

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

**TÖRTÉNELEM ÉS EMLÉKEZET
A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZBAN**

Doktori értekezés

Szabó-Székely Ármin
2021

Témavezető:
Jákfalvi Magdolna
egyetemi tanár

TARTALOM

1. Bevezetés	4
1.1. Elméleti keretek.....	6
1.2. Módszertani keretek.....	12
2. Sematikus dramaturgiai formák	14
2.1. Hámos György – Székely Endre - Apáthi Imre: <i>Aranycsillag</i> , 1950.....	16
3. Cenzúra és emlékezet	39
3.1. Déry Tibor - Csizmadia Tibor: <i>A tanúk</i> , 1986.....	42
3.2. Eörsi István - Babarczy László: <i>A kihallgatás</i> , 1988.....	62
3.3. Galgóczi Erzsébet - Ruszt József: <i>Vidravas</i> , 1989.....	84
4. A nemzettudat drámái	98
4.1. Örkény István – Nemeskürty István – Várkonyi Zoltán: <i>A holtak hallgatása</i> , 1973.....	100
4.2. Térey János – Papp András – Gothár Péter: <i>Kazamaták</i> , 2006.....	117
4.3. Wass Albert – Vidnyánszky Attila: <i>Tizenhárom almafa</i> , 2020.....	135
5. Összegzés	152
6. Köszönetnyilvánítás	153
7. Mellékletek	154
7.1. Az előadások adatai.....	154
7.1.1. <i>Aranycsillag</i>	154
7.1.2. <i>A tanúk</i>	155
7.1.3. <i>A kihallgatás</i>	156
7.1.4. <i>Vidravas</i>	157
7.1.5. <i>A holtak hallgatása</i>	158
7.1.6. <i>Kazamaták</i>	159
7.1.7. <i>Tizenhárom almafa</i>	160
7.2. <i>Erläuterungen zu dem Stück „Das Verhör“</i> - a berlini Schaubühne archívumából.....	161
8. Bibliográfia	169



A Nemzeti Színház bontása, 1965. Fotó: Szalay Zoltán

1. Bevezetés

„Nem lehet egyszer s mindenkorra eldönteni, hogy az emberek hogyan viszonyuljanak a múlthoz, elsősorban azért nem, mert a múlt a fantázia szülötte. A múlt nem létezik. Kutatni is csak azoknak a dolgoknak a prizmáján keresztül lehet, amelyek a múlt létezésének következményeként ránk maradtak.”¹ (Hayden White)

Doktori kutatásom során a történelmi emlékezet és a magyar színházi gyakorlat viszonyát vizsgáltam. Színházi szakemberként a színházat a művészet és a társadalmi nyilvánosság terének látom, amely többek között a történelmi emlékezet formálásában is jelentős szereppel bírhat. A történelemmel foglalkozó színház a hivatalos történetírás és a személyes emlékezet mellett, egyfajta kollektív interpretációt biztosít résztvevőinek, amely kiegészítheti, megalapozhatja, vagy éppen átalakíthatja a történelemről alkotott koncepcióinkat.

A kortárs történelemtudomány egyik meghatározó vonulata a hegemon mesternarratívák újraírása, amelynek főbb forrásait a mikrotörténelmi nézőpont, az oral history és történelmi dokumentum fogalmának átértelmezése jelenti. Ahogy Jacques Le Goff fogalmazott: „A források tanulmányozásának túl kell lépnie a szövegeken; dokumentummá kell minősítenie a képeket, a régészeti eredményeit, a tájakat stb. És egy napon majd arra is gondolnunk kell, hogy behatároljuk a lyukakat, a dokumentálatlan részeket, és létre kell hoznunk a hallgatások történetét.”²

Egy történelmi tárgyú színházi előadás kordokumentumként olvasása többszörösen is indokolt: a történelmi előadás dramaturgiája (legyen az dokumentarista vagy fikcióalapú) egy nagyobb közösség számára érvényes narratívát hasznosít, akár megerősíti, akár felforgatja azt. A színrevitel és a színházkulturális kontextus vizsgálatával egyrészt elvégezhetjük a dramaturgiai interpretáció kritikáját, amely történelmi, társadalmi, esztétikai és színháztörténeti szempontból is értékeli az adott előadást mint emlékezeti helyet, másrészt gyakorlati következtetéseket vonhatunk le a történelem színházi reprezentációjával kapcsolatban.

¹ Ewa Domańska: Fehér Topológia, avagy Hayden White és a történetírás elmélete, 2000, 1995/9. 43. Ford. Reiman Judit.

² Jacques Le Goff: Történelem, *Magyar Lettre Internationale*, 2001. ősz, 42. sz. 4. Ford. Mihancsik Zsófia.

Az értekezés hét esettanulmányból áll. Olyan előadások rekonstrukciójából és elemzéséből, amelyek a színházak 1949-es államosítása és 2020 között jöttek létre, és, amelyek bemutatásuk pillanatában markánsan kívántak hozzászólni történelemtudatunk alakításához. A szelekció során nem az előadások esztétikai minőségét, hanem az őket körülvevő (színház)történeti kontextus összetettségét tartottam szem előtt. A három fejezet három lehetséges elemzői közelítést jelöl: A „sematikus dramaturgiai formák” egy műfaj, az operett, átalakításának történelmi kontextusát, és a dramaturgiai alakzatok elemzésén keresztül az ideológiailag meghatározott művészet jellegzetességeit vizsgálja. A „cenzúra és emlékezet” a magyar színház visszatérő problémájával, a kortárs drámák anakronisztikus recepciójával foglalkozik, amely történelmi témájú művek esetében emlékezetpolitikai hiátusokra is rámutat. „A nemzettudat drámái” című fejezet pedig olyan előadásokat tárgyal, amelyek tabusított témák színrevitelével kívánták alakítani kollektív történelemszemléletünket.

Mivel célom volt, hogy jól dokumentált, de színháztörténetileg kevésbé feldolgozott anyagokkal foglalkozzam, olyan kőszínházi struktúrában belül létrejött előadások közül válogattam, amelyek jellemzően nem szerepelnek a színháztörténetekben. A rendszerváltás előtti második nyilvánosság, és a rendszerváltás utáni alternatív/független szcénák témába vágó, legendás előadásai nem részei a dolgozatnak – ezek közül számosat feldolgoztak már mások. Így a disszertáció anyaga egyben kísérlet a huszadik századi magyar színháztörténeti kánon tágítására is.

1.1. Elméleti keretek

A legrégebbi ránk maradt színházi szöveg egy történelmi dráma, Aiszkülosz *Perzsákja*. A tragédia (nyolc évvel a szalamiszi csata után, amelyben Aiszkülosz is harcolt) rendhagyó módon nem mitológiai, hanem kortárs történelmi témát dolgozott fel: a görögök perzsák felett aratott győzelmét – a perzsák szemszögéből. A darab egy pontján megjelenik Xerxész apjának, Dareiosznak a szelleme, hogy meghallgassa a sereg vereségének hírért, és újabb veszteségeket jövendöljön. A szellemek visszatérését és „makacs követelőzését” Jan Kott az antik és Erzsébet-kori tragédiák meghatározó motívumának tartja: „A holtak nem akarnak végérvényesen meghalni, utolsó táplálékuk a még élő ember. A következő nemzedékek feladata, hogy teljesítsék a holtak követeléseit, hogy értelmet adjanak bukásuknak, és visszaszolgáltassák a világnak az igazságosságot. De ez az időn és történelmen át tartó mediáció a tragédiákban egyre újabb hullákkal végződik. A holtak megeszik az élőköt.”³

Nemcsak e két korszak tragédiái, hanem a színháztörténet egésze olvasható az emlékezés, a megidézés hívószavai felől. Egy bonmot szerint Ibsen bármelyik darabjának lehetne *Kísértetek* a címe. Ezzel a felütéssel indul Marvin Carlson *The Haunted Stage* című átfogó műve, amely a színházat „emlékgépként” írja le, olyan kulturális jelenségként, amely folyamatosan megidézi és újrahasznosítja a befogadói közeg kollektív emlékezetének egyes elemeit. Carlson négy szegmensen keresztül vizsgálja a színházi emlékezet mechanizmusait: szöveg, test, előadás és épület. A „kísértetjárta szöveg” koncepciója szerint - Julia Kristeva intertextualitás fogalmához hasonlóan – minden színpadi szöveg más szövegek kontextusában értelmezhető. A drámatörténetben figurák, szituációk, dramaturgiai megoldások, motívumok vándorolnak, alakulnak, íródnak újra és újra, és ezek felismerése működésbe hozza a nézők kulturális emlékezetét. A történelmi drámákra is kitérve Carlson megállapítja: „A dráma anyag-újrahasznosításának egyik legfontosabb hatása, hogy a nézőket ugyanazon történet különböző verzióinak összehasonlítására ösztönzi, a történet elmondásának mikéntjére irányítva a figyelmüket (...).”⁴ A történelmi tárgyú színpadi szövegek esetében ez az effektus tehát magában hordozza a felismerést, hogy egy

³ Jan Kott: *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*, Budapest, Európa, 1998. 8. Ford. Fejér Irén.

⁴ Marvin Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan, 2001. 27. Ford. Szabó-Székely Ármin

történelmi esemény elbeszélése egyben az esemény értelmezése, narratíva teremtése is. A „kísértetjárta testről” szóló fejezet a színész testére mint archívumra tekint, amelyből minden alakításában kiolvasható korábbi szerepeinek nyoma, és a befogadói közösségben róla élő információk együttese. Maga az előadás is kísértetjárta, hiszen megidézi korábbi produkciók emlékét, sőt reflektál rájuk - azaz a játékhagyományra - a színrevitel, a színészi játék és a dramaturgia területén. A negyedik szegmens a „kísértetjárta épület,” amely egyrészt jelenti a különböző színházépületek és a bennük működő társulatok történetét, a városban és a színházlátogatók emlékeiben elfoglalt helyüket, másrészt helyspecifikus előadások esetében a helyszínből kiolvasható többlettartalmakat. Carlson modelljében tehát a színház ab ovo az emlékezés helye, minden előadás a kollektív emlékezetünkől idéz.

Freddie Rokem *Performing History* című munkája szintén egy emblematikus kísértettel, Hamlet apjával indul. „(...) Marcellus (a *Hamlet* fólió kiadásában) vagy Horatio (a második kvartó kiadásban) kérdezi: »Ma este újra megjelent az a dolog?« Azt gondolom, »ez itt a kérdés« amikor konkrét történelmi eseményeket feldolgozó darabok és előadások vizsgálatába kezdünk. Mit jelent ezeket az eseményeket *újra* bemutatni? A *Hamlet*-ben a szemünk előtt alakul át egy *teher* (valami lezáratlan ügy a múltból) egy színész által megjelenített »dologgá« [a kísértetté] a színpadon, amely a ma esti előadásban ismét megjelenik, újra és újra bemutatva az elfojtott visszatérését. A történelem csak akkor válik észlelhetővé, amikor összefoglalva visszaismételjük; amikor, mint a színházban, elindítunk egy olyan diskurzust, amely alapján létrehozható a múlt rendszerezett megisméltelése; amikor esztétikai keretek közé helyezük a múlt kaotikus özönét.”⁵ Az esztétikai keretek közé való helyezés, vagyis maga a színház, a *Hamlet*-en belül az egérfogó-jelenetben valósul meg: Hamlet létrehozza saját verzióját apja halálának múltbeli eseményéről, és figyeli a közönség reakcióját. A *Performing History* másik izgalmas tézise szerint a történelmet színre vivő előadásban a színész egyszersmind szemtanú és történész. Bertolt Brecht *Utcai jelenetének szemtanú-színészétől*⁶ indulva Rokem értelmezésében a színész egyfajta

⁵ Freddie Rokem: *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa, 2000. xi. Ford. Szabó-Székely Ármán. (Kiemelések az eredetiben.)

⁶ „Viszonylag egyszerű dolog az epikus színház számára alapmodellt felállítani. (...) Egy közlekedési baleset szemtanúja szemlélteti az összeverődött emberek előtt, hogyan esett meg a szerencsétlenség. A körülállók esetleg nem is látták a történeteket, vagy nincsenek azonos véleményen a szemléltetővel, »másképp látták« - a fődolog az, hogy a szemléltető olyan módon adja elő a vezető vagy az áldozat, vagy mindkettejük magatartását, hogy a körülállók

„hiper-történészé” alakul. „Történészek által felhasznált dokumentumok helyett, a színház elsősorban a színészek képességeire támaszkodik, arra, ahogy az előadás alatt meggyőzik a nézőt: a „valódi” történelmi múltból került valami bemutatásra. (...) Ez különbezteti meg a történelmet színre vivő előadást az összes többitől: felhatalmazza a színészt, hogy átalakuljon azzá, amit én hiper-történésznek neveztem, aki az események tanújaként lép fel a néző előtt.”⁷

Hayden White 1973-ban megjelent *Metahistory* című kötete és 1978-as esszéje, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*,⁸ paradigmaváltó fordulatot hoztak a kortárs történelemtudományban. White a kultúrantropológia, a nyelvészet és az irodalomtudomány eszközeit hívta segítségül a történelmi szövegek vizsgálatához. Tézise szerint a történész által feldolgozott dokumentumok, és a történész által létrehozott szövegek is elemezhetőek irodalmi alkotásként, amelyek nem pusztán tényeket rögzítenek, hanem kompozíciókba szerkesztik a múltat – ez maga a történelem, amely soha nem független elbeszélőjének szándékaitól és helyzetétől. „A történetírás, állítja White, olyan poétikai-nyelvi eszközökkel létrehozott mentális konstrukció, amely azért keltheti a valóság benyomását, mert mondanivalóval (jelentéssel) látja el a narrációban előadott múltbéli események láncolatát. (...) Vagyis, szerinte, a történetírói reprezentáció az események kusza sokaságából, kaotikus rendetlenségéből nem közvetlenül, hanem az *események* (a múlt) *tényekké* (történelemmé) alakításával születik. (...) A történetírás, vagyis a *természetes* narráció éppúgy konstruált tehát, mint a *mesterséges* narráció (a fiktív elbeszélés) (...)”⁹

Kisantal Tamás ebből a tézisből lép tovább White-ot parafrázálva, *Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg* című tanulmányában. „White és követői a történelmi szövegeket oly módon olvassák, hogy nem elsősorban a kimondottra (tényekre, adatokra) koncentrálnak, hanem a kimondás mikéntjére, arra, hogy a textusban milyen retorikai mechanizmusok, narratív cselekménystruktúrák működnek. (...) Azaz a történelmi szövegek formája, cselekménystruktúrája, mint már szó volt róla, nem egy múltbéli, autentikus struktúra felfedezése révén jön létre, ámde nem is afféle ad hoc szerzői

ítéletet alkothassanak a balesetről.” Bertolt Brecht: *Utcai jelenet* in Uő: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969. 371. Ford. Vajda György Mihály.

⁷ Rokem i. m. 24-25.

⁸ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1973. *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* in Uő.: *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997. 68-102. Ford. Heil Tamás.

⁹ Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000. 23.

szabadság vagy lelemény eredménye, hanem a forma bizonyos értelemben »referenciális«: szerzője ideológiájának s az adott korszak kontextusának, történetiségfelfogásának tükrözője. (...) A historiográfiának mint a történeti tapasztalat nyelven keresztüli ábrázolásának illetően vizsgálata tehát egyfajta másodlagos történeti elemzéssé válik: nem elsősorban maga a szövegben megmutató múlt érdekli, hanem annak az adott közegben való értelmezése. (...) [E]z az a pont, ahol az irodalmi szöveg formális-történeti elemzése összekapcsolható a történettudománnyal: ugyanezen módszerek és szemléletmód alapján egy irodalmi alkotás történelmi forrássá tehető, amennyiben a kutatás tárgyát a benne megmutató történelemszemlélet és az ezen keresztül megképződő történelemkoncepció vizsgálata adja.”¹⁰ Patrice Pavis hasonló alapokon jelenti ki enciklopédikus *Színházi szótár*ában: „Minden drámai mű, akár történelmi színműnek hívják, akár nem, elhelyezkedik valahol az idő tengelyén, s ilyenformán a társadalmi evolúció egy történelmi momentumát képviseli. Színház és történelem viszonya ebben az értelemben minden dramaturgia állandó alkotóeleme.”¹¹

Egy közösség lezáratlan múltjának (vagy, ahogy Kott fogalmaz, „a holtak követeléseinek”) feldolgozása olyan feladat, amely generációról generációra öröklődik. Jan Assmann a kollektív emlékezés formáit leírva, megkülönböztet kulturális és kommunikatív emlékezetet, az utóbbi élő, kortársi jellegét hangsúlyozva: „A *kommunikatív* emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel. Olyan emlékekről van szó, amelyekben az ember a kortársaival osztozik. Jellemző példa a nemzedéki emlékezet. Az emlékezetnek ez a válfaja történetileg tapad a csoporthoz; az idők során keletkezik, és idővel – pontosabban hordozóival – elenyészik. Ha megtestesítői kihalnak, újabb nemzedéki emlékezetnek adja át a helyét. Ennek az emlékezési térnek, amelyet a mindenki számára személy szerint adott és kommunikációban közvetített tapasztalás alakít ki, a Bibliában három-négy nemzedék felel meg, amennyi egy esetleges vétségért felelősséggel tartozik. (...) Ez a közvetlen tapasztalati horizont a tárgya a történelmi kutatás újkeletű ágának, az ún. »Oral History«-nak, amely nem a történész bevett írásos dokumentumaira támaszkodik, hanem szóbeli megkérdezéssel tesz szert emlékekre. Az emlékekből és elbeszélésekből kirajzolódó történelemkép a »mindennapok történelme«, a

¹⁰ Kisantal Tamás: Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg, *Tiszatáj*, 2004/11. 76-77.

¹¹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Történet/történelem szócikk, Budapest, L’Harmattan, 2006. 455. Ford. Gulyás Adrienn - Molnár Zsófia – Rideg Zsófia – Sepsi Enikő.

