

ÜGYNÖKÜGY

Színházi megközelítések

„Az ügynökaktákat teljes egészében nyilvánossá kellene tenni” – így vélekedett egy mi-napi közvéleménykutatás megkérdezettjeinek többsége. Ám azok, akiknek e kérdésben dönteniük kellene, ezeket az aktákat nem hozzák nyilvánosságra. Sem most nem teszik, sem korábban, azaz több mint negyed százada nem tették meg. Nyilván, megvan rá a jó okuk, de ennek taglalásába ezúttal nem mélyednék el.

Azt azonban állítom: e felmérés eredményével ellentétben az emberek nagy részét a mindennapokban nem az ügynökügy foglalkoztatja, illetve még a témát mélyen és alaposan kutató történészek és politológusok között sincs egyetértés abban, hogy mi lenne a következménye egy kései és (objektív meg szubjektív okok miatt) távolról sem teljes lista közzétételének.

Bár nehezen feloldható az az ellentmondás, amely e kérdéskör kapcsán a *lehetséges* és a *szükséges* között feszül, mégis a szükségesség melletti érvek tűnnek erősebbnek és megkerülhetetlennek. Csak két szempontra utalok. Elfogadhatatlan, hogy politikai és egyéb célú lejárásra lehessen felhasználni az ügynökmúltra való nyílt vagy burkolt utalásokat és az adatszivárogtatást, amire a jelenlegi kaotikus helyzet bárkinek lehetőséget ad. Ennél is fontosabbnak tartom, hogy a magunk és utódaink önbecsülése és lelki békéje megköveteli a múltunkkal való kritikus elszámolást.

Igaza lehet Dragomán Györgynek, aki a nyolcvanas évek Romániájában játszódó *Kalucsn* című darabjáról szólva azt írta: „Amíg nem lesz minden irat nyilvános, nem ér véget a diktatúra.” Ehhez a rendező, Visky András azt teszi hozzá, hogy „a hallgatás és a mítoszteremtés rémületesebb, mint a közös nyílt beszéd”. Más szóval: bármily nehéz, bármennyire is akadályokba ütköző, mégis elodázhatatlan és kötelező feladat, hogy tisztázzuk múltunkat.

Ebben a leginspirálóbb segítséget a művészettől várhatjuk, ám eddig kevés olyan irodalmi, színházi vagy filmes mű született, amely e problémakört a maga komplexitásában tárgyalná, s az egyedi esetek dokumentarista tényfeltárásán túl a mélyebb okoknak és a jelenség mai hatásainak alapos analíziséig is eljutna. A színház hosszú ideig ódzkodott e témától, s jobbára csak az utóbbi években tündeztek fel az ügynökkérdést érintőlegesen vagy ténylegesen tárgyaló előadások. Ezúttal néhány, 2016-ban bemutatott alkotásról szeretnék szót ejteni.

Közülük elsőnek említhetném Esterházy Péter családi tablóját, a *Mercedes Benz*et. Ez a szerző utolsó színműve, amely a Pozsonyi Nemzeti Színház felkérésre született, de Esterházy ebben csupán epizódokat villant fel apjának szervezéséről, amelynek igazi traumáját a *Javított kiadás*ban írta meg.

Az irodalmi és művészeti életben működő ügynökökről számos leleplező adat és közlemény jelent meg, de ebben a körben sem történt meg a differenciálás, ki miért és hogyan lett szervezve, illetve e minőségében ki mit tett vagy nem tett. Kevesen vannak, akik a múltjuk általuk fel nem tárt, de finoman szólva vitatható mozzanatainak napvilágra kerülését oly tragikusan élték meg, hogy önkezükkel vetettek véget életüknek. Tar Sándor megtette. Az ő szervezését, ügynökmúltját és annak tragikus lezárását Ménes Attila, az író barátja és írotársa formálta drámává.

A publicisztikus hangvételi mű néhány mozzanata (többek között a főhős NDK-ban töltött munkásévei, homoszexualitása, a szamizdat-körökkel kiépített kapcsolata) közvetlenül vonatkozik Tar Sándorra, az egész azonban fikció, amelyben a felbukkanó alakok és a felidézett szituációk meglehetősen sematikusak. Képek egy életből – így lehetne meghatározni a darab műfaját. Ez a forma elsősorban sorspillanatok egymás melletti felmutatását teszi lehetővé, s nem egy alak belső drámájának mélyreható és alapos kibontását.

