

DOKUMENTUM ÉS SZEMÉLYESSÉG 1956 SZÍNREVITELEIBEN

PanoDráma: Keserű boldogság; Pali; Exodus '56

1956-nak a nyilvános és kollektív emlékezetben, a hivatalos történetírásban elfoglalt helyzete kezdettől fogva problematikus. Az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződött s értelmeződik ma is, egymásnak ellentmondó múltreprezentációk horizontjában. Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó értelmezések sokfélesége az azt feldolgozó drámai és színpadi művekben is megmutatkozik. Amint azt P. Müller Péter részletesen kifejti, a politikai változásokkal az irodalmi-művészi kánonban is jelentős átrendeződés következett be. Amíg a rendszerváltás előtt az '56-ot nemzeti tragédiaként, ellenforradalomként értelmező művek képezték/képezhették a kánon részét, addig e művek a rendszerváltás után az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánssá váltak.¹ A színház azonban áthallásos formában már ekkor is reflektált a hivatalos politikai hatalom által kialakított nézet visszásságára, az ettől eltérő értelmezés lehetőségére, lásd Ács János *Marat/ Sade*, illetve Jeles András *Drámai események* című rendezését.

Annak ellenére, hogy a rendszerváltást követően megtörtént a „forradalmi hagyomány” legitimációja,² a magyar színház egészen a forradalom ötvenedik évfordulójáig nem reflektált explicit módon az '56-os eseményekről alkotott értelmezésekben '89 után is megmutatkozó ellentmondásokra, '56-nak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra. A rendszerváltás utáni magyar színház előtt így egyszerre állt feladatként az egyre pluralizálódó forradalmi elbeszélések közötti eltéréseknek, anomáliáknak, valamint a forradalom eseményei körüli legendaképzéseknek a tematizálása.

Radnóti Sándor a *Kazamaták* című drámát elemző tanulmányában '56 alapítóeseményjellegét³ emeli ki, amelynek sarokköve a forradalom tisztasága. Ez a fajta értelmezés a legtöbb alkalmi, évfordulós műben máig tartja magát: az '56-os forradalmat többnyire heroikus eseményként, pátosszal ábrázolják, annak legendás alakjait középpontba helyezve. E művek jellemző módon a történelmi hitelesség ideájából kiindulva egyetlen múltértelmezést tekintenek legitimnek, annak kizárólagosságát hangsúlyozzák, s ezáltal – Aleida Assmann fogalmát használva – egyfajta monologikus emlékezetmodellt követnek. Aleida Assmann *Az emlékezés átalakító ereje* című tanulmányában kétfajta emlékezetmodellt különböztet meg. Monologikus elnevezéssel látja el azt a múlthoz fűződő viszonyt, amikor egy nemzeti közösség a negatív múltbeli tapasztalatokkal, traumatikus

Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ P. Müller Péter: „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán”, *Híd*, 2006/10, 49–59., 49–50.

² A kérdéshez ld. György Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000. – A „forradalmi hagyomány” kifejezést is a szerző használja.

³ Radnóti Sándor: „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitékintéssel és visszatétekintéssel”, *Holmi*, 2006/3., <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

történelmi eseményekkel szembesülve három szerep valamelyikét ölti magára, és kizárólag a választott szerephez 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.⁴ Ezt azért tartom fontosnak ismertetni, mert nézetem szerint az 1956-os eseményeket feldolgozó évfordulós művek nagy része hasonló emlékezetmodellt követ.

Fontosabb az '56-os eseményeket közvetlenül tematizáló előadások azon iránya, amely a monologikussal szemben a dialogikus emlékezetmodellt követi, azaz „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”, s ezáltal lehetővé teszi a múlttal való szembenézést, amely „az emlékezés és a múlt terhével való kiegyezés tűfokán át vezet”.⁵ A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea az általa műftfeldolgozónak nevezett előadások emlékezőtechnikáját. Így az említett emlékezetmodellt követő műveket a következőkben műftfeldolgozó előadásoknak tekintem. Tompa szerint az ilyen típusú előadások 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 változtatásának lehetőségét”, illetve a „műftértelmezések »igazságok« egymasmellettiségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolják] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”⁶

Ez a megközelítésmód a rendszerváltás utáni magyar színházban 1956 kapcsán elsőként két, a forradalom ötvenedik évfordulójának évében, 2006-ban bemutatott műben érvényesült: Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában, amelyet Gothár Péter rendezett meg a Katona József Színházban, illetve a Mohácsi testvérek és Kovács Márton kaposvári *56 06/őrtölt lélek vert hadak* című előadásában. E produkciók elsőként vállalkoztak arra, hogy közvetlenül beszéljenek 1956-ról, és reflektáljanak a róla alkotott beszámolók konstruáltságára, sokféleségére, heterogenitására, az egyéni és kollektív emlékezetek különbségeire, s ezáltal a hozzá kapcsolódó tartalmak újragondolására ösztönözzenek.