»történelem alulnézete«. Az »Oral History« vizsgálódásai egytől egyig megerősítik, hogy az eleven emlékezés még írásos társadalmak körében sem terjed nyolcvan évnél távolabbi múltba.”¹²

Kékesi Kun Árpád az assmanni fogalomkészlet alapján írja le a színház pozícióját a kollektív emlékezésben: „(...) Assmann úgy véli, hogy a kulturális emlékezetet számos olyan tényező alkotja-alakítja, amely túllépi a mimetikus emlékezetnek, a dolgok emlékezetének és a kommunikatív emlékezetnek a hatáskörét: az elsőt például a rítusok, a másodikat az emlékművek, ikonok, síremlékek, templomok stb., a harmadikat pedig az írás. Ennek alapján a színházi aktivitás (azon túl, hogy fenomenológiailag köze lehet a törzsi rítusokhoz) olyan rituális szertartásnak (is) tekinthető, amely felborítja az utánczás útján elsajátított cselekvések rendjét (a mimetikus emlékezetet), igen változatos helyszínei megkérdőjelezik a konkrét terek egyértelműségét és felismerhetőségét (a dolgok emlékezetét), a sok esetben kiindulópontjául szolgáló, újra és újra színpadra vitt dramatikus szövegek, illetve ezek gyakran kanonizálódó értelmezései pedig meghaladják a kortárs (legfeljebb három-négy generációra érvényes) kapcsolatfenntartás körében megvalósuló kommunikatív emlékezetet. (...) Assmann szerint a korai társadalmakban a kulturális koherencia megőrzésének két formája először a rítus, majd a szöveg, a hagyomány átörökítéséért pedig előbb az ismétlés, később az értelmezés a felelős. A rítus útján biztosított koherencia kizárja, az értelmezés viszont megengedi, sőt (a hagyomány életben tartásának feltételeként) igényli is a variációt.”¹³ Mivel a színház egyszerre rítus és szöveg, egyesíti magában mindkét emlékezési gyakorlatot, az ismétlést és az értelmezést is. „A színházi emlékezet tehát nem olyan kulturális archívum, amelyből egymást követő időpontokban (jelenekben) ugyanazon formában kerülnek elő a (múltban) belékerült dolgok. (...) Az adott jelen ugyanis mindig módosítja, nem pedig egyszerűen feleleveníti a múltat, s egyben át is rajzolja a hagyomány képét.”¹⁴

A színházi emlékezet vizsgálatakor tehát tisztában kell lennünk azzal, hogy nemcsak a történelmet színre vivő előadások formálják a történelemről alkotott narratíváinkat, de az előadások rekonstruálása és elemzése is a (színház)történelmet. A színházat

¹² Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2004. 51-52. Ford. Hidas Zoltán.

¹³ Kékesi Kun Árpád: *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája* in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008. 67-68.

¹⁴ Uo. 68.

művelő és a színházról író generációk feldolgozandó témákat hagyományoznak a következő generációkra, ezek színrevitele és megírása jelenti a színházi kultúra koherenciáját – és ez indokolja a disszertáció hetven évnyi időtartamra tágított fókuszát. A kortárs színház felől nézve azonban, nem maguk a témák, hanem a feldolgozás mikéntje válik érdekessé, azok a színházi megközelítések, amelyek során „az emlékezet problémája túllép a tartalmi reprezentálás, a történetmesélés szintjén, hogy magának a reprezentációnak a lehetőségét, azaz a színháznak mint emlékezetnek a formáját ragadja meg.”¹⁵

¹⁵ Gerald Siegmund: A színház mint emlékezet, *Theatron*, 1999. tavasz, I. évf. 3. sz. 37. Ford. Kékesi Kun Árpád.

1.2. Módszertani keretek

A kutatás során és az esettanulmányok megírásánál a Philther-módszer alapján dolgoztam. „A *Philther* (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel 2009-ben indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul.”¹⁶ A kutatás mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. Az előadások elemzése hat szempont szerint valósul meg: 1. színháztörténeti kontextus (ezen belül az előadás jelentősége, a kiválasztás oka), 2. szöveg- és előadásdramaturgia, 3. rendezés, 4. színészi játék, 5. színpadi látvány és hangzás, 6. recepció- és hatástörténet. Kutatásom témája miatt, eltérve a Philther-módszer arányaitól, három szempont erősödött fel az elemzések során: a színháztörténeti kontextus, a szöveg- és előadásdramaturgia, valamint a recepció- és hatástörténet. A vizsgált előadásoknál a történelem színrevitele jellemzően a szövegben és a dramaturgiában manifesztálódott, a rendezés az ebből kiolvasható történelemnarratívát segítette - nem véletlenül: mind a hét előadás „ősbemutató,” a színrevitel nem a játékhagyományhoz képest pozícionálta magát, hanem teret engedett a történelem színpadi reprezentációjának. Az előadások színháztörténeti kontextusa jelentősen kitágult (horizontjában és terjedelmében is), történelmi kontextussá vált, részben magába olvasztotta a recepciótörténetet is (egy ötven évig be nem mutatott mű estén például nehezen szétválasztható a kettő). Az egyes előadások, és a hozzájuk kapcsolódó dokumentumok elemzése az adott korszak történelemkoncepcióihoz vezetett el, olyan tartalmakhoz, amelyek a történetírás nagy narratíváiban nem válnak láthatóvá, a színház műfaján keresztül viszont élénk lépnek a múltból.

„[A Philther] az 1949 utáni időszakot nem tételezi egységes korszakként – nem ilyenként akar leírni benne folyamatokat –, történeti elemzései és elméleti közelítései nem szövik egy nagy történeté a tárgyalt törekvéseket, hiszen azok mögött a valóságról, a művészetről és a színházról alkotott, olykor radikálisan eltérő felfogások állnak: Vámos László és Halász Péter munkáinak például vajmi kevés köze van egymáshoz. A Philther mikrotörténeteket hoz létre minden egyes előadás-

¹⁶ Jákfalvi Magdolna: A Philther-módszer mint színháztörténet-írás, *Hungarológiai Közlemények*, 2019/2. 4.

rekonstrukcióval, és nem az általánosnak tetsző jellegzetességek kimutatásában érdekelt, mint inkább a jel- és jelentésképzés egyedi folyamatainak, specifikus eseteinek leírásában. (...) [N]em tényként kezelt dokumentumokat sorakoztat fel, hanem értelmezést kínál, kontextusba helyezve és megbízhatóságuk alapján értékelve a szöveges és képi emlékeket. Nem pusztán arról van szó, hogy bizonyos dokumentumokat teljesen, másokat kevésbé megbízhatónak vagy megbízhatatlannak értékelnénk, sokkal inkább a szelekció és interpretáció analíziséről. Annak vizsgálatáról, hogy a ránk maradt emlékekben mire irányul a figyelem (mit rögzítenek és miért), továbbá milyen módja nyilvánul meg bennük a színház felfogásának. (...) Nem feledve, hogy bármilyen sok dokumentum áll is rendelkezésünkre, a múlt és a jelen előadásainak rekonstrukciója kizárólag olyan szellemi konstrukción keresztül lehetséges, amelyet a kutató alkot meg. A Philther ezért vállaltan az újrendezés értelmében vett elemzéseket nyújt, nem leplezve, hogy ami rekonstruálható, az nem maga az előadás, hanem annak a felsorakoztatott emlékek révén a kutató fejében összeálló »egésze«.¹⁷

¹⁷ Kékesi Kun Árpád: A Philther mint histográfiai modell, *Theatron*, 2014/1. XIII. évf. 1. sz. 30-31.

2. Sematikus dramaturgiai formák

A színházak 1949-es államosítását követő programadó előadások az újjáépítést tematizálták, és a színházi struktúra működése mellett műfaji és esztétikai átszervezést jelöltek ki. Az ideológiailag terhelt sematikus dramaturgiai formák elemzésén keresztül a Rákosi-korszak kultúrpolitikájának alakulását vizsgálhatjuk. A fejezetben rekonstruált termelési operett-előadás kiesett a színházi emlékezetből, de kordokumentumként olvasva az államszocialista színház emlékezeti helyévé¹⁸ válhat. „A második világháború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használta. A valóság észlelése helyett a valóság építése vált ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. (...) Az államosítás körüli években a realizmus politikai direktíva és esztétikai akarat lett.”¹⁹

Andrej Alekszandrovics Zsdanov magyarul ekkor megjelent *A művészet és a filozófia kérdéseiről* című tanulmánykötete alapvetően megváltoztatta a színházak repertoárját, szigorú dramaturgiai sémákat és a szocialista világnézet propagálását írta elő. „Az irodalmi művek főhősei (...) az új élet aktív építői: munkások és munkásnők, kolhozparasztok, pártemberek, gazdasági szakemberek, mérnökök, ifjúmunkások, úttörők. (...) A mi irodalmunk telítve van lelkesedéssel és hősiességgel (...) [a]zért erős, mert egy új ügyet, a szocialista építés ügyét szolgálja.”²⁰ Az államosítás nem pusztán azt változtatta meg, ami a színpadon történt, átalakította a társulatok működését is. „Nemcsak az előadások, hanem a társulati, sőt a színészi magánélet átpolitizálása is cél volt (...). 1950 után a színházakra kötelezően kirótt politikai feladatok sokasága jelent meg. Egyes, a Szovjetunióból importált aktivitásformák –

¹⁸ Az emlékezeti hely fogalma Pierre Nora terminusa, eredetileg egy emlékezeti közösség térbeli emlékhelyeire vonatkozott, de Nora is tág értelemben használta: „Ha hivatalos definícióját kell adnunk a lieu de mémoire kifejezésnek, ez lenne az: a lieu de mémoire [emlékezeti hely] egy olyan jelentős entitás, legyen az materiális vagy nem materiális, amely emberi akarat segítségével vagy az idő hatására egy közösség emlékezeti örökségének szimbolikus elemévé vált.” Pierre Nora: From *Lieux de mémoire* to *Realms of Memory* in Uő. (szerk.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, New York, Columbia University, 1996. xvii. Ford. Szabó-Székely Ármin.

¹⁹ Jákfalvi Magdolna: *Realizmusgyakorlat az államosítás korai éveiben* in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*, Budapest, Arktisz – TMA, 2020. 51.

²⁰ Andrej Alekszandrovics Zsdanov: *A művészet és filozófia kérdéseiről*, Budapest, Szikra, 1949, 90-91. Ford. Gyáros László. Idézi: Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945-1957*, Budapest, Magvető, 1970. 209.

például a munkás-művész találkozó, az előadások munkások általi bírálata – szimbolikus célja a művészi szféra »demokratizálásának« demonstrálása volt. (...) Az alkalmazkodást szolgálták a színészek számára a kötelező Sztanyiszlavszkij körök, melyeken valójában a szocialista realizmus »elméletének« és gyakorlatának transfere zajlott. (...) A színházi műsortervek ellenőrző jóváhagyása is a Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezletén történt. Hogy elsősorban politikai kritériumok alapján, azt jelzi, hogy az előterjesztésekben a darabok mindig témájuk és »származásuk« (rég, új, szovjet, népi demokratikus, kortárs magyar, stb.) feltüntetésével szerepeltek.”²¹ A műsortervek, darabok, előadások kötelező kollektív megvitatása dokumentumok tömegét hozta létre, amelyek lehetővé teszik az ideológiai átformálás gépezetének rekonstruálását. „1949-ben, a frissiben államosított színház szcénán a realizmus, a harsányság, a naturalizmus, a formalizmus, a teátralizmus képezi az alakuló új szaknyelv fogalmi káoszát. (...) A viták és ankétok szóbeli eseményeit gyors- és gépírással lejegyzések őrzik az archívumokban, ezek a források, miközben az élőbeszéd könnyedségéből eredően pontatlanabbak és improvizatívabbak egy esszé tanulmánynál, a beszéd performatív erejéből következően a felszólaló és tárgya viszonyáról többet tárnak elénk.”²²

²¹ Heltai Gyöngyi: *A politikai beavatkozás szintjei* in Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*, Pécs, Kronosz, 2018. 151-154.

²² Jákfalvi i. m. 62.

2.1. Hámos György – Székely Endre - Apáthi Imre: *Aranycsillag*, 1950.

A színházak államosítása után másfél évvel „megszületett az első magyar szocialista, realista operett.”²³ A Gáspár-korszak²⁴ legfontosabb feladata az operett műfajának átmentése volt az államszocializmus rendszerébe. Ennek a folyamatnak volt reprezentatív legitimációs lépése az első termelési operett bemutatása. A műfajt övező éles vita esztétikai kérdések ürügyén valójában a színházművészet társadalomformáló ereje körül zajlott. A régi operett - amelyben „hülyék mozognak, hülyék ágálnak és hülyék szeretkeznek” - „mocskos hazugságáradatával”²⁵ szembeni vádakra kívánt felelni az a kitalált hagyomány, amelyet Gáspár először 1949-ben, a *Kultúriskola*-sorozat ötödik számában fogalmazott meg. Heltai Gyöngyi részletesen elemzi az elmélet mögött álló színházvezetői stratégiát: „A kapitalizmustól kezdődően (...), azáltal, hogy a polgárság kisajátította, Gáspár szerint az operett letért a jó, tehát a »népi« útról. Így a két háború közti színházi iparban kimunkált verzió, bármennyire magáénak is érezte azt a közönség, a szerző felfogása szerint nem része a magyar operett valós hagyományának, hanem esztétikai (giccs) és politikai (reakciós) tévút. E diagnózis után a javasolt terápia a gyökeres műfaji reform. (...) Fontos azonban annak tudatosítása is, hogy e »kitalált hagyomány«, illetve a hozzá gyártott alternatív eredettörténet propagálásával Gáspár kétfrontos harcot is vív, védekezik is a használhatatlannak ítélt »polgári« műfajokat eltörölni vágyó hatalmi szándék ellen. Az új eredetkoncepcióval Gáspár tehát nemcsak a múltat kívánta »végképp eltörölni«, ahhoz elég lett volna a szovjet operettművészetnek tett szimpla hűségnyilatkozat is. Ehelyett olyan, a korabeli diskurzusrendbe illeszkedő érvelésmódot használt, melynek segítségével a két háború közti hagyomány egyes, általa értékesnek, illetve, a megkonstruálandó új műfaj számára hasznosnak tartott képviselői átmenthetők a

²³ Simon Zsuzsa hozzászólása, *Hámos György - Székely Endre „Aranycsillag” c. operettjének és az Operettszínház előadásának megvitatása*. Jegyzőkönyv, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1951.01.27. OSzMI, dokumentációs tár, 90. 1. (Továbbiakban: *Az Aranycsillag megvitatása*.)

²⁴ Gáspár Margit 1949-től 1956-ig igazgatta a Fővárosi Operettszínházat.

²⁵ „(...) [A] régi operettek mocskos hazugságáradatot jelentettek. (...) Kijött egy primadonna, mutogatta a combjait, és mindent mutogatott, amire csak képes volt, aztán a legrágárabb zriket vitték véghez. (...) Förtelen volt a züllött erotika, esetleg párosítva a szentimentalizmusnak egy egészen hitvány formájával. Ez volt a régi operett – hozzátevé még a legvaskosabb humor minden változatát. Az embernek mindig az volt az érzése, hogy ezekben az operettekben hülyék ágálnak, hülyék mozognak és hülyék szeretkeznek. Az ember rossz érzéssel jött el a színházból.” Földes Mihály hozzászólása, Uo. 9.

szocialista operett projektbe.”²⁶ Az operettet az ókori mimus-színházból eredeztető, és a vásári játékokkal, a commedia dell’artével, valamint a népszínművekkel kapcsolatba hozó elmélet célja nemcsak a műfaj ideológiai átértelmezése volt, hanem az operettben rejlő népedvelő potenciál hangsúlyozása is. Ez utóbbi szemponthoz Gáspár a szovjet mintát hívta segítségül: „A Szovjetunió nagy rendezői, színészei, színházi szakemberei megértették, hogy nem lehet elhanyagolni, vagy mellékesen kezelni olyan műfajt, amely milliókhoz szól, milliók számára könnyen érthető formanyelven.”²⁷ 1950 decemberéig az Operettszínház végigjárta azt a négyfokú skálát, amelynek eredményeként megvalósulhatott a műfaj kultúrpolitikai elfogadtatása:

1. régi operett új felfogásban (*Montmartre-i ibolya*)²⁸
2. régi operett újraírva (*Gerolsteini nagyhercegnő*)²⁹
3. szovjet operett (*Szabad szél*)³⁰
4. új magyar operett (*Aranycsillag*).

Míg a *Gerolsteini* után „sorozatban jöttek balról a támadások,”³¹ a *Szabad szél* egyértelmű sikert hozott az Operettszínház ideológiai pozicionálásában.³² A műfaj szocialista értékét már csak egy új magyar operett bemutatása fokozhatta – ehhez viszont szükség volt egy olyan librettóra, amely „lépést tart a napi politikával.”³³

Az *Aranycsillag* szövegekönyvét olvashatjuk az első ötéves terv dramatizált változataként. A bölcsész-rendőrezredes Hámos György, aki a *Szabad szél* fordító-

²⁶ Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai 1945-56. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*, Budapest, ELTE Eötvös, 2012. 50-51.

²⁷ Gáspár Margit: *Az operett*. Budapest, Népszava, 1949. 10-11.

²⁸ Bem.: 1949.11.24. R.: Ajtay Andor. Semsei Jenő dramaturg szerint a mű „Kálmán Imre egyik leghaladóbb szellemű darabja.” *A Fővárosi Operettszínház pártszervezetének taggyűlése 1954. november hó 23-án*. Jegyzőkönyv, OSzMI, Gáspár Margit hagyaték, 83.86. 11. (Továbbiakban: *Pártszervezeti taggyűlés.*)

²⁹ Bem.: 1950.01.13. R.: Marton Endre

³⁰ Bem.: 1950.05.06. R.: Nádasdy Kálmán, Pártos Géza.

³¹ Venczel Sándor: Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal, *Színház*, 1999/08. 17.

³² „Megmutatta ez az operett, hogy az operett hagyományos formáit milyen mértékben lehet megtölteni új tartalommal, mennyiben ábrázolhatnak mai hőseket és milyen mondanivalót tolmácsolhatnak a közönség felé.” Semsei Jenő hozzászólása, *Pártszervezeti taggyűlés*. 12.