A *Bihari* című darab bemutatására a Katona József Színház vállalkozott, amelynek művészi programjában kiemelt szerepet kapnak a társadalmi traumákat ábrázoló és feldolgozó előadások. Ebbe a sorba illeszkedik ez a premier is, amelyben Máté Gábor rendezőnek és Mészáros Bélának, Sándor alakítójának sikerül a főszereplő egyéni tragédiáját is érzékeltetnie, miközben az életképek is megelevenednek. Az előadást a Sufniban játsszák, azaz egészen kicsi helyre, egy fadoboz-konténerbe van összezsúfolva az összes helyszín és szereplő. Ez az összezártság nyomasztó légkört áraszt, amelyben még a humorral megrajzolt karakterek is valami végzetességet hordoznak. Minden pillanat és mozzanat a bemutatott világ morbiditását és abszurditását sugallja.

Abszurd, ugyanakkor líraian elemelt képet mutat ugyanezen jelenségről Visky András a *Pornó* című darabjában. A cím becsapós, ugyanis itt a szó nem az általánosan ismert jelentésében használatos – ez egy furcsa, a kötöttségeket nehezen tűró fiatal színésznőnek a romániai ügynökaktákban szereplő fedőneve. Ez a lány a város parkjában előadásokat tart szegény gyerekeknek, s ezáltal nemcsak belőlük formál kis közösséget, hanem másokat, felnőtteket is maga köré gyűjt, akik segítenek a „koszos kis verebeknek” – ahogy ő nevezi őket – túlélni a mindennapokat. Ez a közösségteremtő gesztus válik gyanússá a hatóságok szemében, tehát a Securitate ráállítja a Kisapok fedőnevű ügynökét. A jelentések nyomán elindult végzések következtében a gyereket váró lány elvetél, elveszti társát és öngyilkos lesz. Mindez a diktatúra utolsó évében történik. A fiktív darabnak egyszerre van személyes ihletettsége (az alcím szerint: „Feleségem története”) és dokumentatív alapja. A színpadi történeteket a rendező, Visky András időnként megszakítja: a háttér-vásznon Szatmárnémeti (ahol a darab játszódik) utcáit, tereit, parkjait látjuk – mintha valakit követne a kamera, azaz a megfigyelő –, s közben a kolozsvári színház színésze, Dimény Áron a lányra vonatkozó jelentéseket olvassa fel. A darab másik, az előbbit ellenpontozó rétege, a lány életének megidézése tulajdonképpen monodráma, amelyet Albert Csilla, szintén a kolozsvári színház tagja játszik, de igazából ketten vannak a térben, egy bőgős, az improvizatív zenét játszó Antal Attila együtt lélegezve a színésznővel válik egyenrangú színpadi alkotóvá. Albert Csilla, miközben bemutatja e lány történetét, számos egyéb figurát is életre kelt, szabadon és tüneményesen játszik: egyszerre bohóc, euforikus örömben úszó szerelmes és gyermekét sirató anya, ugyanakkor a lány lakásának bepoloskázására figyelmeztető szomszéd, a színjátékaiban segédkező Anti bácsi, orvos és hivatalnok. Az előadás előtt és után az előcsarnokban látható kis kiállításon Visky András sok száz oldalas ügynökakta-csomagjából egy válogatást, illetve ezek másolatait lehet megtekinteni. Ebből magyarázatot kapunk arra is, hogy miért éppen ő azon kevesek egyike, akik munkásságukban konokul és következetesen vissza-visszatérnek a múltjukkal és közvetve egy nagyobb közösség múltjával való szembesítéshez. A *Pornó*ban nemcsak ez a szembesítés jelenik meg, hanem a megértés és megbocsátás ritka emberi tulajdonsága és képessége is, ami természetesen következik abból, hogy Visky legtöbbször különös (nem Háy János-i értelemben vett) „Isten-dramákat” ír.

Ehhez hasonló személyesség érhető tetten Bartis Attila *Rendezésében* is. Apja, Bartis Ferenc ugyanis a Securitate ügynöke volt, sőt, miután 1984-ben fiával együtt áttelepült Magyarországra, itt – román nyomásra, vagy sem? – 1987-ben szintén ügynöklistára került. Az 1956 után hosszú évekre börtönbe zárt író sem rabságában, sem kiszabadulása után nem tudták beszervezni, csak később találtak fogást rajta.