Ezen előadásokat követően legközelebb azonban csak majdnem tíz évvel később, a hatvanadik évforduló körül és annak alkalmából készültek újból olyan művek, amelyek a forradalom eseményeit valóban műftfeldolgozó igénnyel közelítik meg. 2015-ben megjelent az '56-reprezentációknak színházi formanyelvét, kifejezőeszköz-használatát, történelmszemléletét, emlékezőtechnikáját tekintve az addigiaktól eltérő, új iránya, amelyet a PanoDráma Társulat jelölt ki a *Keserű boldogság*⁷ című felolvasószínházi produkciójával, s folytatott 2016-ban a *Pali*⁸ és az *Exodus '56*⁹ című előadásokkal.¹⁰ A következő szakaszok-

⁴ Aleida Assmann: „Az emlékezés átalakító ereje”, ford. Máté Éva Gyöngy, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23., 16.

⁵ Assmann, i. m., 18.

⁶ Tompa Andrea: „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013. február, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

⁷ Csalog Zsolt: *Keserű boldogság*, PanoDráma, rendezte: Ördög Tamás, bemutató: Katona József Színház, 2015. október 23.

⁸ *Pali*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016. október 23.

⁹ *Exodus '56*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016. november 04.

¹⁰ Ehhez a vonulathoz csatlakozik továbbá az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját színpadra állító *Emlékezés a régi szép időkre* című előadása is Polgár Csaba rendezésében. Habár az utóbbi előadás csupán egyetlen nézőpontot, Eörsi Istvánét érvényesíti, az általa elmesélt történetekkel és a benne megjelenő figurák nézőpontjának felvillantásával maga is reflektál az '56-os események megítélésében megmutakozó eltérésekre. Ha pedig elfogadjuk azt a nézetet, amely szerint az interteatralitás (Jacky Bratton) révén a befogadó emlékezetében az egy színházkultú-

ban az utóbbi produkciók emlékezőtechnikájának, történelemszemléletének, kifejezőeszköz-használatának vizsgálatán keresztül arra keresem a választ, hogy miként tudják működésbe hozni a már említett dialogikus emlékezetmodellt, és hogy miként válhat a színház a (sikeres) műltfeldolgozás terepévé.

A PanoDráma említett előadásai olyan verbatisim módszerrel létrehozott produkciók, amelyek '56-nak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmet”¹¹ 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 boldogság*ban Kari Györgyi adja elő Jancsó Livia visszaemlékezéseit a Csalog Zsolt *Doku 56* című kötetében azonos címmel megjelent interjú szövegét alapul véve. Az egyes 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, s hogyan kínozták meg, vitték el munkatáborba s internálták azért, mert lojális volt munkatársaihoz, és nem vált besúgóvá. Míg a *Hétköznapi hősök* sorozat részeként bemutatott *Keserű boldogság* a forradalom egy, a Csalog-interjú elkészültéig arctalan marad, ám annál fontosabb feladatokat ellátó szemtanúját helyezi a középpontba, addig a *Pali* egy már 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.¹² A *Pali* legalább annyira szól Maléter Pálról, mint Gyenes Judithról, kettejük kapcsolatáról, egymáshoz fűződő viszonyáról, a velük történtek értelmezéséről, s így szükségképpen az '56-os forradalomról, annak az egyéni életvilágokra gyakorolt hatásáról.

