

a családi, mind a volkani értelemben vett nagycsoportokra jellemző, hogy még ha nem övezi is feltétlenül Zoltán családjához hasonló csend a múltat, memóriájuk ezekből a történetekből többnyire az elszenvedett sérelmeket őrzi, ódzkodik azonban azoknak az eseményeknek az emlékezetben tartásától, amelyek során trauma okozói vagy legalábbis a traumatizáló rendszer hasznélvezői voltak. Vulkan elméletének ismeretében azt mondhatjuk, hogy ezek a vallásuk, származásuk, történelmi sorsuk, közös traumáik által összekovácsolt csoportok a magyar nemzetet alkotó nagycsoporton belül – tudattalan szinten legalábbis – viszonylag homogen nagy alcsoportokat alkotnak. Ezek – a nagycsoport működésének szabályszerűségei szerint – az integrálatlan negatív tartalmak hordozóiként tekintenek a másik nagy alcsoport(ok)ra. Ahogyan az imént láttuk, az ilyen közös „tartályok” elsőrendű célja a csoportidentitás és az egyén csoporthoz tartozása élményének fenntartása, amire annál erősebb az igény, minél erősebb a csoportregresszió. Ugyanakkor, ahogyan Zoltán története illusztrálja, a közelmúlt történelmének összekuszálódó családi szálai, a legkülönbözőbb módokon összekapcsolódó agresszor- és áldozati szerepek nagyon megnehezítik az egyértelmű csoportidentitás fenntartását. Ilyen helyzetben két megoldás kínálkozik. Az első a regresszió, a rendezetlenségek, összeférhetetlenségek kényszeres tagadások, elfojtások, projekciók útján való kezelése: ez vezet a „jók” és a „rosszak”, a „mi” és az

„ők” világához. A második az integráció, egyfajta érett, „felnőtt” megoldás lehetősége, a pozitív és negatív elemek, a saját és a másik egyidejű igazságának elfogadása. Ennek az útnak elengedhetetlen és kétségtelenül kockázatos, fájdalmas, sőt számos ponton kilátástalannak tűnő része az egyéni és közösségi múlt feldolgozása, az elszenvedett sérelmek, veszteségek elfogadásának érdekében kifejtett erőfeszítés. Ugyanakkor csak ez az út kínál – az egyén és a csoport számára egyaránt – lehetőséget arra, hogy a történelem árnyai, a generációkon átörökített tragédiák és veszteségek által determinált létezés helyett a saját életét élhesse.

Irodalom

- Vulkan, V. D. (1998): Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas. In <http://www.vamikvolkan.com/Transgenerational-Transmissions-and-Chosen-Traumas.php>
 Vulkan, V. D. (2004): Chosen Trauma, the Political Ideology of Entitlement and Violence. In <http://www.vamikvolkan.com/Chosen-Trauma%2C-the-Political-Ideology-of-Entitlement-and-Violence.php>
 Vulkan, Vamik D. (2006): Large-group Psychology in Its Own Right. In <http://www.vamikvolkan.com/Large-Group-Psychology-in-Its-Own-Right.php>
 Vida, I. K.: A japán-amerikaiak internálása a második világháborúban. In *Múlt-kor* történelmi portál: http://mult-kor.hu/20120530_a_japan-amerikaiak_internalasa_a_masodik_vilaghaboruban
 Virág, T. (1987): Gyermekkori neurotikus állapotok, magatartászavarok történelmi háttere. In *Emlékezés egy szederfára. Esszék és esettanulmányok*. Animula Kiadó, 2000.

Tompa Andrea

Heldenplatz és Hősök tere

MÚLTFELDOLGOZÁS A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZBAN

*Nem vagyunk mindig annyira bűnösök,
mint amennyire érezzük magunkat,
de annyira büntelenek sem,
mint ahogy hinni szeretnénk.*

Alice Miller

A múlt sosem volt annyira jelen idejű, mint a XX. században, állítja *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory* című könyve bevezetőjében Andreas Huyssen.¹ „Nem is olyan régen még adott volt számunkra a történelemről alkotott diskurzus, hogy garantálja a múlt relatív stabilitását magában a múlt-

ban” – írja. A nyugati társadalmak számára az elmúlt néhány évtizedben az emlékezés, azaz a múlt felé fordulás vált központi problémává, szemben a XX. század azon törekvéseivel, amelyek a jövő időt kívánták jelenné tenni, például az Új Ember vagy a tiszta faj megteremtése révén. Huyssen a XX. század tereiben, művészetében az emlékezés és az időbeliség iránti érdeklődés olyan hipertrófiáját látja, amely egyenesen a történettudományoktól magukat megkülönböztető emlékezet-stúdiumok (*memory studies*) születéséhez vezetett. Az emlékezés iránti érdeklődés ugyanakkor szöges ellentétben áll a posztmodernnek az idővel, emlékezéssel, térbeliséggel, a kulturális identitással kapcsolatos fogalmával. Az emlékezet-stúdiumok visszaperlik azt az időt, teret és személyességet, amelyet a posztmodern gondolat a „vég” hangsúlyozásá-

¹ Andreas Huyssen: *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press, 2003.

val elorzott, a történelem végét, a személyiség (szerző) halálát, a művészet és a metanarratívák végét hirdelve.