A kemény és kíméletlen prózát író Bartis Attila e darabjában megértőbb hangot üt meg. Érintettsége okán ez némileg akceptálható, ugyanakkor ez az alkotói viszonyulás kissé gyengíti a témában rejlő drámaiságot. A címből is kiolvasható, hogy a cselekmény színházban játszódik, főszereplője pedig a rendező, aki épp egy ügynökről szóló saját darabját rendezi. A mű többszörösen is reflektál a múltra, mivel nem közvetlenül egy hetvenes-nyolcvanas évekbeli történetet ábrázol, hanem a jelenből, az ügynökakták kiszivárogtatásakor néz vissza ezekre az évekre. Ráadásul ezt a színház kettős fénytörésében teszi, hiszen egyfelől a dráma hiába tekinthető a rendező önéletrajzi elemeket tartalmazó művének, mégiscsak fikció, másfelől próbaszituációban vagyunk, tehát a színházi atelierhangulat részben elfedi, részben késlelteti a dolgok kimondását. A darabot próbáló színészek szüntelenül azzal a dilemmával szembesülnek, hogy amit játszaniuk kell, az a valóságban is megtörtént, vagy csak kitaláció, a személyek közötti viszonyok a rendező életéből vett situációk, vagy a képzelet szüleményei. S bár az események előrehaladtával a nézőben egyre fokozódik a bizonyosság, csak az utolsó jelenetben derül ki egyértelműen, hogy a rendező a kollégáiról jelentő ügynök volt. Mivel ezzel a lelepleződéssel zárul a dráma, ennek már a viszonyok változására nincs hatása. Mondhatnánk: ez a szándékolatlan nyitott vég a nézőre hagyja a továbbgondolás feladatát.

A drámát rövid időn belül két színház mutatta be. Marosvásárhelyen maga a szerző rendezte, a Vígszínházban Szikszai Rémusz. A két produkció sokban eltér egymástól. Bartis lényegében követte azt, amit megírt, Szikszai viszont lényeges pontokon belenyúlt a szövegbe. Nála az utolsó jelenet egy része az előadás elején is elhangzik, azaz a néző az első perctől fogva tisztában van a rendező, János múltjával. Ez a keretes szerkezet nemcsak feszesebbé teszi a drámát, de segít abban is, hogy számos darabbeli utalás a helyére kerüljön. A másik jelentős változtatás a befejezésre vonatkozik. Egyrészt a Palika nevű színész, miután megkapta a róla szóló ügynökaktákat és szembesíti tetteivel a besúgó rendezőt, a kiállt izgalmak következtében meghal, másrészt a szöveg kiegészül egy 2015-ben játszódó epilógussal, amiben a rendező mint államtitkár felavatja a negyedszázada elhunyt Palika, a nagyszerű művész és barát emléktábláját. A búcsúbeszéd helyett János cinikus gesztussal Szép Ernő 1942-es *Ne hidd!* című keserű versét mondja el. Ezzel a befejezéssel e történet jelen idejűvé válik, és azt a kérdést sugallja, hogy mi a közünk ma a bemutatott sorsokhoz, a múltunkhoz, el tudunk-e számolni azzal, amit ez ügyben tettünk/teszünk vagy nem tettünk/nem teszünk, s egyáltalán: kinek mi a felelőssége abban, hogy e kérdésben még mindig ott tartunk, ahol tartunk.