³³ „Magyar operettek azért nem készülnek, mert nincsenek szövegekönyvek. Azok az írók, akik eddig foglalkoztak a kérdéssel, általában nem tartanak lépést a napi politikával, azok pedig, akik lépést tartanak, nem foglalkoznak a kérdéssel. (...) Ezt a tévhitet el kell oszlatni és megmagyarázni, hogy nemcsak szórakoztatásról, hanem nevelésről is van szó.” Gyöngy Pál hozzászólása, *A Magyar Zeneművész Szövetség operett és tánczenei szakosztály 1949. december 30-án tartott első üléséről*. Jegyzőkönyv, MOL 2146-62. 2.

átírójaként került az Operettszínház közelébe, első önálló nagyszínpadi művének esetlen dramaturgiáját a politikai elkötelezettség instruálta, és ez 1951-ben Kossuth-díjat ért. A hidegháborús-éra kezdetén a fegyverkezési verseny gazdasági prioritást élvezett, a bemutató évében az állami költségvetés 25%-át új hadosztályok felállítására fordították.³⁴ Rákosi 1949-es celldömölki beszédében olyan „erős honvédséget” vizionált, amely „békénk védelmének egyik legfontosabb záloga,” és, amelynek „tisztikara egyre növekvő mértékben munkások és parasztok gyermekeiből kerül ki.”³⁵ Az Operettszínház tehát az ötéves terv egyik legfontosabb célkitűzéséhez csatlakozott, amikor honvédelmi témájú darab bemutatása mellett döntött. Az *Aranycsillag* nyilvánvaló propagandája a néphadsereget, valamint a honvédség, a parasztság és a munkásosztály együttműködését kívánta népszerűsíteni. Hoska Lajos, a gyámoltalan borbély (Latabár) az első felvonás második képében még csak csodálja a „stramm gyerekeket,”³⁶ a fináléra már igazi honvédővé avanszál, aki jelentős szerepet játszik Újfalú megmentésében. A címadó aranycsillag, amellyel a darab végére a primadonnát, a bonvivánt és a táncoskomikust is kitüntetik, tehát nem pusztán katonai elismerés, hanem az új szocialista rendben való tevékeny részvétel emblémája. A magyar honvédség reklámozása azonban önmagában nem lett volna elég, a megszálló szovjet hadsereggel való kellemetlen áthallásokat is el kellett kerülni. A néphadsereg ezért elsősorban nem is hadtestként, hanem Újfalut az árvíztől és a reakciós elemek aknamunkájától megmentő közösségként jelent meg.³⁷ A második felvonás képleakasztós-jelenete kontextualizálhatta a szovjet megszállók háborús pusztítását, egyszerűsített el is határolódott tőle. A honvédek az újfalui kastély lovagtermét takarítják ki, hogy az árvíz elől odamenekíthessék a parasztgyerekeket.

³⁴ Vö.: Kollega Tarsoly István *et alii* (szerk.): *Magyarország a XX. században I. Politikai és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*, Szekszárd, Babits, 2000. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/79.html> (2019.06.23.)

³⁵ Rákosi Mátyás: *Május 15-én egy emberként a Népfront mellé! (A Népfront választási gyűlésén, Celldömölkön, 1949 május 8-án mondott beszéd.)* in Uő.: *A békéért és a szocializmus építéséért*, Budapest, Szikra, 1951. <http://mek.oszk.hu/04300/04351/04351.htm#1> (2019.06.23.)

³⁶ „Itt vannak a honvédek. Csuda stramm gyerekek, és milyen szépen vannak borotválva, hogy tud ennyi ember ilyen egyszerre lépni. Egy-kettő... Ide mosolyognak, becsületszavamra. Fiúk! Lili édes, mit szólna, ha egyszer én is katona lennék?!” Hámos György – Székely Endre: *Aranycsillag*. Súlypéldány, Operettszínház, librettótár, 9-es jelzet. 25.

³⁷ Az árvízvédelem nemcsak dramaturgiai panel, hanem akkut politikai kérdés is volt. 1948 telén hatalmas jeges árhullám vonult le a Tiszán, amely súlyos károkat okozott a háborús sokkból épp csak magához térő országnak. 1950 nyarán pedig már az újjászervezett néphadsereget tudták bevetni az áradásoknál.

A birtokbavétel színpadi jele a nemesi család portréinak eltávolítása a falakról.



Magyar Fotó, 1950, PIM-OSzMI, 58.603.12.

HONVÉD *(leakaszt egy kisebb portrét)* No, grófkisasszony elég volt a függeszkedésből, megyünk a pincébe.

SZEMÜVEGES *(odaszalad)* Várjatok csak. Ezzel ne siessetek.

HONVÉD Nicsak, a tanár úrnak megtetszett a kisasszony.

SZEMÜVEGES Úgy látom, ez egy Barabás kép. Vigyázzatok rá. Barabás Miklós híres magyar festő volt a múlt században. Nézzétek, milyen mások a színei, mint ezeknek a mázolmányoknak, amit a házi piktorok készítettek.

HONVÉDEK *(csendben körülállják)* Valóban értette a dolgát.

GERGELY Jó a kis tanár a háznál, majdnem baj érte a képet.

HUDÁK Visszük magunkkal. Beadjuk a múzeumba.

SZEMÜVEGES Ott a helye.”³⁸

A jelenet, amellyel, hogy a Szemüveges figurájával a katonaság intellektuális színvonalának emelkedését sugallta, a gáspári ars poetica szituatív reprezentációjának is tekinthető: a régi operett „szellemkastélyából” eltávolítják a nivótlan giccset, de az igazi értéket a szükséges hozzáértéssel felismerik és megmentik.

³⁸ Hámos – Székely i. m. 60.

Az *Aranycsillag* cselekménydramaturgiája a zsdanovi kultúrpolitika szellemében alakuló színházi repertoárba kívánt illeszkedni. A középpontjában álló pozitív hős(ök)nek „az volt a hivatása, hogy a bizonytalanokat, az úgynevezett »ingadozókat« a helyes útra terelje, a »reakciósokat«, az »osztályellenséget« leleplezze és megsemmisítse.”³⁹ A felvonultatott reakciós figurákat az állami propaganda retorikája tipizálta. Hofberg Viola (Mezei), a nyugatra szökött arisztokrata család társalkodónője, Csatóry (Dénes), egy nyugalmazott horthysta ezredes és egy újfalu kulák család együtt tervelik ki az árvédelmi gát átszakítását. Az intrikus szerepkört vivő Deák Rókus (Romhányi) és fia, Kálmán (Szentessy) a kollektivizálást veszélyeztető ellenségkép megszemélyesítői voltak, azaz Rákosi „hadüzenetének” célpontjai.⁴⁰ A darab „ingadozói” a Harangozó (Keleti) és a falu lakosságának egy része, akiket a darab szerint a vallás és a babona tart manipulálható pozícióban. A dramaturgiai hangsúly tehát itt is, ahogy a borbély esetében, a falu közösségének ideológiai átalakítására esett, amely a főhősöknek köszönhetően természetesen sikerrel jár. A felvilágosítás egy másik dramaturgiai szálban manifesztálódik: Újfaluba elér a villany. Az ötéves terv vizionárius célkitűzései közé tartozó mozzanat⁴¹ a darab végére a szocializmus jelképévé emelkedett.

ELSŐ LÁNY

Nézzétek... ki kél a falu a sötétből.

ZSUZSI

Mint csibe a tojásból.

BALÁZS

Szinte most kezd élni.

MÁSODIK LEGÉNY

De mi is benne.

PÁRTTITKÁR

De ne csak Újfalut lássátok most, hanem a többi is, a sok százat és százat, ahová mind elért a villany, mint szívből a vér. Fényesedik ám az ország: így akarja a Párt.”⁴²

³⁹ Gajdó Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon* in Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina - OSZMI, 2011. 356.

⁴⁰ „Központi Vezetőségünk következetesen alkalmazta azt a lenini-sztálini jelszót, hogy támaszkodjunk a szegényparasztságra, egyezzünk meg a középparaszttal és egy pillanatra se szüntessük meg a harcot a kulák ellen.” Rákosi i. m.

⁴¹ „1954. végére nem lesz olyan falu Magyarországon, melyben ne lenne villanyvilágítás, telefon, rádió.” Uo.

⁴² Hámos – Székely i. m. 93-94.

„Az ötéves terv természetesen nagy gondot fordít a mezőgazdasági termelősövetkezetekre is.”⁴³ Az *Aranycsillag* primadonnája Kovács Júlia (Zentai), az újfalvi TSZCS elnöke. A Moszkvát is megjárta felvilágosult parasztlány és barátnője, Zsuzsi (Petress), mintha Pál György 1950-ben készült, „*Gyertek lányok, traktorra!*” feliratú plakátjáról léptek volna le. „(...) [A] traktoron ülő népviseletbe öltözött, fonott hajú lányt a fölé magasodó, inget, overállt és fejkendőt viselő, kitüntetéssel rendelkező lány okítja a gép vezetésére. A plakát voltaképpen egy beavatást reprezentál: az eddig »maradi«, kinézetében még hagyományos parasztlányként megjelenő fiatal nőt a már »beavatottként« ábrázolt, »férfiruhát« viselő és haját kendővel elfedő, traktorkormányt biztos kézzel irányító, munkavégzéséért *kitüntetett* »új szocialista nő« vezeti be a traktoros munka világába.”⁴⁴ Ugyanez év márciusában a *Nők lapja* címlapján egy traktoroslány fotója volt hivatott reprezentálni Rákosi „pompás traktorvezető lányait,” és a nők számára előírt új társadalmi paradigmát: „Amellett, hogy a magyar demokrácia lehetőleg mindenhol a múltban elnyomott dolgozó nép gyermekeit állítja, még külön súlyt helyezünk a nők egyenjogúsítására. Megnyitottunk a dolgozó nők előtt minden pályát, a tanulás, az előrehaladás minden lehetőségét. Nem riadtunk vissza attól, hogy olyan helyekre, ahol soha azelőtt nők nem dolgoztak, munkás-, vagy parasztasszonyokat tegyünk. Azelőtt nőket nem engedtek a traktorhoz és most vannak pompás traktorvezető leányaink. Azelőtt nem voltak asszonybírák, ma már vannak. Azelőtt nem voltak női polgármesterek, ma már vannak, sőt női főispánok is vannak és megígértük, hogy a közeljövőben női államtitkárok és miniszterek is lesznek.”⁴⁵ Az első ötéves terv így módon lehetővé tette az operettjátszás frivol erotikájú nadrágszerepeinek megidézését a termelési dramaturgiában. Juli entrée-ja humoros formában igyekezett tálalni azt a realitást, ahogy a munkába álló nők a munkaruha felvételével átalakították a nőies megjelenés társadalmi sablonját.⁴⁶

⁴³ Rákosi i. m.

⁴⁴ Pásztor Anita: Női reprezentáció az 1950-es évek propagandaplakátjain, *TNTEF - Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 6.évf. 2.sz. (2016. december) 203. <http://tnfefjournal.hu/vol6/iss2/pasztor.pdf> (2019.06.23.) Kiemelés tőlem.

⁴⁵ Rákosi i. m.

⁴⁶ „Juli sima, fiús frizurával, fiús mozdulatokkal, olajos munkaruhában” kerékpáron jelenik meg. Hámos – Székely i. m. 6.



Pál György: *Gyertek lányok traktorra!*, 1950. Magyar Nemzeti Múzeum. Ltsz.: 59.0920.



Nők lapja, 12. sz. (1950. március 25.) <http://retronom.hu/node/10145> (2019.06.23.)



Petress Zsuzsa (Zsuzsi) és Zentai Anna (Kovács Júlia). Zentai Anna albuma, 1949, PIM-OSzMI.

A rendhagyó szexuális töltet színpadi lehetőségét – a férfiruhás nő szerepeltetését – azonnal kioltja a Juli és Gulyás (Bikádi) közti ártalmatlan jelenet, amelyben a honvéd kamasz fiúnak nézi a TSZCS elnöknőjét. Sőt, az is rögtön világos lesz belőle, hogy a Juli által vállalt társadalmi szerep problémákkal jár a magánéletben. A TSZCS elnöke „kicsit fanyarul” jegyzi meg: „Tudom, nehéz rajtam kiigazodni”, Gulyás pedig inkább Zsuzsinak kezd udvarolni.⁴⁷ A férfiruhába – és szerepbe – bújt primadonna izgalmas dramaturgiai lehetőségét azonban nem aknázza ki a librettó, az első felvonás második képében, a fodrász szövetkezetben, Hoska Lajos „nővé alakítja” Julit: Zentairól lekerül a munkássapka, Latabár elkészítheti a frizurát. A jelenet agitprop jelleggel figyelmeztette a dolgozó nőket, hogy ne hanyagolják el másik fontos kötelességüket, a férfiaknak való tetszést sem, egyszersmind a „szépítő-szám” refrénje a szorgalmas munkavégzést az új szocialista nőtípus szexepiljeként tüntette fel: „Szép az a nő, aki dolgoz/ Tudja, a munka a fő/ Bármit is dolgozik/ Attól még nő marad, szép lehet ő./ Párját a munka után/ Friss üde kedvvel várja a lány./ Tudja, ha dolgoz és szorgos a nő/ Tetszik a férfinak ő.”⁴⁸

⁴⁷ Uo. 8.

⁴⁸ Uo. 24.



Hódossy Judit (Lili), Zentai Anna (Kovács Júlia) és Latabár Kálmán (Hoska Lajos).
Magyar Fotó (1951), PIM-OSzMI, r687.11.

A rendszerideális hősszerelmes párt, a TSZCS elnök Kovács Julit és a honvéd Kerekes Istvánt (Homm) összeköti a közös „mezítlábas” gyerekkor és a szocialista újjáépítésben való elkötelezett részvétel. Ugyanakkor az első közös jelenetükből kiderül, hogy István nem feltétlenül érti az első ötéves terv új pozitív nőképét.⁴⁹

ISTVÁN Megmondom, de ne neved, én féltem tőled. Olyan más voltál, mint a többi. Nem értem fel ésszel, hogy lány létedre mi bújt beléd, hogy folyton férfidolgokba ártod magad. (*halkan*) De azért tudod jól, hogy kedveltelek, csak ne parancsolgattál volna annyit és főleg nekem.

JULI Mert az hajtogattad egyre: nem lány dolga ez, nem asszonynak való amaz. Nem akartad megérteni, hogy nincs külön férfi dolga, nő dolga. Egy a dolgunk.⁵⁰

⁴⁹ „A nők öntudatosabbak, bátrabbak, önállóbbak lettek, megjavult a keresetük (...).” Rákosi i. m.

⁵⁰ Hámos – Székely i. m. 30.

A következő konfliktus a különbözőképpen értelmezett társadalmi szerepvállalásból adódik. Juli a TSZCS elnökeként arra akarja rávenni Istvánt, hogy a honvédek a villany bevezetésében segédkezzenek, István viszont egy az újfalui közösségnél nagyobb közösségnek, a honvédségnek a tagja, akiknek árvízvédelmi feladatokat kell ellátniuk. A két konfliktusforrás a második felvonás első képében kulminálódik, amikor arról kell döntenie, hogy a TSZCS vagy a kulákok földje mentén erősítse meg a honvédség a gátat.

JULI A kulákok földjét védenéd?
ISTVÁN A falut, Juli. A földet. A nemzeti vagyont. Te ne tudnád.
JULI *(kis meglepetéssel)* Hát te... *(nem tudja elhinni, hogy a fiú elébe került)* De nem... nincs igazad. Kell, hogy lássák, akik kívül vannak még, hogy első a TSZCS. Így kapnak kedvet.
ISTVÁN Vagy inkább elmenne a kedvük, mert nem éreznék az igazságot. Nekünk nemcsak egy TSZCS-t, csak egy falut, hanem a hazát, az egész hazát kell mentenünk. Kicsit szűken nézed ezt te... nem katona szemmel. Olyan... *(zavarban)*
JULI *(méreggel)* Lány módra, ugye? Nő módra!?
ISTVÁN *(dühösen)* Úgy valahogy!⁵¹

A dramaturgia pontosan kijelöli a bonviván és a primadonna ideológiai fejlődésének irányát: Istvánnak el kell fogadnia az új szocialista nőképet, Julinak pedig meg kell tanulni a nagyobb érdeknek alárendelni magát. A „kinek van igaza az elvtársi vitában?”-kérdést az alakítja operetti szerelmi szállá, hogy a bonviván és a primadonna elősegítik egymás ideológiai fejlődését. A szocialista realista operettben tehát nem elég a szerelmi egység létrejötte, ideológiailag is közös nevezőre kell jutnia a párnak. Az *Aranycsillag* akciódús végkifejlete lehetővé teszi, hogy István a honvédség lényegi szerepét reprezentálva társaival megmentse Újfalut, Juli számára pedig azt, hogy - miután Hoskával végrehajtották a maguk kisebb horderejű, de szintén dicséretes hőstettét – felvehesse a házasságra alkalmas, azaz Istvánnak alárendelődő nő szerepét. Cserébe István elfogadja a nők megváltozott helyzetét az államszocializmusban.

⁵¹ Uo. 50.

ISTVÁN Julika! Megmenekült a falu.

JULI *(boldogan)* A mi falunk, Pista. De jó, hogy segítettetek, hogy éppen te segítettél, Pista.

ISTVÁN Te sem maradtál el, Julika, hisz megmentetted a töltést. *(nagyon boldogan)* És nem is a TSZCS mentén.

JULI Neked volt igazad, Pista. Te szeretted jobban a falut.

ISTVÁN Csak okosabban.

JULI Most még nagyobb öröm lesz benne élni.

ISTVÁN Különösen együtt, Julika, ugye?

JULI Igen, Pista.

ISTVÁN De csak ha meglesz a vizsga, meg a csillag.

JULI Meg a villany.

ISTVÁN *(maga felé fordítja)* Hogy jobban lássalak, hogy este is láthassalak, hogy mindég nézhesselek.

JULI Örökre a szoknyámon ülnél?

ISTVÁN Dehogyan ülnék, Julika... *(boldogan)* Hiszen tiszt leszek nemsokára... ki tudja, hova állít a parancs: melyik városba, melyik faluba... nemigen ülhetek majd a szoknyádon... Attól ugyan nem lesz gyűrött.

