy a sértett elfogadja-e, vagy sem a mentegetőzést, míg az államszintű apológiák esetében erre nincs lehetőség. A nagy nyilvánosság előtt, performatív környezetben elhangzó apologikus gesztus az adott trauma kapcsán mégis sokszor jelentős elhatárolódást valósít meg, ami hozzájárulhat a műltfeldolgozás magasabb szintű mozzanatainak elindításához.

Ahhoz, hogy kellően értékeljük a műalkotások szerepét a műltfeldolgozásban, fontos belátni, hogy milyen kiemelt szerepet játszik a múlt megörökítésében a művészet és annak legfontosabb funkciója, a képzelet. És itt ne csak arra gondoljunk, hogy a nálunk is egyre népszerűbb történelmi újrátjátszások (római, középkori, honfoglalás kori szerepjátékok és fesztiválok) mennyiben járulnak hozzá egy adott történelmi korszak affektív emlékezetének megteremtéséhez.<sup>15</sup> Talán ugyanilyen okból egyre gyakoribbak a történelmi korokat, uralkodóházakat bemutató tévésorozatok is, melyek egy-egy kiemelt korba heteken vagy akár hónapokon át tartó „immerziót” kínálnak a nézőnek. Általánosabb értelemben a képzelet minden történelmi pillanat megértésének és megragadásának elengedhetetlen feltétele. Széles körben felháborodást keltett Karlheinz Stockhausen hírhedt megállapítása, miszerint 9/11 maga egy monumentális „műalkotásnak” tekinthető. Ezzel szemben a 9/11-es Bizottság Zárójelentése, tehát egy teljesen hivatalos, a tények bemutatásában a legnagyobb objektivitásra törekvő dokumentum is tartalmaz egy „Képzelet” című al-

fejezetet, mely azt hangsúlyozza, hogy a képzelet intézményesítésére és módszeres „bevetésére” lett volna szükség ahhoz, hogy előre elgondolható, megjósolható legyen a repülőgépek terrorista fegyverként történő felhasználásának lehetősége. George Fragopoulos szerint „nincs szükség 9/11 esztétizálására, mivel az eleve egy olyan esemény, amely csak esztétikai fogalmak mentén érthető meg, a képzelet eszközeinek felhasználásával”.<sup>16</sup> Slavoj Žižek viszont azt hangsúlyozza, hogy a képzelet szintjén a hollywoodi filmek már évtizedek óta alaposan előkészítették egy hasonló katasztrófa eljövételét. Žižek szerint a „kérdés, amit azonnal fel kellett volna tennünk magunknak, amikor bekapcsoltuk a tévét szeptember 11-én, a következő: vajon hol láttuk már ugyanezt ezerszer korábban”.<sup>17</sup> Bár több 2001 utáni dráma is foglalkozik konkrétan 9/11 emlékezetével, jellemző, hogy egy korábbi szöveg, Tony Kushner 1998-ban írt *Homebody Kabul* című drámája vált a 9/11-hez kötődő legjelentősebb emlékhellyé. A New York Theatre Workshop előadásában játszott darab nagy sikerrel ment 2001 telén, és „bár nem tartalmazott közvetlen utalást az aktuális helyzetre, mégis meglepően relevánsnak mutatkozott, mivel a darab egy része az akkor épp ostrom alatt lévő Afganisztánban játszódik. A darab aktualitását tovább erősítette, hogy egy olyan konkrét részletet tartalmazott, mely az Egyesült Államokat vádolta a tálibokkal való szövetség miatt, arra is utalva, hogy ezt később még meg fogják bántani”.<sup>18</sup> Tehát 9/11 esetében a hollywoodi katasztrófafilmek és Kushner darabja úgy válnak részévé a terrortámadás emlékezetének, hogy az esemény egyfajta előképeként már jó előre a kollektív képzelet részévé tették egy ilyen támadás lehetőségét.