A produkciók összehasonlítása és egymáshoz méríckélése helyett emlékeztetni szeretnék arra, hogy korábban, 2009-ben Kovács Krisztina és Bereményi Géza sok száz felkutatott és feldolgozott ügynökaktát felhasználva írta az *Apacsok* című darabot, amelyet Török Ferenc filmrendező állított színpadra a Radnóti Színházban. Ez is kétszintes dráma, miként a *Rendezés*. Ebben egy mai filmrendező akar filmet készíteni az apja múltjáról, arról a diktatórikus korról, amelyben fiatalok egy-egy csoportja indiánosdit játszva próbálta kiélni szabadságvágyát, ám mivel ezt a „játékot” a hatóságok nem néztek jó szemmel, a mozgalmat az ifjak közé beépített ügynökök segítségével felszámolták. A jelen és a múlt ütköztetése egyrészt a mindkét síkon megjelenő tartótiszt által, másrészt az emlékező nagymama segítségével történik. E darabban is – miként a *Bihariban* – megelevenedik a szervezés folyamata, a kapcsolattartás lefolyása, de míg Ménes Attila művében erről nem kapunk revelatív és személyesen érintő, megrázó új információt vagy benyomást, az *Apacsokban* mindkét fél képviselője bonyolult és árnyalt karakter, akik között valódi drámai kapcsolat és konfliktus jön létre.

Fontosnak tartom, hogy az ügynökmúlttal több színházi alkotó is foglalkozik, de a láttott előadások azt mutatják, hogy nem elég, ha a téma égető, a megközelítése íróilag-színházilag tisztességes, a megvalósítása a nézőt intellektuálisan megérinti. Csak valódi és át-

élhető drámai helyzetekre, erős karakterekre épülő, zsigeri élményt nyújtó, érzelmi megrendülést és továbbgondolást együttesen kiváltó alkotások segíthetik akár a múltbeli, akár a jelenkori traumáinkkal való szembenézést és azok egyéni és kollektív feldolgozását.

S Á R O S D I L I L L A

SZOKTAK SZERETNI

Proics Lilla beszélgetése

Az évadban a Bécsi Burgtheater *Eiswindjében* játszott, az Örkény Színház *Stuart Máriájában*, egyik főszerepet átvéve, továbbá számos független produkcióban – a valahai Krétakör társulat tagjával, az évek óta szabadúszó Sárosdi Lillával beszélgettünk.

– *Proics Lilla: Mivel kezdődött a színházzal való viszonyod?*

– Sárosdi Lilla: Sok mindent nem tudok felidézni a gyerekkoromból. Az első színházzal kapcsolatos élményem az, amikor esti gimnáziumba jártam – már akkor sem tudtam jól beleilleszkedni a szűkös rendszerbe –, egyszer elmentünk a Magyar Színházba egy előadásra az osztállyal, de másra nem emlékszem, csak a nézőtérre. Anyámmal nem jártunk színházba, de Iron Maiden- és efféle koncertekre igen, illetve mivel az SZDSZ tagja volt, tüntetésekre. Megmaradt azokból az évekből, ahogy elindulunk a zuglói irodából, Magyar Bálint, Pető Iván és még sokan mások, aztán állok a tömegben és tartok valami transzparenst. Mostanában eszembe szokott jutni, amikor állok valami tüntetésen, hogy már tizenöt évesen is ezt csináltam, és rohadtul unom.

– *Hogyan lett ebből színházcsinálás?*

– Tulajdonképpen úgy, hogy tizenhét évesen megláttam Latinovitsot a tévében és szerelmes lettem. Annak ellenére, hogy előtte mindent félbehagytam, amibe csak belekezdtem, abban kitartottam, hogy színésszé váljak. Bár ez is olyan szélsőséges lelkesedés volt, amilyen rettenetesen tudok rajongani adott helyzetekben emberekért vagy dolgokért, ugyanakkor ma is látom benne azt a hatalmas erőt, amit mindenki lát és hall, aki képes eltekinteni az idegesítő manírvaitól. És nyilván azóta láttam több nagy színészt is, akik ugyanilyen hatással tudnak lenni sokunkra.

– *Be is iratkoztál egy színi iskolába?*

– Nem egybe. Végigjártam sok cicaszínkört (a dilettáns színészképzés alighanem örök), de aztán Földesi Margit jóvoltából és unszolására mentem Szolnokra '97 körül stúdiósna. Onnantól fogva végre színházzal foglalkoztam. Schwajda György akkor ott éppen egy kaposvárihoz hasonló színészképzést akart kiépíteni, ami ugyan bedőlt, de minket még tanított többek közt Morcsányi Géza, Töröcsik Mari, Molnár Piroska, Garas Dezső. És ott megtaláltam azt a közösséget, amelyben jól éreztem magam Gigor Attilával, Vinnai Andrással, Máthé Zsolttal, Vajda Robival. Együtt laktunk, mint valami kommuna,