Az emlékezet felé fordulás Amerikában a nyolcvanas években következik be, amikor a holokauszt (és más második világháborús események) évfordulójának kapcsán egyre szélesebb körben folynak társadalmi viták. Huyszen másik tétele² szerint az emlékezés-stúdiumok elterjedése a kulturális amnéziától, a globalizációval járó általános felejtéstől való félelemre adott válasznak is tekinthető, ami egybeesik az 1989 utáni nemzeti identitáskeresés folyamatának újabb hullámaival és/vagy a nacionalizmus(ok) feléledésével is.

A nyugati szellemtudományok, elsősorban a pszichológia – e diszciplínán belül is mindenekelőtt a pszichoanalízis – az egyén és közösség boldogulását a saját múlt feldolgozásában látja, ahogy Alice Miller fogalmazza magyarul is megjelent műveiben.³ Freud óta a feltárás a durva jelentől a még durvább múltig halad visszafelé. Kortárs világunkban a saját múlt feldolgozására irányuló törekvések hirtelen robbanása is e paradigma részeként olvasható: a *self-help* típusú pszichológiai kézikönyvektől kezdve a televíziós talk show-ig, köztük az évtizedeken keresztül rendkívül népszerű Oprah-show-ig, amelyek egy-egy „problémás” élettörténet köré épültek, vagy a *Terápia* című, pszichoanalízissel népszerű formában foglalkozó, több országban játszott sorozatig, amely Magyarországon nemrég volt látható egy kereskedelmi adón. (A múlt megértését és feldolgozását előnyben részesítő nyugati út szemben áll a keleti filozófiákéval, amelyek – a finomabb jelentől a még finomabb jelenig haladva a redukció útján – nem a múlt, hanem a jelen fele fordulást tekintik „szabadulási” módnak; a múlt „elég” – fogalmaz Mircea Eliade *A jóga* című könyvében.⁴)

A magyar múltfeldolgozás a német *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés fordítása (az angol a *coming to terms with the past*, ritkábban a *past elabor-*



FENT: A Heldenplatz a Kamrában (Máté Gábor és Rezes Judit)

LENT: Rezes Judit, Máté Gábor, Pelsőczy Réka, Szacs vay László és Olsavszky Éva



² Lásd uő.: *Twilight memories. Marking time in a culture of amnesia*. Routledge, 1995.

³ Alice Miller: *A tehetséges gyermek drámája és az igazi én felkutatása*. Osiris, 2005; *Kezdetben volt a nevelés*. Pont Kiadó, 2011.

⁴ Mircea Eliade: *A jóga. Halhatatlanság és szabadság*. Európa Kiadó, 1996.



Máté Gábor, Rezes Judit és Pelsőczy Réka



ation terminusokat használja), mely elsősorban a holokauszt traumájának feldolgozását jelenti Németországban az ötvenes évek végétől kezdve, amikor a háborútól közvetlenül nem érintett „második generáció” elkezdte feltenni kérdéseit az első, ún. tanú-nemzedéknek. Adorno a német múltfeldolgozás egyik korai, 1959-ben készült polemikus írásában – *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (Mit jelent a múlt feldolgozása?) – a múlt jelenben való továbblélését tapasztalva hangsúlyozza: „Az, hogy a fasizmus tovább él, és hogy a sokat emlegetett múltfeldolgozás máig sikertelen volt, és saját karikatúrájává, üres és hideg felejtéssé vált, annak tulajdonítható, hogy azok a társadalmat objektíven meghatározó tényezők, amelyek a fasizmushoz vezettek, ma is élnek.” A múlt feldolgozásának a célja tehát a bűvös kör megszakítása, amint a pszichológia tanítja,⁵ hogy a dolgok ne ismétlődhesse meg: ahogy az egyén szintjén a gyermek ne ismétlje meg az ellene elkövetett bűnöket, úgy a közösség is képes legyen a múltját elfogadni és megbékélni vele, hogy a saját jelenét élhesse. Hogy a mások fájdalma és története – ahogy Susan Sontag fogalmaz⁶ – ne szorítsa ki a sajátunkat.

A kultúrának mindig is rendkívül gazdag forrása volt az egyén és a közösség múltjának ábrázolása; a színház mint közösségi és térbeli „hely” a legalkalmasabb médium egy csoport múltjának bemutatására. Története során a színház az egyéni és közösségi emlékezet útját járja – gondoljunk a saját sorsát, útját megértő Oidipuszra: aki nem ismeri a saját múltját, nem boldogulhat.

Bár a művészeti alkotásokban a múltfeldolgozás aktusa magába foglal emlékezést és múltreprezentációt is, az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával. 'Feldolgozni' ('megdolgozni') a múlt történéseit a művészet eszközeivel számtalan lehetőséget rejthet – és a 'feldolgozni' talán azért vonzóbb kifejezés, mert

⁵ Például Susan Forward: *Mérgező szülők*. Háttér Kiadó, 2000.

⁶ Susan Sontag: *Regarding the pain of others*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

tartalmazza a lezárhatóság, elengedés, a befejezés lehetőségét is („fel van dolgozva”), mintha a múlt nem nehezedne állandóan a jelenre, a folyamatnak mintegy látható a vége is.