A magyar történelmi emlékezet alakításában is igen fontos szerepet töltenek be a műalkotások. Gárdonyi regénye nélkül kérdéses, hogy Eger ostroma ilyen élénken élne-e a társadalmi emlékezetben. Bizonyára rásegít az 1968-as játékfilm is, mely bár vizuálisan erősen megkopott, a fiatalabb generációk számára is talán megkerülhetetlen referencia, ha másért nem, a kötelező olvasmány kánonképző ereje okán. Ezzel szemben például *A Tenkes kapitánya* már nem biztos, hogy az újabb generációkhoz eljut, így a Rákóczi szabadságharc emlékezete is háttérbe szorul. Arra már kevesebb példát találunk, hogy egy drámai mű adja egy kiemelt történelmi esemény fő irodalmi referenciáját. 1848 emlékezetét döntően a líra, leginkább Petőfi életműve hordozza. A korszakot konkrétan tematizáló ismeretesebb drámák közül Németh László *Széchenyijét* csak 8-szor, Illyés Gyula *Fáklyalángját* csak 14-szer mutatták be.<sup>19</sup> Paradox módon leginkább a *Bánk bán* vált 1848 emlékdarabjává, mely szintén a forradalom prefigurációjaként olvasható, és olvasták is a 1848. március 15-i – híresen félbemaradt – előadáson. 1956 paradigmatiszván házi vagy játékfilmes reprezentációja pedig a dupla jubileum ellenére sem született meg még.

Aleida Assmann emlékezetpolitológiájában a dialogikus emlékezet a legmagasabb szintű lehetőségként szerepel. „Két ország akkor bocsátkozik dialogikus emlékezetgyakorlatokba,

*Excuses on False Pretenses or True Reconciliation out of Sincere Regret?* (Amsterdam: Rodopi, 2013), 103.

13 Valentin RAUER, „Symbols in Action: Willy Brandt’s kneefall at the Warsaw Memorial”, in Jeffrey C. ALEXANDER – Bernhard GIESEN – Jason L. MAST, szerk., *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 276.

14 Kovács Mónika, „A holokauszt múlt feldolgozása: emlékezés vagy felejtés?” in *Nemzeti emlékezet helyek. Attitűdök reprezentációk, élmények, funkciók, struktúrák* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 177–193. [http://www.academia.edu/4317690/A\\_holokauszt\\_m%3BAlt\\_feldolgoz%3A1sa\\_eml%3A9kez%3A9s\\_vagy\\_felejt%3A9s\\_hozzaférés](http://www.academia.edu/4317690/A_holokauszt_m%3BAlt_feldolgoz%3A1sa_eml%3A9kez%3A9s_vagy_felejt%3A9s_hozzaférés): 2016.10.26.

15 L. Iain McCALMAN – Paul. A. PICKERING, szerk., *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, London: Palgrave Macmillan, 2010.

16 George FRAGOPOULOS, „On Claiming Responsibility: Banksy’s Art as Counter-Narrative to the Bureaucratization of the Imagination”, in George FRAGOPOULOS – Liliana M. NAYDAN, szerk., *Terror in Global Narrative: Representations of 9/11 in the Age of Late-Late Capitalism* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2016), 132.

17 Slavoj ŽIŽEK, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates* (London–New York: Verso, 2002), 17.

18 Marvin CARSLON, „9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre”, *Theatre Survey* 45,1. sz. (2004): 3–17.

19 Forrás: *Színházi Adattár*, [www.szinhaztortenet.hu](http://www.szinhaztortenet.hu)

Szócs Géza: Liberté '56 (r.: Vidnyánszky Attila, debreceni Csokonai Színház, 2006).  
Fotó: Máthé András