JULI *(melegen, komolyan)* Vállalom, Pista, szívesen vállalom... nem fogok unatkozni, van még dolgom épp elég a faluban... *(halkan)* Aztán, meg majd... *(mosolyogva elhallgat)*

ISTVÁN Az első katona lesz, jó?

JULI Tán traktoros inkább, vagy gépész.

ISTVÁN Ne kezd, Julika, katona, ha mondom.

JULI *(boldogan)* Jó, de ha leány mégis...

ISTVÁN Akkor is. Lányból is lehet most már minden. Mindegy az már, fiú, lány, fő, hogy ember legyen. *(csók)*.⁵²

A szerelmi és ideológiai happy end szentenciaszerűen hirdeti az első öt éves terv nőpolitikáját,⁵³ figyelmen kívül hagyva azt a Kovács Juli esetében is nyilvánvaló

⁵² Uo. 86-87.

⁵³ „Kezdetben gyakran hallottunk olyat, hogy ha az asszony tanul, olvas, közügyekkel foglalkozik, akkor el fogja hanyagolni a családját, gyermeknevelést, a háztartást. Most

ellentmondást, hogy a nők munkába állásával a rájuk nehezedő társadalmi terhek aránytalanul megnövekedtek. „Ezekben az években is elvárták a nőtől, hogy jó anya, gondoskodó feleség, csinos hölgy, kitűnő és leleményes háziasszony legyen, mindemellett pedig minél műveltebb, szellemi és fizikai munkák kapcsán is remekül teljesítő, politikailag képzett (szocialista, internacionalista gondolkodású), emberbarát lény. A sok gyermeket vállaló, politikailag elkötelezett, traktort vezető csinos nő lett az eszménykép, aki annak ellenére, hogy éjszakánként tankönyvei fölött görnyed, férjének horgolt nyakkendőkkal és konyhaművészeti remekekkel kedveskedik.”⁵⁴



Zentai Anna (Kovács Júlia). Zentai Anna albuma, 1949, PIM-OSzMI.

azonban már jó négy esztendő tapasztalataival rendelkezünk. Ez a tapasztalat azt mutatja, hogy a felszabadult, tanuló, olvasó nők a családi munkát is jobban végzik, ugyanakkor pompásan megállják a helyüket a főispáni, a polgármesteri székben csakúgy, mint a traktor vagy a gyári gép mellett.” Rákosi i. m.

⁵⁴ Kéri Katalin: *A nők helyzete Magyarországon az 1950-es évek első felében.* <http://kerikata.hu/publikaciok/text/nok50ben.htm> (2019.06.23.) Vö.: „A társadalmi gyakorlatban az ötvenes évek »nőpolitikája« csak egy szűken értelmezett emancipációval, a nemek közötti egyenlőség kifordított és leegyszerűsített értelmezésével volt egyenlő, (...) ráadásul a nyilvános életben és a magánéletben is kötelező munkavégzés kettős terhet jelentett a nők számára. (...) [A] látványos változások mögött a nőkkel szembeni hagyományos sztereotípiák változatlanul tovább éltek a korban — csak immár a progresszivitás látszatának árnyékában.” Pásztor i. m. 224.

Egy termelési operett megrendezését nem lehet pusztán esztétikai szempontból értelmezni - a színrevitel ideológiai tett. Apáthi Imre és Gáspár Margit már többéves, a világháború és az illegalitás által megedzett kapcsolatban álltak egymással,⁵⁵ amikor a vígjátékrendezőként 1943 óta működő Apáthi főrendezőként debütált az *Aranycsillag* az Operettszínházban. Ezt megelőzően, 1950 szeptemberében, az első országos színházi konferencián a Gáspár-féle stratégiával összhangban demonstratívan elhatárolódott az operett – sőt, saját – polgári múltjától, világossá téve, hogy a készülő produkció programadó előadás lesz.⁵⁶ Apáthi rendezői feladata valójában az átértelmezett műfaj beindítása volt, és szakmai megítélése is ennek mentén zajlott. Egy szövegében nem túl szellemes, dramaturgiájában széttartó, zeneileg problémás és túl hosszú (négyórás) anyagot kellett színre vinni egy kultúrpolitikailag rendkívül terhelt színházban.⁵⁷ A termelési operett paradigmájában egy előadás akkor sikeres, ha hozzájárul a termelési versenyhez, és ez az *Aranycsillag* esetében a TSZCS mellett a néphadsereg propagálását jelentette. Apáthi rendezésének tehát egyik sarkalatos pontja volt a honvédek színpadi megjelenítése. A feladat szinte megoldhatatlannak tűnhetett: a katonák ábrázolásán egyszerre kérték számon a realizmust és az idealizálást. Horváth István főhadnagy az előadás szakmai vitáján azt tette szóvá, hogy nem jelenik meg elég pregnánsan a „növendékek és tiszt bajtársak” közötti „baráti viszony”, ill., hogy „[a] Párt szerepének (...) jobban ki kellett volna domborodnia.” Ugyanakkor kitért olyan nem eléggé realista részletekre, mint: „ha mi spontán elkezdünk énekelni, nem állunk négy vagy három szólamba”, ill. „[a] parancsnok bajtárs (...) dicsér, - de nem vereget vállon.” Az ábrázolás sikerességét összességében mégsem vitatta el, és azt állította, hogy a „bajtársak nem vették észre, hogy a színpadon nem katonák játszanak, bár ha jobban megfigyelték volna, észre lehetett volna venni (...) mind a tisztelgésnél, mind az öltözködésnél.” Politikailag veszélyesebb kritikai éllel állapította meg, hogy Bikádi György honvéd-alakításában „vannak bizonyos mértékig a Horthy-rendszer idején szokásban volt kemény hangok”,

⁵⁵ Az ostrom ideje alatt Szűcs László, Gáspár későbbi férje együtt bujkált Apáthival a Nemzeti kamaraszínházának pincéjében. 1945. január 18-án Gáspár Apáthitól tudta meg, hogy Szűcs még életben van. Ld.: Gáspár Margit: *Láthatatlan királyság. Egy szerelem története*, Budapest, Szépirodalmi, 1985. 488-489.

⁵⁶ Vö.: *Színház és Filmművészet*, 1950, 1-2. sz. 92-94.

⁵⁷ Vö.: „Egyik nagy baja a darabnak, hogy nagyon hosszú, sokáig tart. Az ember beül a színházba hétkor és azt hiszem, tizenegy felé jön ki.” Kelen Hugó hozzászólása, *Az Aranycsillag* megvitatása. 19. „Az operett meglehetősen hosszú, fárasztó. Négyórás operettet nem bír a közönség teljes figyelemmel végighallgatni.” Geszti György hozzászólása, Uo. 27.

és „kissé erős és fölényes volt Gulyás bajtárs szerepe.”⁵⁸ Apáthi másik feladata az új államszocialista életérzés színpadi megfogalmazása volt. Ez egyrészt jelentette az általános jókedv és tettekkészség, másrészt a szocialista erkölcs felemelő hatásának ábrázolását.⁵⁹ Különösen fontos volt az operetthagyomány konvencióitól teljes mértékben idegen szocialista szerelem felmutatása (Juli-István), amelyből hiányzik mindenféle érzelmi léhaság vagy sikamlós utalás, és, ahol az erotikus feszültséget az izzó ideológiai elkötelezettség helyettesíti – ahol a vágy tárgya maga a kommunizmus. Az egyetlen konkrét szexuális tartalmat tematizáló jelenet a kulákcsemete Kálmán erőszakos közeledése Juli felé, amely egyúttal a megszokott operettes csábítási technikák kritikáját is nyújtotta.⁶⁰ A szerelemkoncepció szocialista átalakításához nem is lehetett volna idegenebb helyszínt találni, mint az Operettszínház színpada, és éppen ezzel érhetett el az előadás pregnáns ideológiai hatást. Földes Mihály „az egyik állami áruház fiatal alkalmazottjának”, Ladányi Erzsébetnek a véleményét idézi (vagy kreálja) a szakmai vitán: „Én azelőtt sok szerelmi regényt olvastam, mindenféle fajta szerelemről, de bevallom, a szerelemnek ilyen szép, tiszta ábrázolásával most találkoztam magyar színpadon először. Azelőtt is jártam színházba, de ilyen szép, tiszta szerelmet, mint ebben az operettben, még nem láttam, és valahogy most látom, hogy más itt az emberek viszonya már a szerelemhez is.”⁶¹ Az ideologikus rendezés, így Apáthié is, szimbolikus és félreérthetetlen színpadi gesztusokkal dolgozik. Az első felvonás harmadik képében a színpad jobb oldalán négy portrét láthatott a közönség: Lenin és Sztálin, közöttük Rákosi, alatta Farkas Mihály.⁶² A szereplők időnként a portrékra tekintve demonstrálták politikai elkötelezettségüket. Ez a szimbolikus gesztus rámutat a rendezés alapvető feladatára, amely a politikai-ideológiai tartalom és az operettműfaj találkozásából adódott: a komikus és komoly hangvétel közti folyamatos, és a két minőséget világosan elkülönítő váltásra.⁶³

⁵⁸ Uo. 22-23.

⁵⁹ „A szocialista vígjátékban megingathatatlan erkölcsi rend uralkodik, erős emberek vidámságának válunk részeseivé. Hősei olyan emberek, akik tudnak küzdeni az életcéljuknak választott ügyért.” Balla Katalin hozzászólása, Uo. 11.

⁶⁰ Hámos – Székely i. m. 47-48.

⁶¹ Az *Aranycsillag* megvitatása. 6.

⁶² 1948. szeptember 9-étől 1953. július 2-áig Farkas Mihály volt a honvédelmi miniszter.

⁶³ „Még egy apróság: helyes azt ábrázolnunk, hogy erőt merítünk, ha Sztálin elvtársra, Rákosi elvtársra gondolunk, vagy ha képüket látjuk, de ennek az érzésnek a belsőségességét – úgy érzem – a rendező nem tudta megvalósítani, - külsőséges maradt.” Balla Katalin hozzászólása, Uo. 12.

Gáspár egyik legjelentősebb teljesítménye az Operettszínház vegyes összetételű társulatának megszervezése és legitimizálása volt. Igazgatása alatt a régi rendszer sztárjai (Honthy Hannától Mezei Máriáig) együtt léptek fel azokkal a fiatal művészekkel, akikre életkoruk (vagy éppen erdélyi származásuk) miatt a Horthy-rendszer nem tudott politikai árnyékot vetni, ill. azokkal az „operettkáderekkel,” akik a Színművészeti Főiskola frissen létrehozott operett tanszakáról kerültek ki.⁶⁴ Ahhoz, hogy az operett népi műfaj lehessen, olyan színészekre volt szükség, akiket „a nép” ismer és elismer. Ezért volt kardinális kérdés az operett-sztárok rehabilitálása, és ennek nyomát őrzi az *Aranycsillag* is. Hoska borbély jellemfejlődésében Latabár Kálmán a devalválódott burzsoá identitás (fodrász) szocialista értékrendre (honvéd) történő cseréjét játszotta el, és ez ráíródott saját színházpolitikai helyzetére. A *Gerolsteini nagyhercegnő* 1950 januári bemutatója után vészesen felerősödtek a Latabár „öncélú” játéktípusát évek óta bíráló hangok, annak ellenére, hogy Bumm tábornok alakításáért Kossuth-díjat kapott. Az esztétikai vita, amelynek Latabár a középpontjába került szembeállította a rögzült szerepkörökre, ill. sztáregyeniségekre épülő színjátszást a szocialista realizmus által előírt Sztanyiszlavszkij-alapú játéknnyelvvvel, természetesen az utóbbi javára.⁶⁵ Mivel a Latabárt érő egyik leggyakoribb kritika éppen az volt, hogy minden szerepben saját magát adja, frappáns válaszlehetőséget nyújtott neki egy teljes ideológiai és személyiségbeli átalakulást manifesztáló karakter. A csetlő-botló, mulya borbélyból aranycsillaggal kitüntetett hős lesz, aki végre a szerelme kezét is meg meri kérni – a táncoskomikus második bonvivánná avanzsál a „drámai szerepben”⁶⁶ és bizonyítja, hogy képes részt venni a szocializmus építésében. A színházpolitikai kísérlet sikerült, sőt Latabár (és Honthy) egész játéknnyelvét újraértelmezte a Gáspár-féle feltalált hagyomány, kijelölve a közönséggel állandó „kontaktust” tartó államszocialista sztár pozícióját.⁶⁷ A Rákosi-korszak színházi játékszabálya szerint

⁶⁴ Gáspár 1948–1954 között a Színművészeti Főiskola operett tanszakán tanított. Vö.: „Természetesen rendkívül fontos az operettszínészek nevelésének kérdése is. Ezen a téren múlt év őszén jelentős lépés történt, mikor a Kultuszminisztérium hozzájárult ahhoz, hogy a Színművészeti Főiskolán Hont Ferenc főigazgató terve szerint operett-tanszak létesüljön. A Színművészeti Főiskola tehát néhány éven belül új operettkádert fog szárnyra bocsátani, amely mind a realista színjátszásra való nevelés és az alapos zenei oktatás, mind az elméleti ismeretek terén a legmagasabbfokú kiképzésben részesül.” Gáspár: *Az operett*. 10.

⁶⁵ Ld.: Heltai Gyöngyi: *Latyi a Nemzeti előtt. A Latabár-féle „öncélú” játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése* in Uő. i. m. 70-105.

⁶⁶ „Eddig mint komikust ismertük Latabárt, most mint drámai szereplőt ismertük meg.” Bíró Zoltán hozzászólása, *Az Aranycsillag* megvitatása. 31.

⁶⁷ „Latabár egyike azoknak a nagy színészeknek, akik soha, egyetlen pillanatra sem vesztek el a kontaktust a nézőikkel. És mert ez így van, Latabár egyike azoknak a színészeknek, akik –

„[a] színészeknek a realista ábrázolásmódon keresztül az adott szerephez kapcsolódó erkölcsi mondanivaló teljes kibontására kellett összpontosítaniuk, a közönségnek pedig a művész által közvetített minta morális konzekvenciájának levonására kellett törekednie.”⁶⁸ A színészeknek tehát egyben népevelő funkciót is be kellett tölteniük, és ezt nemcsak a pozitív, de a negatív minta is szolgálhatta. Mezei Mária „szocialista megőrzésre” került az Operettszínházhoz és közel sem tudott olyan kedvező ideológiai kontextusban megjelenni, mint Latabár.⁶⁹ Hofberg Viola, az intrikus, babonás és vélhetőleg promiszkuis társalkodónő szerepét kapta, aki visszasírja Újfalú külföldre disszidált nemesi származású urait. A szövegeibe foglalt reakciós tételmondatok szinte már obszcénnek hatnak egy ilyen fokon ideologikus kontextusban. A „Viola-dal” szövege például nem arathatott túl nagy tetszést egy munkásokkal kiváltzott nézőtérén. *„Ez ódon boltívek alatt, hol lány selymek suhogtak/ Szövődött sok kényes kaland: most csúf baglyok huhognak./ Hol grófok jártak, hercegek, de minimum, hogy bárók,/ Most itt teremtek egyszerre – szörnyű – a proletárok.”*⁷⁰ Mezei nem volt könnyű helyzetben: a rendszerellenes figura eljátszása tovább ronthatta politikai megítélését – hiszen a befogadó számára az ő esetében is egyértelmű volt a szerep áthallásossága -, a lélektani realizmus direktívája miatt viszont arra sem volt lehetősége, hogy operettesen elrajzolja az amúgy humortalan alakot. Maradt tehát a szerep el nem játszása mint lehetőség, vagyis az eltartás. Amit a *Magyar Nemzet* kritikusa „pikáns iróniának”⁷¹ látott, azt a színházpolitikai hatalom kemény bírálattal illette. Mezei szigorúan megfigyelt és büntetett színésznő volt egy felügyelt színpadon, Simon Zsuzsa megfogalmazása szerint: „rossz színfolt a jó együttesben.”⁷²

bár a régi színpadról és a régi operettből jönnek, - a legfontosabban érzik meg valami speciális művészi érzékükkel azt, hogy megváltozott a velük szemben ülő ezeröttszáz embernek az arca. És nem csak az arca! Ezért fontos az, hogy Latabár egy számára teljesen újszerű szerepben azonnal, tétovázás nélkül tökéleteset tudott alkotni.” Háty Gyula hozzászólása, Uo. 15.

⁶⁸ Korossy Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* in Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika*, Budapest, OSZMI, 2007. 83-84.

⁶⁹ Gáspár nem gondolta megengedhetőnek, hogy egy Mezei minőségű színész szerződés nélkül maradjon, és az Operettszínház társulatához szerződtette a prózai színpadokról kiutasított színésznőt. Először a *Szabad Szél* egyik főszerepét osztották rá, de ezt Mezei egy pécsi *Anna Karenina* főszerep miatt visszaadta és elszereződött. Egy újabb politikai botrány („klerikális izgatás”) miatt felbontották Mezei pécsi szerződését, Gáspár újra szerződtette, ekkor kapta Hofberg Viola szerepét az *Aranycsillagban*, „sajnos épp nem volt számára más szerep.” Venczel i. m. 21.

⁷⁰ Hámos – Székely i. m. 43.

⁷¹ Sz. M.: Aranycsillag. Hámos György és Székely Endre operettje a Fővárosi Operettszínházban, *Magyar Nemzet*, 1950.11.12., 6. évf. 263. sz. 7.

⁷² „[M]ezey Mária bizony kissé lazán kezelte a közönséget. Ő azt játszotta meg, hogy ő ezzel a szereppel nem egy, ő ezt a szerepet eljátssza, de ezzel egyet nem ért, ő ettől a szereptől távol



Mezey Mária (Hofberg Viola), Dénes György (Csatáry ezredes), Romhányi Rudolf (Deák Rókus), Szentessy Zoltán (Kálmán). Magyar Fotó (1950), PIM-OSzMI, 58.603.11.