A feldolgozás munkája elsősorban a traumatikus és nem a győzedelmes múltra vonatkozik (bár természetesen a utóbbinak is van közösségteremtő szerepe, és joga a reprezentációra). Az a traumatikus múltbeli esemény, konfliktus igényli a feldolgozást, amely a szenvedő számára közösségi sérelmeket, érzelmi, akár területi veszteségeket, megalázottságérzést okozott, vagy amely szégyenérzettel tölti el a közreműködőt/közösséget saját szerepe miatt. Ez a folyamat a múlt problematizálását jelenti a művészet eszközeivel, a bonyolult ok-okozati összefüggések kutatását és feltárását akár széles, akár szűk (egyéni, individuális) perspektívából. Jelen viszonyteremtést is a tárgyjal, az ábrázolt múlttal – az azonosulástól az eltávolításig. Feltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, a jelen függőségének belátását a múlttól („azért tartunk itt, mert ez történt velünk a múltban”), a (saját) jelenünk és a (saját vagy, mint látni fogjuk, mások) múltja közti reláció megteremtését. A művészeti alkotás a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét is megteremti, a múltértelmezések, „igazságok” egymásmellettségét is ábrázolhatja. A művészetben megvalósuló múltfeldolgozás egyszerre jelenti tehát a felmutatást és a reflexiót, a racionális megértéstől és érzelmi belátástól (ez Alice Miller kifejezése) kezdve a gyászig és megbékélésig.

A múlt problematizálása a műalkotásban szükségszerűen mobilizálja a nézőt/befogadót is, hiszen a „mű” nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/által, akihez szól. Talán ez az aktivitásra serkentés a kiindulópontja minden múltfeldolgozásnak, valamint annak belátása, tudatosítása, hogy a múlt problematikus, a feldolgozás folyamata bonyolult, s a jelenre is erőteljes hatással van. Új nézőpontok beemelésével, analitikus eszközök alkalmazásával nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolja vissza, hanem a meglévőket ütközteti, teszi vizsgálat tárgyává. Múltfeldolgozás, vélem Adorno nyomán, csak ott lehetséges, ahol múlt és jelen összeér: a múlt hatással van a jelenre, s így feldolgozása a jelenre való reflektálást is magában hordozza. Szinte valamennyi színházi példa igazolja ezt, mint alább igyekszem bemutatni. Egyébként hogy is lehetne relevanciája a múltnak, ha önmagában véve, műlszerűségében lezárva ragadjuk meg?

Ahogy Bagi Zsolt fogalmazza Nádas Péterről írott tanulmányában: „Nádas regénye [a múltfeldolgozás tekintetében] a rendszerváltozást követő bármiféle megnyilatkozást messze felülmúl összetettségében, következetességében és könyörtelen önképében. Azt is meg kell kockáztatnom, hogy Esterházy – aki ezen időszakban (illetve legfőképpen a *Termelési regény*-nyel) szintén elkezdte a közelmúlt poétikai feldolgozását – csak a *Javított kiadással* érte el a múltfeldolgozás nem-eltávolító, illetve nem-ironizáló típusának összehasonlíthatatlanul rögzösebb útját. 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 részeiben teremthetjük meg tőle való függetlenségünk darabjait. A múltfeldolgozás talán nem más, mint e ketős feladat végrehajtása: a múlt felismerése és a tőle való függő függetlenség kidolgozása.”⁷

A múltfeldolgozás sokkal inkább jellemző lehet a komoly, mint a könnyű fenomenológiája szerint létrejövő művekre; megkockáztatom, hogy a múlt feldolgozása nem, csak a reprezentációja lehetséges a tömegkultúra eszközeivel. Példák erre azok a népszerű kiadványok, kiállítások, akár színházi előadások, amelyekben a múlt tárgyait a maguk kontextusából kiragadva, mint jópofaságokat vagy egy furcsa világ relikviáit szemléljük, vagy amelyek csak egyszerű kontrasztokra építenek. A múltfeldolgozás viszont bonyolult közelítést, a kis részeket (is) számba vevő, részletező, okságra és kontextualításra építő szemléletet feltételez, gyakran a pszichológia vagy szociográfia eszközeit alkalmazza (lásd például a dokumentarizmus virágzását a kortárs világszínházban), és igen gyakran demitizált hősöket szerepeltet. A komoly fenomenológiája szerint készült művek hasonlóan építkeznek, mint a tudomány: elemeznek, alkotóelemekre bontanak. A mértéktartás az alkotó figyelmét gyakran a mindennapi dolgok, a valóságdarabok és nem a nagy drámai források felé vezérli.

A tömegkultúrának egyszerű képletekre, világos kontrasztokra, a felület díszítettségére van szüksége, nagy dramatikus elemekre és hatásokra (ezt nevezi Király Jenő a szenzáció fenomenológiájának⁸), és nem utolsósorban mitikus hősökre. A könnyű műfaj a tudomány helyett a mítosz útját járja: „nagyobb egészekbe helyezi a problémákat, és azt addig ismétli, amíg az empiria többé nem győzi a tágulást, és az egészek tisztán képzelte válnak” – írja Király Jenő.

A mítoszteremtés tehát sokkal inkább jellemző azokra a művekre, amelyek a magyar történelem eseményeinek reprezentálásához a tömegkultúra eszközeit választják. Ilyen történelemreprezentáció például az *Ezeregyév* (Román Sándor koreográfiája, dramaturg: Morcsányi Géza), amely szintén inkább a tömegkultúra szempontrendszer alapján ábrázolja a magyar múltat: számtalan pillanatát, korszakát, eseményét – a genezistól, az első emberpár, Ádám és Éva születésétől a közelmúltig, számos tablóban – a jók (magyarok) és rosszak (idegenek) harcaként mutatja be; ez persze kizárja a részletezést, az elmélyült elemzést, a felület dekorativitását pedig maga a tánckoreográfia adja.