ha kölcsönös erőszak tapasztalatával terhes közös történelmen osztoznak, és ha kölcsönösen elismerik saját bűneiket, és empátiákkal viszonyulnak a másoknak okozott szenvedéshez.<sup>20</sup> Ugyanakkor fontos belátni, hogy nem minden történelmi esemény válhat a dialogikus emlékezet apropójává. Román-magyar viszonylatban a december 1-i román nemzeti ünnep, mely a Nagy Románia létrejöttére emlékezik, egyben Erdély elcsatolását is jelentette, így közös ünnep aligha lehet. Ugyanilyen okból problémás 2018-ban az 1918-as emlékvé európai és főként V4-es emléksorozatához való csatlakozás. A környező országok számára az első világháború vége az új, független államok megalakulását jelentette, mely közösen idézhető fel az új művészi törekvések, az avantgárd mozgalmak térhódításával. Eközben Magyarország számára Trianon traumája a korszak minden más kontextualizációját háttérbe szorítja. A 89-es rendszerváltások megélése, bár lehetne közös régiós emlékezetalap, eltérő hangsúlyokkal és dramaturgiával zajlott minden egyes országban, és így a nemzeti kulturális emlékezet(ek)ben betöltött státusza is igen különböző. Másrészt ami a nyilvános emlékezetdiskurzus számára sokszor problematikus, az a színházi műfeldolgozás ideális terepe lehet.

Kézenfekvő, gondolhatnánk, hogy a színház alapvetően párbeszéd művészeti formának számít, tehát különös szerepet tölthet be a dialogikus emlékezetgyakorlatok megvalósításában. Ugyanakkor itt sem árt különbséget tenni a színpadon megjelenített párbeszéd és az előadás által megvalósított dialógus között. A chilei Guillermo Calderón *Villa* című egyfelvonásosában három fiatal nő élénk vitáját láthatjuk

arról, hogy miként lehetne feldolgozni a Pinochet-diktatúra rettegett emlékezetét, milyen formában és milyen tartalommal kellene megőrizni vagy megsemmisíteni azt az épületet, ahol a politikai foglyokat fogva tartották, kínozták, kivégezték. De a lengyel Artur Palyga *A zsidó* című darabjában is az emlékéllításról való vitát látunk, itt egy iskola tanári közössége igyekszik feldolgozni (és elfojtani) a holokauszt terhes emlékeit. Ugyancsak az emlékezetéről szóló társalgás képezi az alapszituációját Hamvai Kornél *Castel Felice* című darabjának, mely egy Ausztráliába tartó hajón játszódik, 1958-ban. Ezek az esetek, bár párbeszéd formát adnak az emlékezetéről szóló vitának, nem feltétlenül tartoznak az Assmann által felvetett dialogikus stratégiák körébe, melyek feltétele, hogy két különböző nemzet vagy társadalmi nagycsoport közös emlékezésére kerüljön sor.

Ilyen értelemben végez dialogikus „alapozó munkát” Székely Csaba, napjaink egyik legmódszeresebben műfeldolgozásra összpontosító drámaírója. Leginkább tetten érhető ez a szándék a *Bányavidék-trilógiában*, illetve a *Szeretik a banánt, elvtársak?* című monodrámában, ahol Székely (többek között) az erdélyi magyar áldozatmitószit dekonstruálja egy autisztikus fiú monológjában, aki befolyásos apja révén a kommunista rendszer kedvezményezettje volt. A trilógia a székely identitás önreflexív, ironikus olvasatát adja, míg a *Bányavakágban* konkrétan meg is szólal a román-magyar etnikai konfliktus alapját képező történelmi eredetvita.

INCE      Azt kérde, mért utállak?  
FLORIN    Azt.  
INCE      Betelepültetek ide, mindent elvettetek tőlünk, s még azt kérde, mért utállak. [...]  
FLORIN    Azt vettük el csak, ami a miénk volt.  
INCE      Soha nem volt itten a tiétek semmi. Magyar vér tapad a kezetekhez! Ezt nem felejtjük el.

20 Aleida ASSMANN, „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”, in Ruth WODAK – Gertraud AUER BOREA, szerk., *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts: An international comparison* (Wien: Passagen Verlag, 2009), 31–48; általam idézett angol nyelvű online forrás: [http://www.yzu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](http://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf), hozzáférés: 2016.10.26.