Mint láthatjuk, a *Pali* és a *Keserű boldogság* „egyetlen tudat lezárt műltértelmezésében”¹³ beszéli el az '56-os 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 műltről alkotott beszámoló sokféleségére is reflektál. Ezt csak még jobban erősíti az *Exodus '56* című előadásuk, amely az '56-os emigránsok számos különböző, egyéni szólalmát helyezi egymás mellé. A szemtanúkkal készített, zömében az 1956-os Intézet Oral History Archivumából származó interjúkból szerkesztett felolvasószínházi előadásban a forradalom eseményeiről és a haza elhagyásáról szóló epizódok elbeszélése során a szereplők rendkívül heterogén módon értelmezik 1956-ot. A teljesség igénye nélkül, olyan történetek helyeződnek benne egymás mellé,

rán belül bemutatott előadások képesek kapcsolatba lépni egymással és befolyásolni egymás értelmezését, megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház produkciója a maga egynézőpontú elbeszéléseivel, interpretációjával beleilleszthető a PanoDráma egyedi nézőpontokat, lezárt műltértelmezéseket egymás mellé helyező, ugyanakkor e gesztussal azok heterogenitására is reflektáló előadásorozatába. Az említettekén kívül fontos továbbá megemlíteni a k2 Színház 2017-es *Holdkő* című előadását, amely szintén az '56-os eseményeket műltfeldolgozó igénnyel megközelítő produkciók közé sorolható, amennyiben a számos '56-értelmezés és -beszámoló egymás mellé helyezésével az eseménnyel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségére reflektál.

¹¹ György Péter kifejezése. György, i. m., 20.

¹² *Pali* címmel közölte Csalog Zsolt is *Doku 56* című kötetében Maléter Pálné Gyenes Judith portréját, amelyet a vele készített interjú 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 Judittal készített interjúkat veszi alapul, amelyeket Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna rögzített.

¹³ Herczog Noémi kifejezése az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás kapcsán. – Herczog Noémi: A mítoszleszámoló, *Élet és Irodalom*, 2016. november 4., 23.

mint például Gimes Juditnak és férjének a beszámolója, amelyben a Gimes Miklóssal történekmek is fontos szerep jut; a kalauz kisasszony története, aki az ÁVÓ-hoz beosztott sorkatonák mentésében segédkezett; annak a férfinak az elbeszélése, aki részt vett egy repülőgép eltérítésében és a fedélzeten utazó ávosok lemészárlásában; 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”¹⁴ ad hangot, nem hősiess, kivételes emberi tettekről ad számot, hanem a forradalmat átélte 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* eképpen nemcsak a történelmi múlt eseményeivel való viszonyba lépés lehetőségeit teszi témájává, hanem a jelen eseményeit is új aspektusból láttatja. Egyszerre alakítja a néző műltről és jelenről való gondolkodását.

A különböző múltértelmezések, -beszámolók egymás mellé helyezése, ütköztetése, amint korábban már említettem, a műltfeldolgozó előadás létrejöttének egyik feltétele, hiszen ez teszi lehetővé, hogy a befogadó viszonyba, dialógusba lépjen a műlttal. Ráébredve a valóság többféle értelmezési lehetőségére megkérdőjelezheti az adott eseménnyel kapcsolatos korábbi előfeltevéseit, s árnyaltabban kezdhet el gondolkodni arról, új vagy más perspektívából szemlélheti azt, új összefüggéseket ismerhet fel, miközben elfogadja többféle „igazság egyidejű létezését”.¹⁵ Nem véletlenül válhatott az oral history a PanoDráma '56-os tematikájú dokumentumszínházi előadásainak elsődleges forrásvidékévé, hiszen már eleve magában hordozza a nézőpontok, az értelmezések sokszínűségét, teret engedve „a tapasztalatok összevetésének, a megismerés egyre szélesedő folyamatának”.¹⁶

A szóbeli beszámolók és azok sokfélesége kapcsán ugyanakkor itt is felvetődnek a dokumentum- és verbatim színházi előadások kapcsán rendre felmerülő kérdések, mint például hogy mennyire hitelesek, tényszerűek a felhasznált dokumentumok, ellenőrizhető-e egyáltalán mindaz, amit ténynek tekintünk,¹⁷ mennyire tarthatók hitelesnek a szemtanúk beszámolóit, mennyire képesek/képesek-e eredeti formájában megragadni az átélte eseményeket. A valóság és fikció, tapasztalat és reprezentáció kérdését ebben az esetben bonyolítja, hogy az emlékezés szelektív, rekonstruktív, retrospektív természetű, és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén a műlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszéltető el. Ahogyan arra Gyáni Gábor rámutat: „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”.¹⁸ Az emlékezéshez tehát már eleve hozzátartozik a műltbeli történések értelmezésének, narratívába rendezésének,

¹⁴ Radnóti Sándor megfogalmazása Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája kapcsán. Radnóti, i. m.