A múlt traumáival való azonosulás és ugyanakkor a reflexív distanciatertetés fontos gesztus, hiszen ez a perspektíva nem pusztán a trauma újraélésére, hanem annak racionális/érzelmi reflektálására is rákényszeríti a nézőt. A mai magyar színházban talán leginkább Mohácsi János előadásai foglalnak a magyar történelem és valóság feldolgozásának kérdéseivel – fő dramaturgiai, nyelvi és színészi eszközök az elidegenítéssel és azonosulással való játék. A megemlékezések, állami ünnepek – amelyek főleg

⁷ Bagi Zsolt: Testközösség és múltfeldolgozás. *Kalligram*, 2002. október.

⁸ Király Jenő: *Frivol múzsa*. („A könnyű és a komoly fenomenológiája” című fejezet.) Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.

a győzedelmes múlt ünnepei – gyakran élnek színházi eszközökkel, és akár komoly szakértői munka is társulhat hozzájuk, de általában csak újrájátszanak, megismételnék bizonyos eseményeket, igen kevés reflexióval.

A Kortárs Drámafesztivál szervezésében Budapesten három éve rendezett nemzetközi konferencia, *A színház a változás után* (*Theater after the change*) a műltfeldolgozást választotta témájául, és elsősorban a kelet-európai párhuzamosságok feltárásával foglalkozott. A könyv alakban is megjelent előadások⁹ alapján annyi bizonyosan megállapítható, hogy a kelet-európai színházakban (a kilencvenes évek megtorpanása után az e tekintetben dinamikusabb 2000-es évektől) a műltfeldolgozás úttörői egyrészt a kortárs drámai és a dokumentarista színházi formák, másrészt az avantgárd, gyakran a független szférából érkező rendezők, csoportok projektjei.

Magyar közelítések

A mai magyar színházban ritkán találkozunk olyan művekkel, amelyek egyértelműen párbeszédet kezdeményeznének a múlt és jelen között, bár egyes színházak (elsősorban a Nemzeti és a Katona) repertoárjában számos előadás, kortárs darab alkotói aktívan élnek a műltfeldolgozás, a (közélműl)tről való beszéd színházi lehetőségeivel. A palettát nézve úgy tűnik, a mai magyar színház két attitűddel, módszertannal közelít a feladathoz.

Ahogy az antiglobalizációs mozgalmak tűzték zászlajukra a „gondolkodj globálisan, tégy lokálisan” (*think globally, act locally*) jelszót, a műltfeldolgozás is – megfelelőbb kifejezések híján – a globális és lokális lehetőségek között választhat a színpadon.

A globális, vagy talán pontosabban: univerzális közelítés esetében a színház más közösségek (népek, „nagy csoportok”) történelmén, történetén keresztül beszél a *saját* (magyar) múlttról; nálunk a lengyel, osztrák, orosz történelmen keresztül a magunkéról. Azért tekintem globálisnak (és nem idegennek), mert ezek a darabok, szövegek számos színházkultúrában értelmezhetőek/jelen vannak. A lokális mód pedig a felismerhetően saját (magyar) múlt színpadi „megmunkálása”.

Talán ellentmondásnak tűnik: hogyan lehet *saját* múltat feldolgozni *mások* történetén keresztül, azonban különösen azok a történetek/történelmek, amelyek hasonlóak a mieinkhez, vagy amelyekben osztozunk más népekkel – kelet-európai történetek, mint a szocializmus a XX. század második feléből, közös traumák, mint a holokauszt vagy bármely világháború, elfojtott forradalmak stb. –, csak akkor érvényesek, ha egyben magunkra is tudjuk őket vonatkoztatni. Fogalmaim szerint a konkrét nemzetekhez vagy akár konkrét történelmi kontextushoz nem köthető, tehát ilyen értelemben absztrakt típusú művek/előadások (mint például az abszurd drámák vagy akár egy Shakespeare-darab) szintén a globális/univerzális beszédmódhoz tartoznak. Végső soron szinte minden, klasszikus vagy modern textus alkalmas lehet műltfeldolgozásra, a *Hamlettől* a *János királyig* – hogy olyan darabokat említsek, amelyek (a Nemzeti vagy az

Örkény színpadán) ezekkel az univerzális/globális szövegekkel teszik. Ebbe a sorba íródik a Katonában bemutatott *Heldenplatz* is. Ezeknek a daraboknak a jelenléte arra sarkall, hogy megvizsgáljam, ha nem is teljes spektrumában és mélységében, a mai magyar színház szerepvállalását a kollektív műltfeldolgozásban: mi az, amit felkínál a magyar színház, de mi hiányzik belőle hangsúlyosan?

A Heldenplatz

Thomas Bernhard darabjának, a *Heldenplatz*nak az ősbemutatóját, melyet legfőbb alkotótárs rendezője, Claus Peymann vitt színre a Burgtheaterben 1988-ban, negyven perc álló taps, de zászlólengetős füttykoncert is fogadta – és ez igen sokat elmond a darabról is.¹⁰ Ilyen szélsőséges reakciókat nem váltott és nem is válthatott ki a magyar bemutató; ez legfeljebb egy magyar darabbal történhetne meg, bár a magyar színházra sem a heves érzelmnyilvánítás a közönség részéről, sem a színpadi bernhardi provokálás nem jellemző. Bár a bulvárlapok vagy a politikai sajtó az elmúlt két-három évben legfeljebb klasszikus magyar darabok előadásai ellen kelt ki (*János vitéz*, *Az ember tragédiája* a Nemzetiben), a Bernhard-mű elleni kampányt is egy bulvárlap és a hozzá közel álló politikai napilap kezdeményezte. Ha egy kortárs magyar darab beszélne a ma nálunk fellángoló antiszemitizmusról olyan bernhardi mondatokkal, hogy „ma több az antiszemita, mint 1938-ban”, vagy hogy „az országot hat és fél millió debil lakja”, bizonyára hasonló botrányt okozna. De ha írának is ilyen darabot – ami teljesen valószínűtlen –, aligha mutatná be egy állami finanszírozásból fenntartott színház.