Az *Aranycsillag* színpadán természetesen nem volt operettlépcső, a primadonna kerékpáron érkezett. Ez több, mint a scenikai hagyomány felfüggesztése, a szocialista realista operett tere ugyanis ideológiai tér. A lépcső mint a vertikálisan tagolt társadalom szimbolikus konstrukciója a monarchiás operett elengedhetetlen kelléke,

van. Így a szerepen felülemelkedve azt játszotta meg, hogy játssza a szerepet. Ő Mezey Mária maradt, aki kritikát gyakorol a fölött a szerep fölött, amelyet játszik. Ez végtelenül helytelen, és nem Mezey Máriához méltó megoldás. Az ő színészi adottságai predesztinálják őt arra, hogy ilyen szerepben nagyon jó, kitűnő, egészen bravúros színészi alakítást nyújtson, és csupán rajta – és talán a rendező gyengeségén is múlt, hogy ez nem így sikerült. Nagy kár és rossz színfolt a jó együttesben.” Simon Zsuzsa hozzászólása, *Az Aranycsillag* megvitatása. 37.

ezzel szemben az új magyar operett még az egyértelműen hierarchizált honvédségben is a bajtársiasságot, a munkások és parasztok között az elvtársiasságot hangsúlyozta, tehát csak horizontális képekben fogalmazhatott. Megjelent a nép a színpadon, amely egyszerre „nagyon zsúfolt”⁷³ lett, és ez felhívta a figyelmet a kórus- és tömegmozgatás gyakorlatlanságára.⁷⁴ Fülöp Zoltán ideologikus scenográfiája képekkel és szlogenekkel dolgozott. A Lenin-, Sztálin-, Rákosi- és Farkas-portrék az első felvonás harmadik képében jelentek meg, amely az eredeti szerzői helyszínmegjelölést (a tisztképző iskola feldíszített kertjét) egy kultúrház belső terére cserélte. A fehér, világos, tiszta tér jobb sarkában, nemzetiszín lobogókra tűzve, helyezkedett el a négy portré; a bal sarokban egy Petőfi-idézet: „A néppel tűzön-vízen át!”; közepén, a hátsó falon pedig impozáns méretű felirat: „Építsétek az új életet, az élet új formáit, az új kultúrát!”⁷⁵ A kultúrház világos tere (és a felvonásközi szünet) után jelent meg a nézők előtt az újfalui bárói kastély nyomasztó és homályos lovagterme, és ez a váltás vizuálisan is megfogalmazta a két világ közti ideológiai kontrasztot. Itt zajlott le a térfoglalás, amelynek során a honvédek eltávolították a falakra zsúfolt nemesi portrékat, és idehelyezték az előző szín Petőfi-idézetét. A zárókép tartogatta az igazi színpadi varázslatot, Újfalú kivilágosodását. A kulisszára festett dombok között kanyargó falusi főutca mentén, egymás után gyulladtak ki a fények a perspektivikusan kicsinyülő házak ablaknyílásában, egyre közelebb érve a szereplők tablójához és a közönség soraihoz.⁷⁶

⁷³ Kelen Hugó hozzászólása, Uo. 18.

⁷⁴ „Általában a tömeg és a kórus rendezésére valahogyan több gondot kellene fordítani.” Balla Katalin hozzászólása, Uo. 11.

⁷⁵ A szlogen (pontatlan fordításban) Sztálin Lenin halálának évfordulójára írt leveléből származik. „Építsétek az új életet, az új életformát, az új kultúrát - úgy mint Iljics.” Jozsif Visszarionovics Sztálin: *Sztálin Leninről*, Budapest, Szikra, 1946. 7. Ford. n. a.

⁷⁶ „[A] távolból fokozatosan gyulladnak a lámpák a házakban és ugyanúgy közeledik a honvédek éneke, a házakból kitódul a nép. Juli a TSZCS tagjaival be, ragyog már a szín, mikor bejönnek a honvédek, az új tiszték.” Hámos – Székely i. m. 93.



Zentay Anna albuma, 1949, PIM-OSzMI.



Magyar Fotó (1950), PIM-OSzMI, 58.603.8.



Magyar Fotó (1950), PIM-OSzMI, 58.603.5.



Magyar Fotó (1950), PIM-OSzMI, 58.603.13.

Az *Aranycsillag* zenei anyagát több elmarasztalás érte, és feltételezhetjük, hogy a sikertelenséget az operetthagyománytól való elszakadás okozta. Székely Endre zenéjét „valósággal elárasztják az oroszos jellegű témák és dallamok”, ami „politikai hiba”, hiszen „formájában nemzeti, tartalmában szocialista alkotásokat kell létrehozni.” A

„nemzeti hagyományoktól való elszigetelődés” kritikája ideológiai köntösben fogalmazta meg azt a tényszerű problémát, hogy „[a]z Aranycsillag zenéje nem operettzene.”⁷⁷ Székely 1950-ben lett a Magyar Rádió énekkarának karnagya, az *Aranycsillag* előtt és után is hangversenyzenét komponált, szakmai életében felemás eredménnyel zárt kísérlet volt a zenés színházi munka.⁷⁸ A darab megírásakor nem alakított ki egységes zenei nyelvet, a verbunkos katonadaloktól a *Marseillaise*-n át a Liszt-rapszodiákig használt fel motívumokat. Ráadásul a zenedramaturgiában teljesen ignorálta a bejáratott operett-szerkezetet: az egyszerűre hangszerelt zenéből hiányoztak a témaismétlések, a kötelező belépők, sőt a felvonásvégi finálék egy része is – vagyis a néző fülébe ültethető slágerek.⁷⁹ Komoly probléma volt továbbá, hogy kevés a táncolható zenei anyag, és így maga a tánc. Roboz Ágnes csoportkoreográfiáiban megjelent a néptánc, és ez „forradalmi” gesztus volt az operettszínpadon, ugyanakkor nem helyettesítették semmivel a régi operett „teljességgel kozmopolita” kettóstáncait, ami jelentős mértékben csökkenthette a zenés részek teátrális hatását.⁸⁰ Az *Aranycsillag* szakmai megvitatása során éppen a zenei anyagra hivatkozva érveltek többen amellett, hogy a darab valójában nem operett, hanem zenés vígjáték - de ezt a kérdést is az ideológiai döntötte el. A horthysta ezredest alakító Dénes György konkrét összefoglalását adta a régi operett zenedramaturgiai követelményeinek: „[A] szöveg másodrendű, a zene pedig elsőrendű időtartamilag és általában is. Egy ú. n. szabályos operettnek van egy fináléja a második felvonásban, amely a felvonásnak kb. kétharmad részét teszi ki, és zenei nyelven szólva »durchkomponált«, ezen kívül minden szereplőnek van egy belépője. Ez szabály. A vidám párnak van egy duettje, a szerelmes párnak van két duettje. Vannak tehát bizonyos szabályok, amelyek a régi polgári operettben precízen, pontosan fennállnak, és ha mi ezt a műfajt operettnek akarjuk nevezni, akkor az Aranycsillag nem operett.”⁸¹ Simon Zsuzsa kijelentése, miszerint „[e]zek a dramaturgiai szabályok a polgári dramaturgia szabályai és ezek ránk nézve nem kötelezők”⁸² politikai logika

⁷⁷ Lesznai Andor hozzászólása, *Az Aranycsillag* megvitatása. 4-5.

⁷⁸ „Székely érdekes és figyelemreméltó kísérletet hajtott végre az Aranycsillaggal: a XIX. századi haladó zenei hagyományainkat egyezteteti össze a mai komponista zenei nyelvezetével. Dallamokat, ritmusokat vesz át a verbunkos zenéből, népdalokat épít be. E mellett sokat hozzáad a saját leleményéből.” Sz. M. i. m.

⁷⁹ Vö.: Kelen Hugó hozzászólása, Uo. 17.

⁸⁰ Vö.: Balla Katalin hozzászólása, Uo. 13.

⁸¹ Uo. 21.

⁸² Uo. 34.

szerint zárta le a vitát, figyelmen kívül hagyva azt a kérdést, amit a hagyománytól való elszakadás vet fel: tudják-e értelmezni és élvezni a nézők, amit látnak?

Az Operettszínház sztahanovista szériában játszotta az *Aranycsillagot*, az előadás péntek kivételével minden este műsoron volt, vasárnap és ünnepnapokon délután is. 1950. november 13-tól az év végéig 60 előadás ment le, 60223 néző előtt (ez hatvan teltházat jelent, az *Aranycsillag* az egy előadásra jutó nézőszám tekintetében megelőzte a színház összes többi produkcióját),⁸³ a kiértékelő megvitátást a 87. előadás után tartották 1951. január 27-én. A budapesti ősbemutatót másfél hónappal később egy miskolci, 1951 első hónapjaiban pedig győri, kecskeméti, szegedi, debreceni és pécsi bemutatók, ill. csehszlovák turné követte, majd 1952 áprilisától az Állami Faluszínház tájolt vele. A Rákosi-korszak színházi közegében természetesen sem a teltház, sem a premierek sora nem jelentett feltétlenül közönségsikert, ugyanakkor színháztörténeti szempontból azt a kijelentést is vitatnunk kell, hogy a Gáspár vezette Operettszínház első két évadában „[e]gyedül az *Aranycsillag* (...) bizonyult fiasónak.”⁸⁴ Gáspár Margit emlékezetnarratívája szerint a darab bemutatása egyáltalán nem volt politikailag veszélytelen: „[M]ár nagyon jól álltunk, jött a házi főpróba. Ott volt az egyik minisztériumi vezető - a nevét nem akarom mondani, mert később mártír lett -, és azt mondta, minden rendben. De mint megtudtuk, utána felhívta a Farkas Mihályt, hogy nézze meg ő is, mert ő nem vállalja a felelősséget. Erre a következő főpróba előtt meglepetésszerűen cseng a telefon: Farkas Mihály jön ki Péter Gáborral megnézni az előadást, ürítsük ki azonnal a nézőteret, hogy csak ők üljenek ott. No, gondoltuk, jól nézünk ki. Megérkeztek. Péter Gábor rögtön azt mondja: ugye tudja, miért jöttünk? Azért, hogy betiltsuk a darabot. Azt feleltem: először nézzék meg. Beültek egy páholyba. Már az első felvonásnál el voltak ragadtatva. Az első szünetben behívtak engem és Hámost. (...) És ekkor egy nagyon furcsa beszélgetés következett. Mind a ketten dicsérték a darabot, hogy hát eddig nagyon jó, majd meglátjuk a folytatást, de eddig igazán jó, pedig bennünket nem így informáltak. (...) Na, elég az hozzá, hogy a végén is azt mondták: gratulálnak, semmi kifogásuk, minden a legnagyobb rendben. És attól kezdve az a hülye - mert mit csináljak, hát a Farkas az volt - folyton cipelte be a vendégeket, olyan büszkén az előadásra, mintha az

⁸³ *Művelődésügyi statisztikák*, MNL OL XXXII 20.

⁸⁴ Winkler Gábor: *A magyar operett*, Budapest, Holnap, 2018. 156.

Operettszínház az ő színháza volna. Óriási volt a siker.”⁸⁵ Az anekdota folytatása jelzi az *Aranycsillag* valódi színháztörténeti pozícióját: Rákosi Mátyás bányásznapon (szeptember 1-én) látta az előadást, és annyira megtetszett neki, hogy bányászoperettet rendelt.⁸⁶ A bemutató jelentősége tehát elsősorban abban állt, hogy a legmagasabb politikai körök előtt is legitimizálta az operett műfaját, demonstrálva, hogy „[a]z Operettszínház a mi színházunk, a mi egyik legfontosabb eszközünk a kultúra, a forradalmi lelkesedés terjesztésére és az új ember nevelésére.”⁸⁷ A szocialista realista operett ideológia elismertetése átmentette a műfaj tradícióit az államszocializmus rendszerébe, és lehetővé tette a magyar operett népszerűsítését az egész keleti blokkban.

⁸⁵ Venczel i. m. 18.

⁸⁶ Uo. 19. A megrendelt bányászoperett Fényes Szabolcs *Két szerelemje*. Bem.: 1954.06.18. R.: Székely György, Szinetár Miklós.

⁸⁷ Háy Gyula hozzászólása, *Az Aranycsillag* megvitatása. 15.

3. Cenzúra és emlékezet

A Kádár-kor hivatalos színháza kerülte a politikailag kényes témákat, leginkább a repertoár felügyeletével alakította a színházi emlékezetet. A disszertáció harmadik fejezete olyan történelmi témájú drámákkal és előadásokkal foglalkozik, amelyek informális betiltása, cenzúrázása vagy késleltetett bemutatása a hivatalos színház és a kultúrpolitika viszonyát világítja meg: mit, mikor és hogyan engedett a hatalom a nyilvánosság elé?

Herczog Noémi a Kádár-kor feljelentő színikritikáiról írt doktori értekezésében az aczéli kultúrpolitika cenzúramechanizmusainak rejtett jellegéről, dokumentálatlanságáról számol be: „Egyáltalán, hogyan értelmezhető a »cenzúra« fogalma a »három T« kultúrpolitikájában? (...) Mivel a korszak kulcsfogalma az informalitás – nyílt cenzúráról az Aczél-korszakban annak ellenére sem beszélhetünk, hogy számos darab szerepel a nem létező »tiltó listákon«. Egy 1972-es interjúban Aczél György is azt nyilatkozta, hogy »nálunk nincs cenzúra, nincsen cenzori hivatal, de szelekció van.« (...) Az »informalitás« fogalma éppen azt jelenti, hogy a tiltás – vagy a speciális körülményeket kívánó engedélyezés folyamata – a különféle címszavak alapján megbélyegzett, elsősorban a szocialista szemlélettel ellentétesnek nyilvánított, valójában azonban »rendszerellenesnek« minősített előadások és szerzők esetében nem dokumentált, nincs, mert nem is volt róla »papír«. (...) Ennek ellenére a kultúrpolitikai irányítás, a minisztérium a műsorengedélyezés folyamatában elutasíthatott darabokat. Mivel a pártpolitikai testület támogatásával vagy anélkül eltanácsolt színdarab bemutatóját nem engedélyezték, a kultúráirányítás végső soron cenzúrárt gyakorolt. Azért nincs teljes egyetértés abban, hogy a Kádár-korszakban egyáltalán beszélhetünk-e cenzúráról, mert a tiltás, a nem engedélyezés folyamata nem nyilvános, miközben a kultúra fölülről vezérelt ideológiai irányítása nyilvánvaló. (...) A bevett kultúrpolitikai gyakorlat (...) [nem] az utólagos tiltás, hanem a nem engedélyezés és a megelőzés titkos apparátusa volt.”⁸⁸ Révész Sándor Aczél Györgyről szóló monográfiájában aktívabbnak látja a kor cenzúramechanizmusait, és a „kompromisszum” kérdését tartja meghatározónak a művészek és a hatalom

⁸⁸ Herczog Noémi: *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalakulásának megragadására*, doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017. 60-62.

http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/Herczog-No%20mi_doktori-%20ertekez%20st%20zisek-2017.pdf (2021. 02. 03.)

viszonyában: „A megjelent művek igen jelentős részén dolgozott a hatalom, a könyveket meghúzták, részben átírták, a filmeket újravágták, a versesköteteket megrostálták stb. Ahogy a szelekciós mechanizmusba, úgy szinte minden szerkesztési fázisba, a lektorálásba, a szöveggondozásba, a jegyzetapparátus, az elő- és utószók, a fül elkészítésébe, a borító megtervezésébe beivódtak a hatalmi szempontok. Eörsi István 1981-ben írt egy – természetesen betiltott – kulcskomédiát *A kompromisszum* címmel, amelyben megjelenítette a hatalmi szövegformáláshoz való viszony alaptípusait. A komédiában szerepel egy főelvtárs, Verebes elvtárs, akinek Aczél a modellje, a főelvtárs samesza, akinek Kardos György a modellje, egy Zoltán nevű történész, aki Déry- és Örkény-elemekből van összeállítva és egy rebellis író, Borsi, akit a szerző természetesen önmagáról mintázott. (...) Zoltán, az öreg történész élete vége felé elkészül nagy művével, melynek címe: *Konzolidációk Magyarországon*. A könyvnek csupán az utolsó összefoglaló jellegű negyven oldalával van probléma, amely »a konzolidáció áráról« szól. A kulcsmondattal: »A konzolidáció vezető erői mindenkor a társadalmi béke letéteményeseinek tüntetik fel magukat, hogy elleplezzék külön érdekeiket.« Verebes elvtárs kívánsága az, hogy Zoltán ne bújjon el az általánosítás kétértelműségébe, írja meg egyenesen, hogy ez a fennálló hatalomra nem vonatkozik. Borsi arra biztatja Zoltánt, hogy ne bújjon el az általánosítás kétértelműségébe, írja meg, hogy a fennálló hatalommal kapcsolatban is pontosan ez a helyzet. Verebes kívánsága is, Borsié is, egy-két szavas módosítással kielégíthető. Az egyik a mű egész történelmi anyagát megnyitja a nyilvánosság előtt, és megtagadja az egész anyag tanulságát. A másik fölszabadítja a mű egészéből következő konklúziót, de elzárja a művet a nyilvánosság elől. A hatalmat delegitimáló mű úgy kerülhet a nyilvánosság elé, ha a hatalmat legitimálja.”⁸⁹

Bár a fentebbi idézet a korszakban jellemző kettős beszéd színházi és drámaírói mechanizmusára utal, megvilágítja a fejezetben tárgyalt három előadás problematikáját is, annak ellenére, hogy azok épp konkrét, a történelemről szóló beszédük miatt nem kerülhettek korábban színre. A *tanúkról* szóló elemzés egy elszalasztott lehetőség tanulmánya: a második világháború végének és a budapesti zsidóság deportálásának kortárs feldolgozása az európai színháztörténet jelentős mérföldköve lehetett volna, ha nem negyven évvel később mutatják be; *A kihallgatáson* keresztül a Kádár-rendszer önlegitimációs technikái és az ideológiai

⁸⁹ Révész Sándor: *Aczél és korunk*, Budapest, Sík, 1997. 349.

elnyomás performativitása ragadható meg; a Galgóczi Erzsébet cenzúrázott regényéből készült *Vidravas*-előadás pedig már a rendszerváltozás kontextusában érvényesíti a múlt tisztázásának igényét. Ezek a darabok az 1980-as évek végére elveszítették delegitimizáló erejüket, bemutatásuk mégis az államszocializmus emlékezetének feldolgozására tett kísérletként működött, amennyiben magára a színházi eseményben rejlő felforgató erőre, és a hatalmi felügyelet kérdésére irányították a nézők figyelmét.