¹⁵ Tompa, i. m.

¹⁶ Udvarnoky Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei, *Replika*, 2007/9, 27–31., 30.

¹⁷ E kérdést Deres Kornélia teszi fel a dokumentumszínházi előadások kapcsán a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* című cikkében. Ld. Deres Kornélia: Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői, *Színház*, 2012/11, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 8–10., 9.

¹⁸ Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág kiadó, Budapest, 2000, 139.

az egyéni életút eseményei között történő elhelyezésének aktusa.¹⁹ Ennélfogva a szemtanúk mindig csak a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet – 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 – mint azt többen is megjegyezték már neki – ő mindig ugyanazt mondja, a történetekhez nem tesz hozzá, nem tupírozza fel azokat, amely kijelentés természetzerűen 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. Az előadás az '56-os forradalom eseményeit, és annak következményeit, Maléter Pál és Maléter Pálné közös életútjának részeként, s óhatatlanul főszereplőjeként, aktív alakító tényezőjeként beszéli el, a szeretet, a gyász, a nosztalgia érzéseinek szűrőjén keresztül. 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 koncentrálnak, inkább „szubjektív benyomásokból, hangulatokból, női megérzésekből” áll.²⁰

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 (vagy legalábbis egy részüket) vélhetően az interjúzás során figyeltek meg az alkotók és emeltek át az előadásba. Ilyenek többek között az elérzékenyülés, a kellemetlen, traumatikus emlékeknél való megtorpanás, az elhallgatás pillanatai. Például az ávósok általi házkutatás során elszenvedett fizikai bántalmazás, amelyről elkomorodva, elrövedve 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”. Az elbeszélő továbbá egészen konkrétan is reflektál arra, hogy az átélteket éppen azok intimitása miatt bonyolult elmesélni. Egy ponton például a következőt mondja: „Erről olyan nehéz beszélni, hiszen ez az embernek annyira a magánügye”.

Az elmondottak személyességét, intimitását a térszervezés csak még jobban erősíti. A *Palit* a Katona József Színház Sufni nevű, szűk pincehelyiségében adják elő, amelynek színpadán mindössze egy asztal, egy szék és egy kopott állólámpa található. Az asztalon pedig olyan személyes tárgyak – Maléter Pál bekeretezett fiatalkori arcképe, egy öröknap-tár, egy kis csésze, amelyből az elbeszélő teát/kávét kortyolgat, egy táskarádió, amelyből ötvenes éveket idéző zene szól, egy hamutál –, amelyek mind vagy a férjet idézik, vagy annak felidézésében segítik az elbeszélőt és egy esetben a nézőt is. Az esküvőjükről szóló beszámolót követően Gyenes (Szamosi) a villanyok felkapcsolása után egy esküvői fényképet és Maléter arcképét adja körbe a nézők között, mintegy illusztrálva az addig elmondottakat. Utólag még a dohányzás is mintegy a férj 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.

¹⁹ 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.

²⁰ Gyürky Katalin: Érzelmvezérelt történelem, *Alföld Online*, 2017. március. 29., <http://alfoldonline.hu/2017/03/erzelmvezereelt-tortenelem/>, letöltés ideje: 2019.04.20.

Az említett tárgyak a háttér falon futó (mozgó)képekkel együtt teremtik meg az emlékezés terét. A felvételek előbb egy régimódi szobabelsőt ábrázolnak, amit a díszlet kiegészítéseként is szemlélhetünk, ezt követően az '56-os forradalomról készült korabeli fotográfiákat mutatnak, majd lassítva egy idősödő női kéz mozdulatait követik, amint egy férfiórát 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 az utóbbinak köszönhetően egyúttal el is távolítják a nézőt a látottaktól, hallottaktól. Tudatosítják ugyanis az elbeszélte tapasztalatoktól való távolságát, szemléltető pozícióját, és ráirányítják a figyelmet „a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciók rés”-re,²¹ az elbeszélés közvetítettségének tényére. Ez utóbbi még élesebben jelenik meg a *Keserű boldogságban* és az *Exodus '56-ban*, amelyek a monológ műfajából adódó formanyelvi sajátosságok és a szövegkönyvből 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 előadómódja, valamint az *Exodus '56* néhány elbeszélésének hasonló stílusú prezentációja csak még jobban felerősíti, nem beszélve a vetítőlátványon itt is megjelenő, a forradalmat és az '56-os menekülteket ábrázoló fotókról. E ponton pedig ismét visszajutunk a dokumentum- és verbatim színházi előadásokban szereplő szemtanú-beszámoló szerkesztettség/eredetisége kapcsán felvetődő kérdésekhez.