Bernhard egész prózai és drámaírói munkássága – és számos szellemi örökösée, például Elfriede Jelinek íróé, Michael Haneke és Michael Glawogger filmrendezőké – az osztrák egyéni és közösségi műltfeldolgozás fontos állomása. Gyönyörű önéletrajza az egyéni emlékezet (a saját múlt feldolgozásának) kiváló példája. Műveiben Bernhard az osztrák kispolgári mentalitás, a képmutatás, a mások iránti közöny, részvétlenség, a második világháborús szereplés és a (múltni nem akaró) antiszemitizmus kérdéseit feszegeti. Pontosabban: dühvel, gyűlölettel, megvetéssel teli kemény és indulatos állításokat fogalmaz meg arról a közösségről, amelyből vétetett. Ahogy az oroszok a klasszikusaik közül legkevésbé Gogolt fogadják el mint Oroszország fő bírálóját (és „idegennek” nyilvánítják, „leukránozzák”), úgy Bernhardot is „le kellett nyelni”, bár időbe telt. De az elmúlt három évtizedben Ausztria hatalmas lépéseket tett előre saját múltja megértésében és feldolgozásában, elfogadásában, belátásában.

Hogy a magyar bemutatóra csak most került sor, csak most kezdődött meg a magyarországi időszámítása, annak számos oka van. A *Heldenplatz* talán a legkeményebb Bernhard-dráma, amelyben nyersebben

⁹ *Theater after the change. And what was there before the after?* Conference papers. Vol. 1–2. Creativ Media, Budapest, 2011.

¹⁰ A fogadtatásról magyarul a *Tiszatáj* 1996. júniusi számában jelent meg Kerekes Gábor *Ausztria minden idők legklasszabb komédiája* című tanulmánya.



1.

számol el/le, mint bárhol másutt (talán *Kioltás* című regényét kivéve); egyenesen, minden köntörfalazás nélkül kimondja: ezt tetétek, kart lendítettetek Hitlernek Bécsben, a Heldenplatzon, 1938 márciusában, az Anschluss ünnepén. A címben is jelölt hely és idő Ausztria választott traumája (a fogalom értelmezését lásd Borbándi János tanulmányában jelen számunkban). A monomániás szereplők azonban olyan gyűlöletmonológokat és hiperbolákat, olyan repetitív módon szerkesztett költői beszédeket vágnak ki – a túlzás Bernhard fő művészi eszköze –, amelyek a meglehetősen egyszerű kompozíciójú darabot egyúttal ki is rántják a valóságból. Érdekes módon Adorno

az idézett cikkében is beszél a túlzás szerepéről a műtfeldolgozásban: „A dolgok komor oldalát eltúloztam, azt a maximát követve, hogy csak az önmagában vett túlzás lehet ma az igazság médiuma.” Azaz eszköz Adornónál és Bernhardnál is. Adorno megszólalásának ötvenes évek végi német kontextusa és Bernhard nyolcvanas évek végi osztrák helyzete igencsak közel áll egymáshoz: Ausztria is elindul a műtfeldolgozás útján.

A darab cselekménye szerint egy zsidó család, amely 1938-ban elhagyta a hitleri Bécsset, ötven év múlva tér vissza, de a professzor és a felesége a Heldenplatzzal átellenben lévő lakásukban nem tudnak szabadulni a Hitlerrel éltető egykori hangoktól. A darab a professzor öngyilkossága után kezdődik, három felvonása során házának személyzetével, majd a professzor lányaival és testvérével, végül egy összejövetelel a családdal találkozunk, s a dráma a feleség halálával ér véget, aki „arccal az asztal lapjára bukik”.

A szereplők, különösen a professzor testvére, mindent, ami osztrák, elutasítanak, megsemmisítenek szavaikkal – ez a túlzás a monomániás figurák lényege. Az Anschluss ötvenedik évfordulója alkalmából be-



2.

mutatott darab régi, de a művészetben ma is gyakran tapasztalható vitát kavart: olyannyira feltételezték a megformált karakterek és a játszó (a színészek, de főleg a rendező és az író) teljes nézetazonosságát, mint ha Bernhard és alkotótársai maguk, nem pedig az életre keltett szereplők szólaltak volna meg a színpadon.

A darabválasztás jellemző a Katona három évtizedes történetére: sajátjának érezheti, hiszen egyrészt tudatosan dolgozik a múlt/jelen megértésén és a nézővel közös feldolgozásán, másrészt ehhez olyan (drámai) anyagokat választ, amelyek mások múltján keresztül kívánnak szólni a sajátunkról, egyfajta indirekt beszédmódban, kódolt formában. Ahogy három évtizeddel korábban *A revizor* is egy kódot alkalmazott (s idesorolható Zsámbéki Gábor utóbbi rendezései közül *A mizantrop* és a *Mesél a bécsi erdő* némely mozzanata is), úgy a Katona jelenlegi legkiemelkedőbb előadása, *A mi osztályunk*, a kortárs lengyel Tadeusz Słobodzianek darabja is a magyar múlt reflektálására hívja fel a nézőt. Ebbe a sorba tartozik a *Heldenplatz* is.