Georges Banu elmélete szerint a színház története során többször volt kiszámíthatatlan következményekkel járó társadalmi jelenségek forrása, és ezért a hatalom rendszerint gyanakvással figyeli. A *felügyelt színpad* cenzúráról szóló részében némileg meglepő álláspontra jut: „Egyetlen totalitárius társadalom sem mondott le erről az eljárásról, amely jellegzetes módon ugyanazokra a tiltásokra alapoz, bármi is legyen a hatalom által vallott ideológia. Valamennyi diktatúra ugyanazon elhajlásoktól irtózik, amelyek a hatályos normákkal, a fennálló renddel, a hivatalosan engedélyezett erkölcsi viselkedéssel szemben nyilvánulnak meg. A politikát és az etikát egyaránt alávetik a felügyelet éberségének. Semmilyen különbség nincs a tiltások között, amelyeket a kommunista pártok kultúrfelelősei, vagy Franco és Salazar tisztviselői gyakorolnak – az egyre inkább hozzáférhető levéltárakat olvasva kiderül a felügyelet e szembetűnő hasonlósága. A hatalom ugyanazon fenyegetésekre hivatkozva intézkedik, és ugyanazokat az értékeket kívánja védeni. A szövegekre nézve nem létezik nemzeti színezetű felügyelet – ez mindenütt azonos, sablonszerű. Ihletője pedig a diktátori autoritás, amely egy kulturális álláspontot inkább a kitűzött célok, mint a lehetséges perspektívák által akar érvényre juttatni. A felügyelet megalapozza a tiltás esztétikáját.”⁹⁰ A tiltás esztétikájának körbejárása mellett ez a fejezet exponálja az elnyomó rendszerek alatt élők emlékezetét.

⁹⁰ Georges Banu: *A felügyelt színpad*, Kolozsvár, Koinónia, 2007. 138-139. Ford. Koros Fekete Sándor.

3.1. Déry Tibor - Csizmadia Tibor: *A tanúk*, 1986.

„Emlékezni, emlékezni, most ez a feladat.”⁹¹

Déry Tibort elsősorban prózaíróként tartjuk számon. Drámái, *Az óriáscsecsemőtől* eltekintve, vagy be sem léptek a színházi repertoárba, vagy bemutatásuk után hamar kiestek belőle. Az életmű recepciója több szempontból is ellentmondásos: Déry munkássága és megítélése széles skálán mozgott az 1920-as és az 1970-es évek között, összefüggésbe lépve az országban zajló politikai és társadalmi változásokkal. A jómódú polgári családból származó Déry már a Tanácsköztársaság ideje alatt is politikailag elkötelezett kommunista íróként pozícionálta magát, és ennek következtében a húszas és harmincas évek nagy részét emigrációban töltötte, művei Magyarországon nem jelenhettek meg. Ez idő alatt írói stílusa, a Kassákkal és a francia szürrealistákkal rokonítható avantgárd jelleg felől a realizmus irányába változott.⁹² 1933 és 1938 között írta meg *A befejezetlen mondatot*, amely a harmincas évek magyar társadalmát a nagypolgári réteg és a munkásság viszonyában tematizálta.⁹³ A főszereplő, Parcen-Nagy Lőrinc figurája autobiografikus jelleggel mutatta meg az „osztályát hátrahagyó”, a munkásmozgalomhoz csatlakozó fiatal értelmiségit. Az 1940-es években Déry ismét Magyarországon élt, a nyilas hatalomátvétel idején bujkálni kényszerült, az illegális kommunista mozgalomban fejtett ki tevékenységet. A háború utáni átalakulás a karrierjében is fordulatot hozott, megindult műveinek publikálása, az ország egyik vezető írójává vált. 1947-ben megjelenhet *A befejezetlen mondat*, amelyet Illyés Gyula, és, ami még fontosabb, Lukács György is az új magyar irodalom élvonalába helyez.⁹⁴ Ugyanebben az évben megvalósul első színpadi bemutatója, a *Tükör a Nemzetiben* – a főszerepet kifejezetten Major Tamásnak írta.⁹⁵

⁹¹ Déry Tibor: *Börtönnapok hordaléka. Önéletrajzi jegyzetek*, 1958. Budapest, Múzsák Közművelődési, 1989. 28.

⁹² Vö. Ungvári Tamás: Déry Tibor útja az avantgarde-től a realizmusig. *Kortárs*, 1977/12. 1979-1981.

⁹³ *A befejezetlen mondatról és az emlékezés összefüggéseiről* ld. Szolláth Dávid: *A kritikai realizmus modernizálásának és elkötelezésének nehézségei. 1938 Déry Tibor: A Befejezetlen mondat* in Szegedy-Maszák Mihály et alii (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 2007. 363-374.

⁹⁴ Vö. Illyés Gyula: Déry Tibor regénye. *Nyugat*, 1938/8. 139-140. Lukács György: *Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről. A befejezetlen mondat.* in Uő.: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest, Gondolat, 1970. 520–532.

⁹⁵ Az 1945 és 1949 között a Nemzeti Színház újító műsorpolitikát valósított meg, munkakapcsolatot alakítottak ki több kortárs magyar íróval, köztük Déryvel. A „szovjetesítés”

Déry kivételezett helyzete azonban nem tart sokáig. Egyre gyakrabban bírálja a Rákosi-rendszert, a dogmatikus pártvezetést. 1952-ben Révai József tanulmányban marasztalja el Déry következő nagyregényének, a *Feleletnek* a munkásábrázolását.⁹⁶ 1956 júniusában a Petőfi Kör sajtóvitáján Déry élesen kritizálja Révait,⁹⁷ október végén támogató, de józanságra intő rádióbeszédet intéz a forradalmárokhöz,⁹⁸ az Írószövetség december 28-i ülésén pedig kijelenti, hogy „népünk történelmében, s benne a magyar munkásmozgalmunk legnagyobb, legtisztább s legegységesebb forradalma nyomatott el”⁹⁹. Ő lett az 1957-es nagy íróper fővádoltja, kilenc év börtönre ítélték.¹⁰⁰ 1960-ban egyéni amnesztiával szabadult. Az ekkor hatvanhat éves író konszolidálta viszonyát a Kádár-rendszerrel: három év szilencium után újra megjelentek művei (elsőként a *Szerelem* novelláskötet), szakmai meghívások kapcsán nyugatra utazhatott és 1971-ben megindult életműkiadása.¹⁰¹

Ez a vázlatos életrajz nemcsak azért volt szükséges, hogy érzékeltesse Déry komplikált és változó pozícióját a magyar kultúra rendszerváltás előtti történetében, de annak is bizonyítékát adhatja, hogy munkássága a húszas évektől a hetvenesekig számos ponton kötődik a magyar történelem paradigmatis eseményeihez, inspirálódik belőlük és sokszor témájául is választja őket. Déry hangsúlyozza, hogy gondot okoz neki az emlékezés: „Hitvány, rossz emlékezőtehetségem van, nemcsak hogy egész

1949 után kezdődött. A korszakról lásd bővebben: Gajdó Tamás: *Színházi diktatúra Magyarországon 1919-1962*. in Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, Corvina – OSZMI, 2011. 355-356.

⁹⁶ Révai József: Megjegyzések egy regényhez, *Társadalmi Szemle*, 1952/08. 741-761.

⁹⁷ Déry Tibor: *Felszólalás a Petőfi Kör sajtóvitáján, 1956. június 27.* in Uő.: *Börtönnapok hordaléka*. 139-147.

⁹⁸ A beszéd szövege pár nappal később nyomtatásban is megjelent. Déry Tibor: Barátaim, *Irodalmi újság*, 1956. november 2. 1.

⁹⁹ *Felszólalás...* 151.

¹⁰⁰ Déry ekkor már nemzetközi szinten ismert író volt, műveit számos nyelvre lefordították, jelentős írók, többek között Simone de Beauvoir, Albert Camus, T. S. Eliot, Alberto Moravia, Somerset Maugham és Jean-Paul Sartre követelték szabadon bocsátását. Vö. Standeisky Éva: *A külföld Déryért*. in Uő.: *Az írók és a hatalom. 1956-1963*, Budapest, 1956-os Intézet, 1996. 361-363.

¹⁰¹ Vö. „Mint az Standeisky Éva és Révész Sándor forrásértékű könyveiből tudható (*Írók és a hatalom*, illetve *Aczél és korunk*), a hatalom nevében Köpeczi Béla, a Kiadói Főigazgatóság vezetője tárgyalt az íróval, s közölte vele a félreérthetetlen elvárás: csak úgy kap újra nyilvánosságot, ha valamilyen írásában „leteszi a garast” az 1956 utáni rezsimmellett. Hosszas és néha komikus alkudozások kezdődtek (Déry állítólag először *A tehén* című elbeszéléssel jelentkezett, amely eredetileg egy Garas nevű községben játszódtott...) Végül a forradalom iránti szimpátiájáért (és határozatlanságáért) halállal bünhődő professzor történetét megjelenítő *Számadás* találtatott elfogadhatónak, amely megnyitotta az eddig elzárt zsilipeket.” Botka Ferenc: Déry Tibor Bécsben és Nyugat-Európában, *Beszélő*, 1997/05. 77-79.

hosszú esztendőök hulltak ki belőle, de életem legfontosabb eseményei közül egyikre-másikra csak formailag emlékszem vissza, minden részlet elhalt mellőle, bizonyára van olyan is, melyet egyáltalán nem tudok felidézni.”¹⁰² És azt is tudjuk, hogy első történelmi témájú drámáját, *A tanúkat* 1945-ben azért kezdte el írni, mert úgy érezte mondandójának ez a műfaj nyújthatja a legnagyobb nyilvánosságot.¹⁰³ Hipotézisem szerint Déry olyan történelmi emlékeket rögzített 1945 után írt drámáiban, amelyek szélesebb közönséggel való megosztását kiemelkedően fontosnak tartotta - kollektív emlékezetünk létrehozása érdekében. A börtönben írt naplóját áthatja a saját múltja rekonstruálhatóságáért vívott küzdelem, a szorongás az emlékek elvesztésétől, saját mondatatinak megkérdőjelezése (átvitt értelemben és konkrét írásjel formájában is). Itt írja meg utolsó drámáját a *Bécs, 1934-et*, amely *A befejezetlen mondat* hetedik fejezetének variációja. Fontos ez az összefüggés: tetten érhetjük benne a múlt feldolgozásának visszatérő igényét.

1945. november 12-én Déry izgatott hangvételű levelet írt Keresztury Dezsőnek, amelyben arra kéri a leendő kultuszminisztert, hogy „nagyon gyorsan” olvassa el legfrissebb drámáját. „Kedves Dezső, a következő ügyben kérem segítségedet: Írtam egy darabot, melyet a Nemzeti augusztusban elfogadott azzal, hogy legkésőbb dec. 10-ig színre hozza. Major Tamás most mégsem meri előadni, politikus tanácsadói lebeszélnek a munka zsidó vonatkozásai miatt. Énnekem épp ellenkezőleg az a véleményem, hogy inkább ma, mint holnap, ha egyáltalán van tisztességes értelmiség ebben az országban, az csak azért menthető fel, mert nem tudta, hogy mi történik, s csak úgy győzhető meg, ha elmondják neki - darabom ezt a célt szolgálja, s egyforma kemény a kereszténységgel és a zsidósággal szemben. Major - aki a darabot mindenképp elő akarja adni - tanácsadói sugallatára épp csak ettől a keménységtől fél, s nem vonja kétségbe, sőt! a darab többé-kevésbé problematikus írói értékét; szerinte az egyetlen előadásra érdemes magyar darab, amely a kezébe került. Abban állapodtunk meg, hogy Major elküldi neked holnap a darabot, s téged kérünk fel döntőbírának, akinek véleményét kötelezően elfogadjuk. Ha igaz, hogy kultuszminiszter leszel, annál jobb, hisz akkor ex offi is rád tartozik. Előre is hálás

¹⁰² *Börtönnapok hordaléka*. 20.

¹⁰³ „Korai kísérleteim után hosszú szünet következett, drámát csak a felszabadulás után írtam újra. Nem véletlenül. Úgy éreztem, hogy mondanivalóm itt található meg a legnagyobb nyilvánosságot.” Déry Tibor: *Filmek, színdarabok, Film Színház Muzsika*, 1971. február 6. 8.

köszönettel ölel Déry Tibor. Ui. Nagyon fontos volna nekem, ha *nagyon* gyorsan el tudnád olvasni. Megteszed? *Cím* most: Lukácsfürdő (59. szoba)¹⁰⁴ A szóban forgó színdarab *A tanúk*, amelynek Major által beígért Nemzeti előadására soha nem került sor, sőt az ősbemutató is több mint negyven évet váratott magára.¹⁰⁵ Pedig a Majornak tulajdonított vélemény a darab jelentőségéről nem volt túlzás: Déry olyan gyorsasággal és élességgel reagált a kortárs történelem eseményeire, amely a magyar drámairodalomban a mai napig szokatlan. A szerzői várakozás sem volt naiv, a Major vezette Nemzeti az államosítás előtt nyitott a rizikós kortárs magyar dráma felé, és két Déry-művet is a repertoárjára vett: 1947-ben bemutatták a *Tükört*, 1948-ban pedig az *Itthon*. Major mindkét előadásban fontos szerepet játszott, a *Tükör* Károly bírójá pályájának egyik emlékezetes alakítása, sőt életének „legkedvesebb szerepe” volt, az *Itthon* viszont utólag az időszak legnagyobb színházi bukásának nevezte.¹⁰⁶

A „trilógia”¹⁰⁷ legkorábbi és legerősebb darabját, *A tanúkat* azonban „kényes témája miatt (zsidókérdés, antiszemitizmus és ami mögötte van) Major sem vállalta.”¹⁰⁸ Déry a budapesti zsidóság deportálását megíró műve a kortárs irodalom és színházművészet terepén lehetett (volna) része annak a magyar társadalom felelősségét vizsgáló diskurzusnak, amelyet Bibó István meghatározó esszéje, a *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után*¹⁰⁹ indított el, és amelyre 1949-től az államosított

¹⁰⁴ Keresztury Dezső levelezéséből (Közéteszi Monostory Klára), *Holmi*, 1995. december, VII. évf. 12. sz. 1693. <http://holmi.org/pdf/archive/holmi1995-12.pdf> (2019.07.03.)

¹⁰⁵ A szakirodalom közkeletű tévedése, hogy 1948-ban a Nemzeti *A tanúkat* is bemutatta. Ennek egyik oka Déry pontatlan fogalmazása lehet drámakötete előszavában: „Valamennyi darabom, a *Mit eszik reggelire?* és *A kék kerékpáros* kivételével, hosszabb-rövidebb időre színpadra is került, a *Vendéglátás* mindössze egy alkalommal.” (Déry Tibor: *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976. 6.) *A tanúk* 1986 előtti bemutatásának nincs semmilyen nyoma, és maga Déry is több helyen egyértelművé teszi, hogy Major nem vállalta a darabot.

¹⁰⁶ Vö.: Koltai Tamás: *Major Tamás. A Mester monológja*, Budapest, Ifjúsági 1986. 74. Valamint Major Tamás: Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján, *Színház és Filmművészet*, 1950/10-11. 9.

¹⁰⁷ A három dráma eredetileg egy kötetben (Déry Tibor: *A tanúk. Tükör. Itthon*, Budapest, Hungária, 1948) jelent meg, és egymás mellé helyezve kirajzolják Déry az évtizedről alkotott narratíváját.

¹⁰⁸ Antal Gábor: *Major Tamás*, Budapest, Népművelési, 1982. 53.

¹⁰⁹ „Bibó nemzetközi nivójú elemzésében az antiszemitizmus kultúrtörténeti és mélylélektani megokolását nem tartotta kielégítőnek, s a zsidók és nem zsidók közötti viszonyt *valóságos konfliktusokként* igyekezett számba venni és a társadalom szerkezeti és működési anomáliáira visszavezetni. Vagyis eltérő társadalmi-kulturális pozicionáltságú rétegek interakciójaként, életforma-különbségekként közelítette meg az együttélés kérdéseit, olyanokként tehát, amelyeket nem lehet doktriner módon orvosolni, csak a személyes felelősségvállalás, példaadás, újfajta kommunikációs praxis révén. Ennek persze elengedhetetlen feltétele a demokratikus kölcsönösség és az identitás-meghatározás szabadsága. Olyan feltételek, amelyek – akárcsak egy évtizeddel korábban – a negyvenes évek végére ismét megszűnnek

emlékezet- és kultúrpolitikának egyféle válasza volt: az elhallgatás. „A kommunista diktatúra káderpolitikájában eszközül használta a holokauszt traumáját, ideológiájában viszont a zsidó identitás eltörlését, a teljes beolvadást ajánlotta fel, illetve követelte meg. (Nem annyira a nemzeti létbe, mint inkább valamifajta internacionalista azonosságtudatba.) (...) Ahogy Bibó mondta, a magyar társadalom többsége a deportálásban nem ismerte fel saját – Harmadik Birodalombeli – tragikus sorsának lehetőségét, s hozzátehetjük: az egykorú szemlélő nem ismerte fel, hogy a feljelentések és kiigénylések züllöttsége, valamint az államosítás, internálás és kitelepítés között, ha nem is azonosság, de hasonlóság és folytonosság van. Vagyis, hogy ami történt, az nem csak a zsidókkal történt, hanem a *magyarság egészének tragédiája* volt.”¹¹⁰ Déry műve éppen erre a kollektív tragédiára irányította a figyelmet, amikor a (budapesti) társadalmat pluralitásában mutatta meg, amely nemcsak származásilag, de osztály és mentalitás tekintetében is töredezett, mégis együttélésben működő egész, s amelyet nem a tettesek és áldozatok antagonizmusa mentén választott ketté, hanem a tétlen szemlélődés (tanúk) és az aktív cselekvés pozícióin keresztül ábrázolt. Egy olyan kultúrpolitika közegben azonban, ahol *A velencei kalmár* negyvenhat évig nem kerülhetett színre¹¹¹, *A tanúk* konkrétan beszélő és hiánypótló szövegének esélye sem lehetett – különösen egy 1956-os szerepvállalása miatt bebörtönzött szerzőtől. Déry megfogalmazása szerint „akkoriban álszeméremből s gyávaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mintha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban”¹¹² – és valóban, magát a szót (ill. nyilvános, pl. színpadi hangoztatását) és a róla szóló beszédet évtizedekre letiltotta a hatalom, arra hivatkozva, hogy az államszocializmus antifasiszta jelenében a probléma nem létezik.¹¹³ „A holokauszt és a zsidókérdés tabusításának lassú feloldása az 1970-es években kezdődött, azoknak a történészi munkáknak, illetve művészeti

létezni.” Szirák Péter: *Magyar-zsidó-sors* in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, JAK - L'Harmattan, 2005. 58.