Érdemes itt visszakanyarodnunk Gyenes Judithnak a saját történetmondásának mindenkori azonosságáról megfogalmazott – fentebb már idézett – állítására is, amely szerint ő mindig ugyanazt meséli. Ennek kapcsán figyelembe kell vennünk, hogy az általa mindig ugyanúgy elbeszélte történet, még akkor is, ha a szemtanú élményanyagából alakult ki, az emlékezet archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés alapján jött létre, tehát a múltban átéltek utólagos értelmezése, konstrukciója. Ehhez adódik hozzá továbbá az, hogy a traumatikus és drámai élmények esetében Gyáni Gábor 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.²² 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”.²³ Habár az október 23-i történelem fontossága a szemtanúk számára – amint azt beszámolóik is bizonyítják – már megtörténtük időpontjában is nyilvánvaló volt, a *Paliban* és az *Exodus '56-ban* szereplő beszámoló 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 ezt példázza az is, amikor arról beszél, 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 a megélése pillanatában.

²¹ Deres Kornélia megfogalmazása Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadása kapcsán. Deres Kornélia: *Magukról bizony, Színház Online*, 2016. május 30., <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>, letöltés ideje: 2019. 04. 20.

²² Gyáni, i. m., 142.

²³ Uo., 134.

A traumatikus és/vagy drámai esemény „mindent elhomályosító” jellegének²⁴ gondolatához kapcsolódva elmondható továbbá, hogy a *Keserű boldogság* és a *Pali* elbeszélései szemléletes példái annak, hogyan rendezhető az egyéni élettörténet, s így az identitás egy kitüntetett esemény, jelen esetben az 1956-os forradalom köré. A *Keserű boldogság*ban Jancsó 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 utóregése a nagy élménynek és már csak magánügy”. Jancsó az utóbbi kijelentéssel az ’56-tal kapcsolatos tapasztalatokhoz képest mintegy elbeszélésre érdemtelennek minősíti élete későbbi epizódjait.

Gyenes Judith elbeszélésében ugyan már nemcsak az ’56-os 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 mondatban – mintegy kötelező módon – elhangzik, 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, amelynek 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 újrendezés 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 megfelelés elvárása miatt is természetesen nagyobb mértékű, mint a másik két szöveg esetében. A portré alapjául szolgáló, az oral history technikájával készülő interjú esetében ráadásul Gyáni Gábor meghatározása szerint már eleve „erőteljes a kívülről irányítotttság, [...] [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”.²⁵ Csalognál az interjú kazettára rögzített szövege továbbá Soltész Márton meghatározása szerint a (1) meghallgatás, a (2) visszahallgatás, a (3) lejegyzés, az (4) olvasás, a (5) szegmentálás, az (6) írás, az (7) újraolvasás, az (8) újírás fázisain²⁶ halad keresztül, mire létrejön belőle a végső dokumentumelbeszélés. Ez pedig ismételtelen a szöveg szerkesztettségére, a szerzői beavatkozásra irányítja a figyelmet.

A *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében továbbá nem tekinthetünk el attól sem, hogy azokat – amint korábban már utaltam rá – a *Hétköznapi hősök*-sorozat részeként mutatták be. E 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 címbebeli megfogalmazást követve –, hősies tetteikről. Így, még ha arra törekednek is, hogy az eseményeket valóságként rekonstruálják, akkor is mitizálják azokat, valamint az elbeszélő alakját. Gyáni Gábor szerint ez azonban nemcsak a heroikus

²⁴ Uo., 142.

²⁵ Gyáni, i. m., 143.