A magyar bemutaton a közönség élénk reakcióiból, melyek elsősorban a szöveg erős állításait honorálják,



3.

kiolvasható: ezt a darabot a kortárs Magyarországról szóló látteleként értelmezi a néző, egyfajta Hősök tereként (az osztrák tér neve is ezt jelenti), tehát nemcsak magunkra ismerünk általa, de mint múltfeldolgozás is érvényesen hat az előadás. A darab értelmezését azonban problematikusnak tartom: Bagossy László rendező úgy döntött, hogy karakterek álljanak a színpadon, akik igazságokat hangoztatnak. A szereplők, különösen Máté Gábor professzora, ezeket a súlyos mondatokat nem mint monomániás, rögeszmés, saját múltjukba beleragadt, attól szabadulni képtelen alakok mondják, hanem mint igazságokat nyilvánítják ki. Az áradó, önismétlő gyűlölet pedig nem válik valamiféle áriává, költészetté, hanem az absztrakt díszlet ellenére (amely a Heldenplatzot mintázza) túlságosan is valóságos maradt.

Hasonlóan univerzális darabok az Örkényben is láthatóak, bár ez a színház valamivel absztraktabb úton halad. A *János király* vagy az újabb bemutatók közül a *Merlin* mögött nem érzékelünk (mint Bernhard vagy Slobodzianek esetében) egy konkrét nemzeti történelmi pillanatot. Sokkal inkább egy közös elvont történelem ürügyén üzennek az előadások akár a magyar (közel)múltról is. Az Örkény ugyanakkor direkt (lokális, magyar) beszédmódban is tud fogalmazni, de csak a sikeres magyar eseményekről, nem a traumákról; példa volt erre a *Nyugat 100*, amely-

1. A Hamlet a Nemzeti Színházban
2. A János király az Örkény Színházban
3. A Magyar ünnep a Nemzeti Színházban
4. A Merlin, avagy Isten, Haza, Család az Örkény Színházban

Schiller Kata
felvételei



4.

nek fontos szerepe lehet a közösség önbizalmának, önértékelésének megerősítésében, hiszen egy értékes magyar kulturális korszakot tesz jelen idejűvé – a *Nyugat* a magyar kultúrában a közös győzelmek, közös dicsőségek kategóriáját testesíti meg.

Lokális szövegek

A lokális szövegek által történő műtfeldolgozásra is akad számos példa a magyar repertoárszínházak, különösképpen a Nemzeti Színház műsorán (*Magyar ünnep, Egyszer élünk, Én vagyok a Te*), valamint színházak felkérésére írott darabok, továbbá a független színházak előadásai, illetve különféle dokumentarista projektek között (itt elsősorban Pintér Béla munkásságára gondolok). Ezek jobbára mind eredeti (rendezői vagy drámaírói) szövegek, mint Mohácsi János, Pintér Béla, a dokumentarista Panodráma (*Szóról szóra*) esetében vagy a Yorick Stúdió *20/20* című előadásában, de idetartoznak az '56-os darabok, amelyek közül több az ötvenedik évforduló kapcsán, azaz 2006-ban került színre: a Katonában a *Kazamaták*, a Radnótiban a *Castel Felice*, Kaposváron az *56 o6*, Debrecenben pedig a *Liberté '56*. Lokális szövegekkel dolgozni azonban sokkal kockázatosabb, és ez jól látható az előadások körüli, gyakran politikai színezetű vitákban:¹¹ a magyar történelem értelmezése ezekben megfoghatóvá válik, s a színrevitelek „dolga” vitát kezdeményezni a történelemről alkotott nézeteinkkel, tabukat, politikai olvasatokat megkérdőjelezni és hősokeket demitizálni. Ezek a mi „magyar Bernhardjaink”, és mint ilyenek, rájuk hárul elsődlegesen a műtfeldolgozás feladata.

Az egyes darabok műtfeldolgozási stratégiáinak mélyreható elemzését mellőzve néhány színházi tendenciát emelnék ki. A legértékesebb '56-os darabok olyan perspektívát választottak, amelyek egyértelműen a „sikeres magyar múltnak”, a forradalomnak a 2000-es évek közepén már átpolitizálódott, problematikus oldalát vizsgálták.¹² Térey *Kazamatákja* a Köztársaság téri lincselést, Mohácsi *56 o6* című darabja pedig az 1957-ben kivégzett Tóth Ilona alakját (is) tematizálta. Mindkét megközelítés deheroizáló, és éppen ez váltott ki politikai indulatokat. Térey szemléletmódja ugyanúgy hideg és elemző, ahogy Mohácsi is változtatja azonosulást és reflexív eltávolodást kínáló nézőpontjait.

Ugyancsak a sikeres – és ezért talán ma szélesebb konszenzus övezte – magyar múlt egy pillanata felé fordul Pintér Béla is, amikor az 1848-as forradalmat írja tovább a *Kaisers TV Ungarnban*, noha az előadás a kortárs politika forradalmi retorikájának ironikus elemzésével talán inkább a jelen feldolgozásának tűnhet. Bár eredeti, lokális, a (közel)múlt kibeszélését célzó műveket a Katonában is láthatunk (*Cigányok* vagy a *Notóriusok*-sorozat), ezek a műtfeldolgozás tekintetében nem igazán sikeresek. A *Cigányokból* a megfelelő perspektíva megtalálása hiányzik a trauma feldolgozásához, a *Notóriusok* előadásai pedig túlságosan szűk tematikájú, kis „történelmi” tétellel bíró, általában alig játszott darabok. Itt jegyzem meg, hogy a Nemzeti Színház romagyilkosságokról szóló dokumentumdráma-pályázata sem nevezhető sikeresnek; mindeddig egyik pályamunkát sem láthattuk színpadon.