- FLORIN Futuj a büszke bozgor hortiszt fajtádat. Ti ug-ráltak? Ti, nagy názist hortisztok, akik jöttetek fehér lovon román asszonyokat és gyermekeket gyilkolni?!
- INCE Ti is azt tettétek velünk, csak ló nélkül.
- FLORIN Azt, amit ti csináltatok '40-ben. Trezneán meg Ippen? Gyermekeket, te бүdös bozgor?! Román gyermekeket grömadára, te бүdös bozgor?!
- INCE Pontosan. Ti kezdtétek '19-ben Köröstárkányon! Gyermekeket, asszonyokat, vakokat öltetek, te puliszkazabáló tetü!<sup>21</sup>

Ugyan Florin a román rendőr tört magyar beszéde által kari-kirozott figura, de semmivel sem kevésbé szimpatikus, mint a részeges, korrupt magyar polgármester. Hasonló dialógus irányában kísérletezik a szlovák Jan Šimko is, aki a *Ligetfalusi történetek* című színművében a ma Pozsonyhoz tartozó egykori soknemzetiségű falu történeteit bányássza ki a „színházi archeológia” eszközeivel, felmutatva egy hely emlékezetének összetettségét, melyben sokszorosan egymásra rétegződnek a szlovák, magyar és zsidó emlékek.

A dialogikus emlékezet legmagasabb szintű színházi megvalósítását az olyan projektek képezik, melyekben a történelmileg „szembenálló” mindkét csoport képviselői részt vesznek, akár alkotóként, akár szakértőként – hogy a dokumentarista színház terminológiáját használjuk. A Marosvásárhelyen 2010-ben Gianina Cărbunariu rendezésében magyar és román színészek közreműködésével bemutatott *20/20* című előadás mára már referenciaértékű (és sajnálatosan ritka) példája ennek a törekvésnek. Ugyanannak a történelmi tapasztalatnak, az 1990-es marosvásárhelyi etnikai összecsapásoknak a két közösség szempontjából történő bemutatása mellett a többnyelvű projekt kísérletet tett a két nép eltérő kulturális identitásának, érzületének, viszonyulásainak és életszemléletének performatív szembesítésére is. A lengyel Jan Klata rendezésében 2008-ban bemutatott *Transfer*<sup>22</sup> című előadás Wrocław többnemzetiségű városának háborús tapasztalatait, a kitelepítéseket dolgozza fel. Lengyel és német, többnyire civil szemtanúk mesélik el valós történeteiket, tapasztalataikat, mozaikszerűen, közösen építve fel egy traumatikus korszak *oral history* emlékezetét. A nagypolitika szereplőit játszó hivatásos színészek – Churchill, Sztálin és Rooseveltt figurái – szimbolikusan és a konkrét térkialakításban is a „fejük fölött” paroláznak derűsen. Bár csak egyes részleteiben, de a debreceni Csokonai Színház 2006-ban bemutatott *Liberté '56* című előadása is lehetőséget kínál a forradalom emlékezetének árnyaltabb feldolgozására, melyből nem zárható ki az orosz-szovjet fél tapasztalata sem. Nemcsak a dízletet jegyzi Alekszandr Belozub, de az előadásban szereplőként is részt vesz, így rajta keresztül több jelenetben is megszólalhat a kivé-nyelt orosz-szovjet katonák saját nézőpontja is. A forradalom idején játszódó, laza jelenetfűzérből felépülő cselekményszál egyik központi figurája a forradalmárok oldalára áttért orosz katona, Pavel. Vidnyánszky Attila első debreceni rendezésének orosz emlékezetpolitikai nyitása tulajdonképpen programadó jellegűnek is tekinthető, ugyanis színházvezetői tev-

kenységének azóta is fontos vonulatát képezi a kortárs orosz színház és drámairodalom beemelése a magyar színpadra, ami számos orosz darab színrevitelében, orosz vendégszínházak és rendezők meghívásában valósul meg.