¹¹⁰ Uo. 59.

¹¹¹ Bár történtek színházvezető próbálkozások, *A velencei kalmár* bemutatását 1940 és 1986 között nem engedélyezték Magyarországon. Ld. Imre Zoltán: *Egy tiltás története. A velencei kalmár, Szolnok, 1978* in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK - PRAE.HU, 2018. 17-32.

¹¹² Filmek, színdarabok. 8-9.

¹¹³ „Maga a szó, hogy zsidó, kizárólag a lezárt múltra vonatkozott, és néhány irodalmi műtől és játékfilmtől eltekintve nemigen lehetett nyilvánosan kiejteni egészen a nyolcvanas évekig.” Kovács Éva – Vajda Júlia: *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*, Budapest, Múlt és Jövő, 2002. 41. Idézi: Szirák i. m. 59.

alkotásoknak a következtében, amelyek elkezdtek ezeknek az eseményeknek a feldolgozását. (...) [A] holokauszt és a zsidókérdés diskurzusa lassan kikerült a tabutémák közül, de azért még a nyolcvanas évek Magyarországon nem következett be a holokauszt kollektív emlékezeti helyé válása sem.”¹¹⁴ 1986-ra Déry színházművészeti jelentőségét leginkább két merőben eltérő szöveg fémjelezte: korai avantgárd drámája, *Az óriáscsecsemő*, amelyből Szegeden Paál István,¹¹⁵ Pécsen Szikora János¹¹⁶ rendezett fontos előadásokat, és az 1973-tól országos sikerszeriát futó „midcult” *Képzelt riport*.¹¹⁷ Ugyanakkor politikai értelemben Déry továbbra is problémás szerző maradt. Paál István éppen a Szolnoki Szigligeti Színház főrendezői posztjáról szerződött el 1984-ben egy Déry-bemutató letiltása miatt. Az ún. felszabadulás negyvenedik évfordulóján minisztériumi utasításra minden színháznak műsorra kellett tűznie egy 1945 után született kortárs magyar drámát, lehetőleg április 4-i bemutatóval. Paál Márton Lászlót kérte fel, hogy adaptálja színpadra Déry *G. A. úr X-ben* című regényét. A kulturális vezetés hosszas akadékoskodás után végül – szokatlan módon – levélben is megírta, hogy mért nem fér össze az évfordulóval a tervezett bemutató. Paál így idézte fel azt a beszélgetést, amikor „már-már kibökték mi a bajuk a G. A. úrral”:

„- Tudod hol írta ezt Déry Tibor? – Tudom, 1956-ban a börtönben. – Tudod, miért ülte a büntetését? – Tudom. Tudom azt, amit róla tudni kell. – Honnan? – Onnan, hogy Déry Tibor az esküvői tanúm volt... Ezt meg kellett, hogy emésszék.”¹¹⁸ Bár *A tanúk* és Déry drámatörténeti jelentőségére 1970-ben Siklós Olga,¹¹⁹ 1977-ben pedig Földes Anna¹²⁰ is felhívta a figyelmet, egyetlen bemutatási szándéknak maradt nyoma:

¹¹⁴ Imre i. m. 19-21.

¹¹⁵ Bem.: 1970. 03. 22. Szegedi Egyetemi Színház.

¹¹⁶ Bem.: 1978. 03. 21. Pécsi Nemzeti Színház.

¹¹⁷ Déry – Pócs – Presser – Adamis: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*. Bem.: 1973. 03. 02. Vígszínház, r.: Marton László. „Nem pusztán adaptációról volt szó, hanem a »midcult«, tehát a magas és a populáris kultúra közti választás kényszerét feloldó, mindenkit egyszerre kielégítő professzionális színházról, ami mindaddig ismeretlen volt itthon. Déry szövege önmagában véve is elég kínos volt, a kortárs amerikai politika és kultúra kritikája cinizmuson és elementáris tájékozatlanságon, félreértésen alapult, s mindössze a rutin tartotta egybe. A musicalváltozatnak egyetlen pillanatra sem volt köze bármiféle valósághoz, viszont remekül kielégítette az Amerika-vágyat, az elzártan élő fiatal nemzedék számára a kortárs kultúrában való otthonosság illúzióját keltette.” György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, Budapest, Magvető, 2014. 211.

¹¹⁸ Bogács Erzsébet: *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dövény, 1991. 96-97.

¹¹⁹ Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945-1957*, Budapest, Magvető, 1970. 121-149.

¹²⁰ Földes Anna: Befejezetlen tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában, *Színház*, 1977. november, X. évf. 11. sz. 15-18.

a Győri Kisfaludy Színház tervezte az 1981/82-es évadban műsorra tűzni a darabot – de a tervet visszavonták.¹²¹ Így az 1986-os ősbemutató, negyvenegy évvel a darab megírása és kilenc évvel Déry halála után a színháztörténeti homályból lépett a közönség elé.

A *tanúk* dramaturgiája erős brechti hatást mutat, és nem pusztán a felismerhető formai elemek (epizodikus szerkesztés, narráció, jeleneteket kommentáló songok, a társadalom különböző rétegeit képviselő szereplők tablószerű felléptetése), hanem elsősorban a világ- és történelemszemlélet tekintetében. Déry – aki Nyugat-Európában töltött éveit után „a hitleri hatalomátvétel másnapján hagyta el Berlint”¹²² – Brecht műveihez hasonlóan az egyén viselkedését, döntéseit és lehetőségeit tette a darab fő témájává, az emberét, aki „önmagában, társadalmi és gazdasági vonatkozásai nélkül senki és semmi.”¹²³ Kézenfekvő a párhuzam a német társadalom fasizálódását bemutató *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* modellhelyzeteivel, azzal a lényeges különbséggel, hogy Déry a társadalmi látkép felállítását egy hagyományos dramaturgiai szálla, a Kelemen család történetére építette. A családi dráma morális és érzelmi dilemmák sorozatára épül (amely azzal a praktikus kérdéssel indul, hogy a keresztény feleség felvarrja-e zsidó férje ruhájára az előírt sárgacsillagot?), és ez a megközelítés a sorstragédia sulykolása helyett összefüggéseiben volt képes megmutatni a német megszállás következményeit. A rendező Csizmadia Tibor és a dramaturg Zsótér Sándor munkáját az anyag stiláris ellentmondásossága határozta meg, amely egyszerre feltételezte a realista színpadi megközelítést, és kínálta fel az attól való eltérést. A legmarkánsabb dramaturgiai döntés a Házmaster szerepének felnagyítása és nőre, Bajcsay Máriára, osztása volt. A Házmaster egyszerre lett a nézőkkel közvetlen kapcsolatot tartó, de az eseményekbe is belefolyó narrátor, az előadás dramaturgiáját és a songokat vezető konferanszié, és annak a mentalitásnak a megtestesülése, amely minden körülmények között „fényességes urunk,

¹²¹ Jegyzőkönyv az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága üléséről – 1981. április 7. in Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970-1982*, Budapest, PIM – OSZMI, 2018. 511. Lehet, hogy nem véletlen egybeesés, hogy a szolnoki előadásban főszerepet játszó Bajcsay és Vallai is ekkor még a Győri Nemzeti társulatának voltak a tagjai.

¹²² Ungvári Tamás: Déry Tibor útja az avantgarde-től a realizmusig, *Kortárs*, 1977. december, 21. évf. 12. sz. 1980.

¹²³ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001. 635. Ford.: Kiss Gabriella.

a Hatalom”¹²⁴ szolgája, aki „szemmel tartja a világot”, akitől „egy egész ország retteg”, és, aki tudja, hogy tanúnak lenni „az egyetlen életbiztosítás e módfölött veszélyes világban.”¹²⁵ A szöveggönyv őrzi egy további brechti ötlet nyomát: A női főszereplő, Lujza, férjéhez intézett szenvedélyes és patetikus költői kirohanásait is a Házfelügyelő vette volna át – vagyis az érzelmi csúcspontokhoz tartozó szövegeket elidegenítette volna a narrátor - ezek a részek azonban végül kihúzásra kerültek.



Tóth József (Tanár), Philippovich Tamás (Csavargó), Váry Károly (Kocsmáros), Szecskó Griselda (Rózsika), Bajcsay Mária (Házfelügyelő), Turza Irén (Munkásnő).
Fotó: Szoboszlai Gábor.

Jelentős, és az alapmű továbbgondolásához szükséges dramaturgiai lépés volt a Déry által nem konzekvensen egyénített, sokszor kóruszerűen megszólaló epizód szereplők rendszerének átszervezése. Logikus volt például, hogy az 1. Munkás és 2. Munkás helyett már korábban is Juhász és Nagy szerepeljen, illetve, hogy a Házfelügyelő körül megjelenő „tanúk” kórusát végig ugyanazok a visszatérő figurák alkossák, részleges szerepíveket alkotva. Az átszervezés egyik legnagyobb leleménye, hogy a második rész védett házban játszódó jelenetében az összezsúfolt zsidók között éppúgy megjelenik a Csavargó, mint Garai kormányfőtanácsos, az előadás utolsó helyszínén, a légóltalmi pincében pedig kényszerűen összekerülnek az elmúlt hónapok (és korábbi

¹²⁴ Déry Tibor: *A tanúk*, az előadás szöveggönyve. 3. (Csizmadia Tibor tulajdona, továbbiakban: Szöveggönyv.)

¹²⁵ Uo. 32-33.

jelenetek) keresztény túlélői is, a Méltóságos asszonytól a Munkásnőig - ezzel jelezvén, hogy a shakespeare-i léptékű vész nem ismer társadalmi hierarchiát. Konceptiózus húzással maradt ki továbbá azon szövegek egy része, amelyek a mesterségesen gerjesztett nacionalista indulat mögötti osztályellentétekre irányították a figyelmet.¹²⁶ Ennek következményeként a túlélő Dr. Kelemen világnézeti fejlődése belső történeté válik, amely először a végkifejlet előtt ölt szavakban formát. Kelemen elutasítja a meglehetősen antiszemita Méltóságos asszony és a Tanár által felkínált „középosztálybeli összetartást”, amelyet egyértelműen a szovjet csapatok keltette pánik inspirált.

DR. KELEMEN (...) Én is tűrtem üldözést, amely ugyanúgy a szemem előtt folyt, s ugyanolyan ölbe tett kezekkel néztem.

TANÁR Nem értem. Miféle üldözést?

DR KELEMEN A gyöngébb üldözését, tetszik érteni! A nemzet fölötté értékes rétegeinek üldözését, kiszipolyozását, megnyomorítását, tetszik érteni! Szótlanul tűrtem, amíg most a magam bőrén meg nem tanultam, mit tesz az, üldözöttnek lenni.

MÉLTÓSÁGOS ASSZONY Miről beszél?

DR. KELEMEN Arról, hogy a középosztály ne tartson össze, Méltóságos asszony, mert ennek az összetartásnak a neve: üldözés. S én abban, sajnálatomra nem vehetek többé részt. Jó napot!
(*sarkon fordul*)

¹²⁶ Kimaradt vonatkozó szövegrészek: „Ernö: (...) Ha mi [zsidók] gyávák vagyunk fegyvertelenül, szervezetlenül, akkor mit tartsak a munkásságról, amely ellenállás nélkül túri, hogy pártját szakszervezeteit feloszlatják, mit a parasztról, akinek barmát elhajtják az idegenek, földjét, ágyát megtapossák (...)?” Déry: *A tanúk in Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976. 238. „Dr. Kelemen: (...) Semmi jelét nem látom annak, hogy a munkás- vagy paraszti osztály segítségére sietett volna a zsidóságnak./ Juhász: Kevesebb oka is van rá, minthogy a zsidóság javarészt a polgári osztályban helyezkedet el.” Uo. 282. „Dr. Kelemen: Ezt üzenem Juhásznak, hogy már értem... nem, már sejtem, mi az, *elnyomottnak* lenni.” Uo. 291. „Takács: (...) Azt mondta tudniillik az egyik testvér, hogy a munkásság ugyanolyan hazaáruló, nemzetközi csürhe, mint a zsidóság, s ha rajta múlna, ugyanúgy is bánna velük.” Uo. 305.

MÉLTÓSÁGOS ASSZONY (*a Tanárnak*) Mit szól ehhez? Úgy látszik, az oroszok közelebb vannak, mint a nyilasok.¹²⁷

Így lett *A tanúk* főhőséből, aki „nem zsidó, hanem orvos”¹²⁸ a munkásosztály helyzetét megértő, a kommunista ideológiának megnyert ember – csakhogy, ami 1945-ben még Déry hitvallásaként hatott, az az 1980-as évek második felére már rég nem kecsegtetett a „megvilágosodás” optimizmusával.

1986-ban Csizmadia Tibor pályakezdő kísérletező rendező volt, aki többek között Mészöly, Csurka, Jarry, Genet és Botho Strauß szövegeivel dolgozott. Diplomarendezése, a *Vonó Ignác* azt is bizonyította, hogy képes a szocialista realizmus irodalmát meggyőzően újraértelmezni.¹²⁹ Rendszeres tervezője volt előadásainak Antal Csaba, El Kazovszkij, Lábas Zoltán, akikkel a realista-naturalista hagyománytól eltérő vizuális és színpadi megfogalmazásokat kerestek. *A tanúk* esetében is erre volt szükség, az előadást ugyanis nem a történelmi dráma, hanem a képben fogalmazás logikája szerint vitte színre. Az Antal Csaba tervezte tér horizontálisan osztotta ketté a színpadot, így a rendezés a térben való pozicionálással beszélt a föld alá menekülő üldözöttekről, és a felszínen fölöttük élő – végül szintén a föld alá kényszerülő többségről. A Házfelügyelő szerepének felnagyítása, összetett megkonstruálása és a nézőkkel állandó kapcsolatot tartó konferansziévá alakítása a „házmester-ország” kortárs valóságára irányította a figyelmet, kiemelve a figurát a historizálás kontextusából. A rendhagyó térkezelés mellett a songok és a groteszkre koreografált csoportmozgások sikeresen távolították az előadást a realizmustól, és ez a történelmi téma mellé rendelt, az alapanyagba is kódolt stílusjáték működtette az előadás hatásmechanizmusát.¹³⁰ A rendezés másik alapvető szándéka a tabutörés volt: az előadásban harmincháromszor hangzott el a „zsidó” szó, és ez már önmagában provokatív gesztussal támadta a témát övező elhallgatást. Kérdés, hogy egy 1986-os

¹²⁷ Szövegkönyv. 105-106.

¹²⁸ Uo. 78.

¹²⁹ Bem.: 1983. 02. 18. Szolnoki Szigligeti Színház. Vö.: Földes Anna: Vonó Ignác feltámadásai, *Színház*, 1983. május, XV. évf. 5. sz. 7-9. Az előadás címszereplője, Bán János kapta az évad legjobb férfialakításának járó kritikus-díjat.

¹³⁰ „Csizmadia most kiváló anyagot talált különbejáratú esztétikájához; elképzelése amilyen bizarrnak látszik első pillantásra, kibontakozva olyan természetes és megejtő. Nemzeti jelképeink színpadi inflációjának idején különösen értékes az a szellemi és szcenikai ökonómia, amely a történelmi felelőséggel szembesít.” Koltai Tamás: Alvilági játékok, *Élet és Irodalom*, 1986. 01. 31. 10.

színrevitel hogyan tudott viszonyulni a darab megírása óta eltelt negyven évhez, hogyan szívároghatott be a kortárs realitás az előadásba? 1989 előtt evidenciának látszott a rendszer fennállása, a szovjet csapatok Magyarországon állomásoztak. Az előadás végén megjelenő orosz katona a szolnoki laktanyából, a Szovjet Déli Hadseregcsoport székhelyéről beszervezett valódi katona volt,¹³¹ aki tört magyarsággal tette fel a kérdést: mért nem szabadították ti fel magatokat?¹³²



A Házfelügyelő és a tanúk kórusa. Fotó: Ilovsky Béla (MTI).

„Hideg és forró, ravasz, okos és buta, olyan, mint egy nemes vadállat, nyers, de jó, finoman emberi, sérthető, sérthetetlen, kemény, gonosz, bosszúálló, szép. Egyszerre van benne valami paraszti és polgári, mindkettő a szó legnemesebb értelmében.”¹³³ – írta Nádas 1980-ban Bajcsay Máriáról. Hat évvel később Bajcsay vezetősínésznő Szolnokon, akire Csizmadia a *Vonó Ignác* óta fontos és széles palettán mozgó szerepeket bízott. A Házfelügyelő alakját hasonlóan ellentmondásos összetettséggel kellett felépítenie, mint a *Takarítás*¹³⁴ Zsuzsáját. A kritika egyöntetűen méltatta

¹³¹ Csizmadia Tibor személyes közlése 2019. 07. 01-én.

¹³² Az előadás egy jelentős gesztussal megfordította a darab eredeti nyelvhasználatát, a Házfelügyelő oroszul üdvözölte a katonákat, amire a szovjet katona magyarul válaszolt. Vö. az eredetivel: „Házfelügyelő: (kiáltva) A mi felszabadítóink! / 1. Orosz: Sto on szkazal? / Főtanácsos: Mit mond? / Tanár: Azt kérdezi, hogy a Házfelügyelő mit mondott. (Az oroszhoz) On szkazal: ty nasz oszvobogyil. / 1. Orosz: A pocsema vy szamy ne oszvobogyili szibja? / Tanár: Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?” Déry Tibor: *A tanúk* in *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976. 324.

¹³³ Nádas Péter: *Egy próbanapló utolsó lapjai* (1980) in Uő.: *Nézőtér*, Budapest, Magvető, 1983. 176.

¹³⁴ Bem.: 1980. 11. 14. Győri Kisfaludy Színház, r.: Szikora János.