Az emlékezet és a felejtés fogalmait gyakran egymást kizárónak tételezzük, ugyanakkor a színház – általában a művészet – számára az emlékezettel végzett munka, az egyéni vagy közösségi emlékezet kihívásai egyben a felejtés vizsgálatát, megtagasztalását vagy akár legyőzését is jelenthetik. Maga a dokumentarizmus is lehet az egyéni emlékezet hiányának dokumentuma (ahogy a Nature Theater of Oklahoma előadásai kapcsán korábban elemeztem).¹³ A színházi előadás a történelemről alkotott koherens diskurzus lehetetlenségét is tematizálhatja, mint a Yorick Stúdió *20/20* című produkciója, amely egy másik traumát, az 1990-es marosvásárhelyi „fekete március” történéseit választja tárgyául, s olyan módon vizsgálja őket, hogy az egyéni emlékezetek egymás mellé helyezéséből nem „az esemény”, „az igazság” rajzolódik ki, hanem inkább a lehetséges nézőpontok sokasága. A *20/20* jelentőségére egy megállapítás erejéig a későbbiekben visszatérek.

A hiányzó múlt

A nemrégiben megrendezett *Tagadás és szembenézés* című pszichológiai konferencián a pszichoanalitikus előadók között konszenzus alakult ki a tekintetben, hogy Magyarországon az elmúlt évtizedben a reaktivált „választott trauma” elsősorban Trianon (lásd Borbándi János írását). Nem meglepő, hogy a pszichoanalitikusok által regresszívnek tartott magyar társadalomban, a kortárs színházművészetben a Trianon-traumának mint történelmi referenciának majdhogyan nincs semmiféle reprezentációja. Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk: a legfontosabb trauma nem jelenik meg a feldolgozás szintjén; Trianon a feldolgozás szempontjából tabu. A meglévő reprezentációk, az irodalmi, filmes, képi ábrázolások Trianont mint jelen idejű traumatizáló eseményt tárják a befogadó elé, nem „második generációs” időtávlatból, a feldolgozás felé haladva. Az utóemlékezet vagy másodlagos emlékezet (angolul *postmemory* – Marianne Hirsch¹⁴ fogalma) a traumát elszenvedő utáni nemzedék emlékezetének kutatásával foglalkozik (főleg a holokauszt-reprezentációkban); a második generációnak nincs saját emlékezte a traumáról, de az az utógenerációkban tovább él.

A kortárs kultúrában jelen lévő Trianon-ábrázolások közül szimbolikus vonatkozásával kiemelkedik az az állami megbízásból, az Alaptörvény illusztrációjaként, egy nagyobb állami megrendelés keretén belül készült festmény, Kiss Tibor alkotása, amely a *Trianon* címet viseli. Az öt azonosítható férfialak – Clemenceau, Kun Béla, Apponyi Albert, Károlyi Mihály és IV. Károly – egy földgömböt fog közre, melyen tátongó seb látható. A férfialakok találkozása a képen szimbolikus, hiszen közülük valójában csak Clemenceau és

11 Ilyen vitákat főleg a Mohácsi-darabok körül tapasztalhattunk, lásd Eörsi Lászlónak az *56 o6*-ról írott cikkét a *SZÍNHÁZ* 2012. novemberi számában.

12 A *Castel Felice* és a *Kazamaták* elemzéséről és politikai kontextusáról lásd Szabó Attila konferencia-előadását a *Theater after the change* kötetben.

13 A *SZÍNHÁZ* 2011. októberi számában.

14 Marianne Hirsch: The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29:1 (Spring 2008).

Apponyi vett részt a tárgyalásokon, jelenlétük tehát a trianoni békeszerződés „okaként” értelmezhető. A festő saját értelmezésében „a többiek kísértetek, egy tükörből úsznak be a kép realiztikus terébe”.¹⁵ A hajtókáján ószirózsát viselő Károlyi kezében szögmérő, mint aki földmérőként megjelölte a leválasztandó területet, a szögmérő ugyanakkor szabadkőműves-szimbólum is (tehát a trianoni békeszerződés szimbolikus „oka”); Kun Béla kezében kézigránát, mint aki potenciális elkövetője e tettek, robbantásnak, vagy már szimbolikusan el is követte azt. A reprezentációt illetően a figyelmet nem a trianoni békeszerződés történelmi okai vonják magukra (a „bűnt” a jelen lévő történelmi szereplők „követik el”), hanem a földgömbön ábrázolt tátongó seb és a földre hullott földdarabok, azt az érzetet keltve a befogadóban, mintha a 2010-es években készült, az eseményt majd száz évvel követő alkotás egy *maig be nem hegedt*, szimbolikusan ma is vérző sebet ábrázolna. Nem a veszteség feletti gyászt fogalmazza meg, vagy az azzal való megbékélést, hanem magát a traumát (feltépett és nyitva maradt seb) mutatja fel, ezért re-traumatizál, a trauma újraélésére és nem a feldolgozására indítja a kép szemlélőjét. A föl-sebzett föld, a nyitott seb – melynek itt további asszociációi a lehullott, (számunkra) elveszett földdarab – a Trianon-szimbolika régi, majd százéves trópusai; lásd például a Kosztolányi szerkesztette *Vérző Magyarország* című kötetet 1920-ból, amely talán az első magyar irodalmi „válasz” Trianonra. Hasonlóképp felismerhetők a trópusok Koltay Gábor filmjeiben (*Trianon, Adjátok vissza a hegyeimet*) vagy a Wass Albert műveiből készült színpadi adaptációkban,¹⁶ melyek szintén a trauma újraélésének lehetőségét nyújtják a nézőnek (ezt nevezem re-traumatizálásnak), mintha a választott történelmi eseményhez nem adatna meg a múlt távlata, hanem elsődleges elszenvedőként, tanúként és első generációs emlékezőként volna jelen benne a szemlélő. A jelen dimenziója hiányzik (mint a *Trianon-festményen*), ahogy az utóemlékezet vagy másodlagos emlékezet is, ami a feldolgozás része volna.