²⁶ Soltész Márton: *Csalog Zsolt, Argumentum*, Budapest, 2015, 166.

tettekről szóló szemtanú-beszámolókat érinti, hanem hozzátartozik az oral history lényegi természetéhez, amely „észrevétlenül ötvözi magában a mítoszt és a valóságot. Így az élőszóval elbeszél emlékezet egyszerre szól a múlt és a jelen valóságos tapasztalatába mélyen (és felismerhetetlenül) beleágyazódó mítoszról, valamint a való világ történéseiről”.²⁷

A PanoDráma előadásaiiban szereplő szemtanú-beszámolók efféle konstruáltsága, fikcionális jellege és már korábban említett szubjektivitása, személyessége ekképpen a következő kérdéseket vetheti fel: mit tudhatunk meg a szemtanúk beszámolóí által a valóság bizonyos eseményeiről, jelen esetben az '56-os forradalomról? „[A] valóság milyen minősége és síkja ismerhető és érthető meg a szubjektív dokumentumokból?”²⁸ 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* beszámolóí, ha egyetlen sorozat részeként szemléljük őket, nem 1956 átfogó és egységes narratívájának megalkotására vállalkoznak, nem jelölnék ki egyetlen autentikus értelmezést, éppen ellenkezőleg: az '56-hoz kapcsolódó kollektív emlékezetünket alkotó sokféle egyéni emlékezetet helyezik egymás mellé, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Ez a gesztus különösen fontos egy olyan történelmi esemény esetében, mint 1956, amely kezdettől fogva az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül értelmeződött, olyan egymásnak ellentmondó múltreprezentációk horizontjában, amelyek mindegyike kizárólagosságra tart/tartott igényt, s az aktuális politikai hatalom érdekeinek megfelelően változott.

A PanoDráma előadásai nem e hivatalos értelmezések, jól ismert történelmi beszámolók mellett kívánnak állást foglalni, s ezáltal az '56-tal kapcsolatos emlékezetpolitikai csatározásokból is kivonják magukat. '56 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 önazonossága felépítésében betöltött szerepét. S természetesen mutatnak rá az egyéni és 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 arra Dee Heddon Bahtyint idézve rámutat, 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.²⁹ 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 néniének, a szomszédasszonynak, és az e szereplők élettörténetét alkotó mikrotörténeteknek. Az *Exodus '56* egyes történeteiben pedig – a *Pali*hoz hasonlóan – a család-történeti adalékok is különösen fontosak 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 '56-os 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

²⁷ Gyáni, i. m., 144.

²⁸ Uo., 128.

²⁹ Dee Heddon: Beyond the Self. Autobiography as Dialogue. in: Clare Wallace (szerk.): *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed., 2687.

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 '56-os események, Maléter Pál ebben való szerepvállalása, majd tököli letartóztatása, a feleség erre adott érzelmi reakciói. Annak elbeszélése, hogyan élte meg Gyenes Judith 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 elbeszéltek 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”.³⁰ 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”.³¹ 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 előbbiektől rögzített tartalmak és előfeltevések mentén gondolkodjunk az említett korszakról, és azt, hogy az 1956-os eseményeket stabil tartalmakkal rendelkező „hideg” történelmi tényekként kezeljük. Ahogyan arra Maurice Halbwachs nyomán Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins rámutat, „a történelem az a múlt, amelyhez nem fűz már [minket] »szerves« kapcsolat, – az a múlt, mely már nem képezi életünk fontos részét –, míg a kollektív emlékezet az [...], mely alakítja identitásunkat”. Továbbá azt állítják, hogy „[a]z emlékezet elkerülhetetlenül átadja a helyét a történelemnek, amint elveszítjük a kapcsolatot a múltunkkal”.³²

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, '56-os beszámolók felidézésével mintha éppen ezt az imént leírt folyamatot kívánánk késleltetni, rámutatva arra, hogy az élénk, személyes emlékezés által még igenis van lehetőségünk arra, hogy élő kapcsolatot tartsunk fenn a múltunk e fejezetével. A *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus* '56 című előadások ráadásul a személyes, szubjektív beszámolóik és a bennük megjelenő egyedi nézőpontok és sorstörténetek felvillantása révén képesek arra is, hogy azon generációk számára is segítsenek közvetlenebb, személyesebb kapcsolatot kialakítani a történelmi múlt szóban forgó epizódjával, akik nem rendelkeznek róla 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 komoly lépéseket tesznek a történelmi múlt egy traumatikus fejezetének feldolgozása felé.

³⁰ Udvarnoky, i. m., 29.

³¹ Uo., 28.

³² Jeffrey K. Olick – Joyce Robbins: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezet” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig, ford. Kulcsár Dalma, *Replika*, IX/37 (1999), 19–43., 23.