A magyar színpadokon a legszembetűnőbbben Pintér Béla és Társulata, a Mohácsi testvérek, a budapesti Katona József Színház bizonyos előadásai vagy a független színházak közül a PanoDráma törekszenek tudatos és programszerű módon a művelődési színterületére, bár kétségtelenül igen eltérő művészi eszközökkel. A Nemzeti Színházban mind Alföldi Róbert, mind Vidnyánszky Attila műsorpolitikájának fontos részét képezték/képezik az identitásképző múltbeli traumák színrevitelei. A határon túli színházi városok közül pedig leginkább talán Marosvásárhely törekszik a legtudatosabban a magyar-román emlékezet dialogikus lehetőségeinek a kiaknázására, apró, de igen jelentős lépésekkel szorgalmazva a történelemkönyvek közös újraírását. Itt új mozzanatként szeptember elején a 3G független színház háromnyelvű előadásban mutatta be Székely Csaba *Vitéz Mihály* című darabját, a magyar-román kétnemzetiségű Ándi Gherghe rendező színrevitelében.

Mivel az ilyen előadások a színházesztétikai és emlékezetpolitikai diskurzus(ok) kényes határterületén egyensúlyoznak, a körülöttük kialakuló társadalmi és sajtóviták igen gyakoriak és változatos erejűek, ahogy társadalmi hatásuk is változó. Van, hogy a problémafelvetés, a rendezés történelemszemlélete vagy a karakterek váratlan megformálása vált ki vitát, de az sokszor teljesen független az előadás esztétikai dimenziójától, inkább a téma politikai megosztó ereje gerjeszti. A vita rendszerint szerencsés, mivel ébren tartja az adott történelmi mozzanattal kapcsolatos közérdeklődést, de sokszor az alkotók szándékától eltérő síkon zajlik, inkább a társadalmi trauma fenntartását, és nem a feloldozás lehetőségeit keresve. Ahhoz, hogy megfogalmazhassuk, egy adott előadás mennyire mozdítja elő célközönségének művelődési feldolgozását, történelmi, emlékezetpolitikai, szociológiai, recepcióesztétikai és színházművészeti szempontok együttes játékba hozására van szükség. Elfogultságuk, részlegességük vagy dramaturgiai/színházesztétikai kiforratlanságuk ellenére – vagy éppen ezek miatt – a múltról való gondolkodás fontos állomásait képezik ezek a színházi projektek, mivel – Brechtrel szólva – fel tudják mutatni a művelődési feldolgozás mint „társadalmi probléma szépségét”.<sup>23</sup>

1. szakasz Lezárás	2. szakasz Igazságszolgáltatás	3. szakasz Társadalmi Performatív Geszztusok	4. szakasz Feldolgozás	
Fegyverszünet Békekötés Sebesültek ellátása Romok eltakarítása Újjáépítés	Helyszínelés Letartóztatás  Nyomozás Per Nyilvánosságra hozás Aryagi kárpótolás Börtönbüntetés Szimbolikus büntetés Lusztráció	Közvetlen apológia Közvetett apológia Megbánás  Közvetett bűnösség miatti apológia  Kiegészítés Megbékélés	<b>Emlékezés</b> Gyász Kutatás Emlékhelyek Emlénapok Történelemkönyvek  Bosszú Reaktualizáció Művészi feldolgozás	<b>Felejtés</b> Továbblépés Felfilírás Nosztalgia Féltelmek feldolgozása Rossz beidegződések törlése (személyiségi rehabilitáció)  Tagadás Alternatív történelem

[.....múlt.....] [.....jelen.....] [.....jövő.....]

21 SZÉKELY Csaba, *Idegenek és más színdarabok* (Budapest: Selinunte Kiadó, [2012] 2017), 236.

22 Az előadás felvétele megtekinthető a Lengyel Audiovizuális Archívum honlapján: <http://ninateka.pl/film/transfer-jan-klata>.

23 Bertolt Brecht instrukciója a *Kurázi mama* „A nagy Kapituláció dala” színreviteléhez. Idézi Walter Benn MICHAELS, *The Beauty of a Social Problem* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 38.