A felsorolt művek nem elsősorban ideológiakritikai szempontból fontosak most, hanem a múltfeldolgozásban játszott (illetve el nem játszott) szerepük miatt. Bennük a múlt pusztán reprezentáció marad, nem válik gyásszá, elengedéssé, elfogadássá, megbékéléssé. Wass Albert munkáinak sikere is részben azal magyarázható, hogy a Trianon-trauma újraélését, és nem a történelmi distanciát, a gyászmunka elvégzését, a megbékélést, a feldolgozás bonyolultságát szolgálja, ami egyébként nagyobb kihívás és nehezebb munka volna az olvasónak. Ugyanakkor regényeinek tömegirodalmi stratégiái – lásd a könnyű fenomenológiájáról fentebb írottakat: a „mi” és „ők”, jók és rosszak szétválasztása, szembeállítás, a világos képletekben való építkezés, a szemben álló pozitív és negatív, e szerepükben mitologizált hősök, az események gyors váltakozása – könnyen hozzáférhetővé teszik ezeket a műveket.

(A Trianon-tabu, sőt a kegyeleti jog megsértéseként értelmezte a magyar politikai vezetés több képviselője

is a Nemzeti Színház szándékát 2010-ben, amikor a színház kölcsönadta volna egy Bartók–Baláncsu-hangversenyre a Román Kulturális Intézetnek az épületet, hogy ott ünnepelje Románia nemzeti ünnepét, december 1-jét, mely, mint ismeretes, Románia számára az Erdéllyel való egyesülés ünnepe. A koncert politikai nyomásra elmaradt, a Nemzeti Színház vezetése magyarázkodásra kényszerült.)

Ha Trianont nem is, de az 1940-es második bécsi döntést már két előadás is érintette: Pintér Béla *Gyévuskája* és a *Magyar ünnep*, Závada Pál darabja a Nemzeti Színházban; a „visszatért” Erdély problémáját azonban mindkettő súlyosabb perspektívából: Magyarország második világháborús szereplésével és egy közelgő újabb traumával összekapcsolva szemlélte.

A múlt traumáinak újabb feldolgozási aspektusa, a „közös történelemkönyvek” megírása teljes mértékben hiányzik a magyar színpadokról. Egyedüli kezdeményezésként most is a marosvásárhelyi magyar–román koprodukcióként létrejött *20/20* című előadást kell kiemelnünk, amely kísérletet tesz arra, hogy az 1990-es marosvásárhelyi román–magyar összecsapásról, amely több etnikai csoport számára is traumatikus történelmi pillanat volt, együtt, több nyelven, különböző nézőpontokat felvonultatva beszéljen. Az előadás sikerét és bölcsességét bizonyítja, hogy semmilyen politikai vihart nem kavart. Hasonló kihívással nézett szembe az a lengyel előadás, amely a második világháború utáni lengyel–német lakosságcsere tematizálta dokumentarista eszközökkel. Jan Klata *Transzfer* című munkája jobbra idős lengyel és német szereplőket vitt színpadra, akik tényleges elszenvedői voltak a lakosságcserenek, s olyan eseményről beszéltek, amely szintén mindkét etnikai csoport számára súlyos egyéni és közösségi traumákat okozott. Az ilyen jellegű színházi előadások Kelet-Európában inkább független színházhoz köthetőek (bár az említett lengyel darab a wrocławai repertoárszínház produkciója).

Ezeket a példákat leszámítva határon innen és túl alig találunk olyan kezdeményezéseket, amelyek ezt a közös történelemkönyvet szeretnék megírni (ahogy a kisebbségi közösségi múlt sem tematizálódik a színpadokon). Példamutató eredmény a könyvkiadásban azonban már akad. A kolozsvári székhelyű Koinónia Könyvkiadónál megjelentek erdélyi városokról szóló háromnyelvű, gyerekeknek szánt kiadványok, melyek kísérletet tesznek a város közös múltjának bemutatására oly módon, hogy nem választják szét a „mi” és az „ők” csoportját. A gyerekek, akik ezeket a könyveket olvassák, már az elfogadást tanulhatják, a közös történelmet és jelent, a büszke visszatekintést a múltra, és megbocsáthatnak szüleiknek, nagyszüleiknek és az ellenük vétkezőknek.

¹⁵ Lásd Kiss Tibor a *Demokratának* adott interjúját. http://www.demokrata.hu/ujsgcikk/trianoni_parhuzamok/

¹⁶ Az interneten megtekinthető, valószínűleg Kolozsváron valamely amatőr társulat által játszott előadást (<http://www.youtube.com/watch?v=4ZrVDGL8sAo>), amely az *Adjátok vissza a hegyeimet* és a *Jönnek!* című Wass-művekből készült, nem sikerült azonosítani, a színházi adattárak sem tudnak róla.