Bajcsay munkáját és főszereplőként értékelte: a figurát - „aki egyszerre nő is, ördög is, törpelelkű kispolgár és fenyegetőre nőtt démon”¹³⁵ - „lompos-negédesnek,”¹³⁶ „emberi patkánynak,”¹³⁷ „kígyómozgásúnak,”¹³⁸ sőt „félelmesnek”¹³⁹ látták, az alakítást pedig „brechtianusnak”¹⁴⁰ és „bravúrosnak.”¹⁴¹ (Az állatasszociációk nem véletlenek: a Házfelügyelő songjaiban halakhoz, verebekhez, egerekhez, legyekhez hasonlítja a tanúkat.) Vallai Péter (Dr. Kelemen) és Koós Olga (Özv. Kellerné, az anyja) saját családjuk második világháborús történetével élesíthették a darab témáját. A kritika „visszafogottságukban erőteljes alakításokról”¹⁴² beszélt, Koltai Tamás Koós Olgát „póztalannak” és „nagyyszerűnek”¹⁴³ találta, Vallai „halkszavú”¹⁴⁴ orvosát pedig „a megtettesült fellegjáró értelmiségi-intellektualizmusnak,” amelyet „egy keserves világnézeti gyorstalpaló szembenézni kényszerít a nekiszegezett történelmi kérdéssel.”¹⁴⁵ Csizmadia Vallai mellé a huszonhét éves Juhász Rózát választotta feleségnek, az életkorbeli különbség rímelt a rezignált Kelemen és a sors ellen indulatosan lázadó Lujza szerepe közti feszültségre, ugyanakkor nagy kihívás elé állította a pályakezdő Juhászt.¹⁴⁶ Kiemelték a mellékszereplők közül Kátay Endre „ravasz” és „bölc,”¹⁴⁷ „súlyos szavakkal tréfálkozó”¹⁴⁸ Lajos bácsiját, aki a humor megengedő, de éleslátó attitűdjével járult hozzá az alakítások hangvételéhez.

¹³⁵ Földes Anna: Megkésett tanúk, *Színház*, 1986. április, XIX. évf. 4. sz. 5.

¹³⁶ Molnár Gabriella: Két szomorújáték. Történelmi lecke mindenkinek, *Esti Hírlap*, 1986. június 4. 2.

¹³⁷ Koltai Tamás in *Láttuk, hallottuk*, 1986. január 20. Petőfi Rádió, 10.45. Lejegyezve: PIM – OSZMI, Cikkarchívum.

¹³⁸ Tarján Tamás: A tanúk. Déry Tibor darabja Szolnokon, *Népszabadság*, 1986. március 5. 7.

¹³⁹ Ablonczy László: A tanúk, *Film Színház Muzsika*, 1986. április 12. 30. évf. 15. sz. 5.

¹⁴⁰ Koltai: Alvilági játékok.

¹⁴¹ Mészáros Tamás: Idefent és odalent. Csak tanúk voltak?, *Magyar Hírlap*, 1986. február 15. 6.

¹⁴² Uo.

¹⁴³ Koltai: Alvilági játékok.

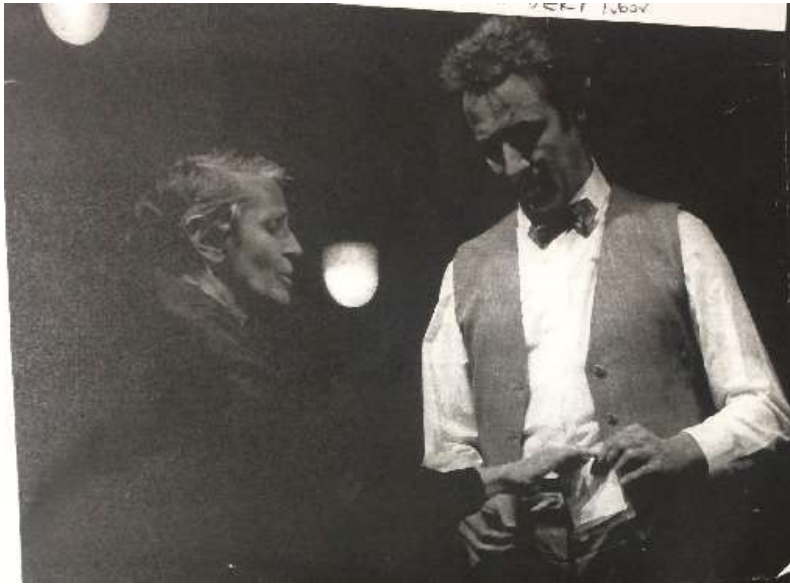
¹⁴⁴ Valkó Mihály: Pokoljárás tanulságokkal. A tanúk című Déry-dráma ősbemutatójáról, *Szolnok Megyei Néplap*, 1986. január 25. 8.

¹⁴⁵ Koltai i. m.

¹⁴⁶ „Juhász Róza Lujza, feleség alakítójaként a második részben talál hangjára; a reményvesztett tisztesség csapdájában majdhogynem felnő partnereihez.” Mészáros i. m.

¹⁴⁷ Valkó i. m.

¹⁴⁸ Tarján i. m.



Koós Olga (Özv. Kellerné) és Vallai Péter (Dr. Kelemen). Fotó: Ilovsky Béla (MTI).



Juhász Róza (Lujza) és Vallai Péter (Dr. Kelemen). Fotó: Ilovsky Béla (MTI).



Juhász Róza (Lujza), Vallai Péter (Dr. Kelemen) és Vass György (Jancsika). Fotó: Szoboszlai Gábor.



Kátay Endre (Lajos Bácsi) és Vallai Péter (Dr. Kelemen). Fotó: Szoboszlai Gábor.

Antal Csaba horizontálisan osztott, kétszintes, hipperrealista elemekből montázs-szerű szimultántérre összeálló díszletet tervezett, és ez meghatározta az előadást. Az alsó szinten a kisérdalatti egyik, fehér-barna csempés megállóját alakították ki, az ismerős oszlopokkal, vágánnyal és sínpárral – itt játszódott minden olyan jelenet, amelynek bujkálók, üldözöttek, föld alá kényszerítettek voltak a szereplői, vagyis a darab jelentős része, Kelemenék lakásától, a csillagos házon és az illegális kommunista műhelyen át, a légmentes pincéig. Az egymásra íródott terek használata kisrealista eszközök helyett erősen hagyatkozott a nézők további asszociációra, amelyet a rácsok, a homály és a sínek kelthettek (deportálás, börtön, pokol). Az alsó tér fölé bal oldalon egy Andrassy úti bérpalota „vakolatpergésig hű,”¹⁴⁹ atlaszszobros bejárata emelkedett, a jobb oldalon pedig egy, a Házfelügyelő által őrzött, ferde lépcső vezetett az alvilágból a felvilágba. A felső szint perspektivikus kicsinyítésben mutatta a Hősök terét a Millenniumi emlékművel, erős megvilágításban. Ez a térszerkezet nem kívánta a valóság illúzióját kelteni, épp ellenkezőleg, teátrális játékosságra adott lehetőséget. A tanúk kórusa például a sínek között ugrálva énekelte az egyik songot, a Házfelügyelő pedig az előadás egy pontján ráült a Millenniumi szoborcsoportra.¹⁵⁰ A színpadkép, a fényváltásoktól eltekintve, az egész előadás alatt ugyanaz maradt, és ezzel az alkotók megszüntették az eredeti darab metonimikus térkonceptióját.¹⁵¹ Ez a döntés megnehezíthette a történet követését, ugyanakkor erős vizuális gesztussal fogalmazott meg egy értelmezői gondolatot: a darab cselekményének második szintje maga a történelem, és ez határozza meg az alsó szinten mozgók létezését.¹⁵² Selmeczi György zenésítette meg a Házfelügyelő és a tanúk kórusának dalait, ill. írt felvezető zenéket, helyenként disszonáns hangszerelésben, olyan feszült atmoszférát teremtve, amely „rátelepedett”¹⁵³ a színpadon látott városra.

¹⁴⁹ Uo.

¹⁵⁰ Csizmadia Tibor személyes közlése 2019. 07. 01-én.

¹⁵¹ „A tanúk dráma-beszéde egy zsidó család története Magyarországon 1944-ben. Az eseménysor egymást követő tere metonímiája a zsidók akkori történelmének.” Bécsy Tamás: *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest, Balassi, 1996. 31.

¹⁵² „A tanúkban az egymást követő helyzeteket nem a drámai alakok jelleme, karaktere, cselekvése állítja elő; ezeket tőlük független, mintegy „fölköttük” haladó erő, a történelem adott helyzete hozza létre.” Uo. 33.

¹⁵³ Földes i. m.



A csillagos házban. Fotó: Ilovsky Béla (MTI).



A Milleniumi emlékmű. Fotó: Ilovsky Béla (MTI).

„Aczél 1945-ben végképp felszámolta zsidó identitását, és abban a meggyőződésben élt egészen a rendszerváltásig, hogy a »zsidókérdés« megoldásának egyetlen lehetősége az asszimiláció. Aczél nem letagadni akarta zsidó származását, hanem azt akarta, hogy ne legyen téma, ne essék szó róla.”¹⁵⁴ Aczél Györgyöt 1985. március 28-án leváltották az MSZMP KB kulturális titkári posztjáról. Nyolc hónappal később Szolnokon bemutatták *A tanúkat*, két hónapra rá pedig a budapesti Nemzeti Színházban *A velencei kalmárt*.¹⁵⁵ Ha a politikai esemény nem is direkt előzménye a színháztörténetnek, azt mindenképpen jelzi, hogy *A tanúk* egy megváltozott kulturális közegben került a szolnoki, majd az Országos Színházi Találkozón a budapesti közönség elé. A recepció elsősorban a „majdnem elfeledett darab”¹⁵⁶ értékeiről, másodsorban az előadás merész vizualitásáról és formanyelvéről folytatott vitát, és csak érintőlegesen beszélt arról, ami Déry darabját színházi minősége mellett unikálissá teszi: a dráma kordokumentum értékéről.

Vizsgáljuk meg röviden a trilógia másik két darabjának színházi recepcióját: A következő Déry-drámát, a *Tükört* nem tartotta vissza a cenzúra, bemutatták 1947-ben, a Nemzetiben. Az egyik főszerep kifejezetten Majornak lett írva, ez már a karakterjellemezésből is világos: „Károly, törvényszéki bíró, 56 éves, magas, szikár, kopasz, keménygallért, csiptetőt visel; merev tartás, rövid, szaggatott mozdulatok.”¹⁵⁷ *A tanúk* brechti kezdeményezéseinek és Déry avantgárd múltjának maradványa a felvonások elején és végén visszatérő keretjáték: egy család hallgatja a rádióban az előadás cselekményét.¹⁵⁸ A keret-család sematikus tükörképe a darabbelinek, hasonlóan reagálnak dolgokra és ugyanúgy hívják őket, mint a törvényszéki bíró családtagjait. Nem tudunk meg róluk semmit, nem képeznek önálló síkot a történetben, de tágítják a dráma értelmezési keretét, hiszen bármely átlagos magyar családdal behelyettesíthetőek. Déry a dialektikus szerkesztést és a morális problémafelvetést is

¹⁵⁴ Révész Sándor: *Aczél és korunk*, Budapest, Sík, 1997. 23.

¹⁵⁵ Bem.: 1986. 03. 20. Nemzeti Színház, r.: Sík Ferenc. Az előadásról ld. bővebben: Imre Zoltán: *A velencei kalmár a Nemzeti Színházban*, 1986, *Korall*, 2017. 18. évf. 69. sz. 2017. 146-168. http://epa.oszk.hu/00400/00414/00060/pdf/EPA00414_korall_2017_69_146-168.pdf (2019.07.03.)

¹⁵⁶ Tarján i. m.

¹⁵⁷ Déry: *Tükör* in Uő.: *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976. 326.

¹⁵⁸ Déry először a *Mit eszik reggelire?* „elő- vagy utószavában” hoz létre olyan kétosztatú színpadot, amely a mű dramaturgiájának szerves része. Ezt a megoldást viszi tovább *A tanúkban*, a *Tükörben* és a *Vendéglátásban* is. Ld. Déry: *Mit eszik reggelire?* in i. m. 97.

továbbviszi előző művéből, a problémarendszer azonban kevésbé összetett, leginkább a világnézeti különbségek okozzák a szereplők közti törésvonalakat.

A cselekmény 1939 augusztusában játszódik, közvetlenül a háború kitörése előtt egy vidéki nagyvárosban. A Horthy-rendszer üldözi az illegális kommunistákat, és a törvényszéki bíró fia, Viktor természetesen épp egy kommunista lányba, Verába szerelmes. A történet legösszetettebb alakja a bíró, aki ugyan polgári világnézetet képvisel és a polgári rend tagja, de nem élösködik a nép felett, becsületesen ítél. A romlott burzsoá nagypolgár a darabban a tanácselnök, aki igyekszik kivégeztetni Verát és társait, és a fián keresztül zsarolja a bírót. A darab központi jelenete a bíró, Viktor, Vera, majd Karolin, a cseléd vitája (aki az egyetlen nem polgári elem a történetben), amelynek során Déry tulajdonképpen a kommunizmus eszményi ideológiáját ütközteti a polgárság szintén tiszteletreméltó szempontjaival. Vera, a fiatal kommunista lány fanatikus, fel sem merül benne, hogy szerelmét válassa világnézete helyett. A férfiak inognak meg a darabban, először Viktor, majd a bíró, aki végül szembeszáll a tanácselnökkel - de már késő: Viktor a nagy őrlődés közepette öngyilkos lett. A kissé melodramatikus cselekményt az menti meg a sematizálódástól, hogy a háttérben végig ott feszül a kitörni készülő világháború fenyegetése, és hogy valódi hőse a Horthy-rendszerben egyensúlyozó bíró, és nem a kommunista lány. Déry bravúros plasztikussággal, eltúlzott, nem realista eszközökkel fogalmazza meg az alapvetően tisztességes, de a régi világhoz tartozó apa figuráját. A bíró karaktere rétegzett, szórakoztató és esendő, nem úgy, mint a kommunista Vera, akinek minden mondatával egyet lehet érteni, csak semmi emberi nincs benne. Major „legkedvesebb szerepe” volt a törvényszéki bíró, de a mozgalmilány egysíkú ábrázolása miatt elmarasztalták a darabot.¹⁵⁹

A *Tükör* úgy tűnt, gyümölcsöző munkakapcsolatot indíthat el Déry és a Nemzeti között. 1948-ban új Déry-művet mutatott be a színház, az *Itthon*. A három főszerepet Sulyok Mária, Uray Tivadar és Major Tamás alakította – sztárszereposztás. Az előadás

¹⁵⁹ „(...) [N]agyon érdekesen alakult [a *Tükör*] fogadtatása. Tulajdonképpen sikert aratott. Nekem az életem legkedvesebb szerepe volt. (...) Rajk ott ült a bemutatón, feljöttek az irodába, és tetszett neki az előadás. De hát az lehetetlen, ahogy a mozgalmi lányt ábrázolja Déry. Ezekkel a mozgalmilány-ábrázolásokkal rengeteg sok bajunk volt azután is. (...) [V]olt egy kritikai megbeszélés, és aztán nem is nagyon sokszor játszottuk a darabot.” Major Tamás in Koltai Tamás: *Major Tamás. A mester monológja*, Budapest, Ifjúsági, 1986. 74-75. Vö. Antal i. m. 53-54.

ennek ellenére, egyértelmű bukás volt.¹⁶⁰ Olyannyira, hogy Déry 1954-ig, a *Talpsimogatóig* nem is írt színpadi művet. Az *Itthon* valóban kevésbé sikerült mű, mint *A tanúk* vagy a *Tükör*. Déry visszatért a klasszikus drámai struktúrához, semmiféle formai újítást nem alkalmazott. Ezzel párhuzamosan, a szövegstílus patetikussá, életszerűtlenné vált. Előző két darabjára is jellemző volt a szereplők indulatba jövésehez kapcsolódóan a nyelvi túlbujánzás, a költői képek halmozása, de alapvetően *A tanúk* és a *Tükör* is sikerrel teremtett saját nyelvet, amely tudott organikus, jó ritmusú, valamint közeg- és karakterfestő lenni. (A „kurva” szó például Karolin, a cseléd, azaz az öt játszó Gobbi Hilda szájából hangzott el először magyar színpadon.)¹⁶¹ A történetet nevezhetnénk a *Szerelem* novella negatív előképének: egy katona hazatér a háborúból és szembesül azzal, hogy felesége már mást szeret, a vagyonát pedig elvesztette. Hiába konkrét a történet ideje, 1947 ősze, és helyszíne, Pesterzsébet, a kamaradarab szereplőit Déry szélsőséges, nem reális figurákká teszi, és a köztük lévő szerelemi háromszög megírását egybemossa a háború utáni ország pszichés állapotának megmutatásával. A kettős olvasatot implikáló dramaturgiai ötletet azonban nem működteti elég jól a hagyományos szerkezet és a szereplők túlzó, balladisztikus beszédmódja. A háromszög két férfi tagját világnézeti skála alapján hozza létre Déry: a háborúból hazatérő Király (Uray) az országért harcolt, és a régi rendszer beidegződései, az úr-szolga osztályviszony szerint gondolkodik. Vesztesége kettős, nemcsak a feleségét, de földjeit is elveszítette, cselédei felosztották maguk között. A feleség új szerelme, Borbíró (Major), Pesterzsébet félkarú polgármestere, aki munkásszarmazású, a spanyol polgárháborúban harcolt, és az átalakuló rendszerben a közösség élére emelkedett. A magántulajdon, azaz a föld és a ház jelentősége, egybecsúszik Anna (Sulyok) birtoklásával. Míg Király a régi, polgári házastársi erkölcsökre hivatkozva kemény és követelő Annával, addig Borbíró az elvtársiasság szellemében, kölcsönösen egymásra utalt partnerséget kínál a nőnek. Déry itt is el tudja kerülni a teljes sematizmust, azáltal hogy Király sötét tulajdonságai mellett szánalomra is méltó, hiszen kisémmizve egyedül marad, és végül szíven lövi

¹⁶⁰ Majort 1950-ben önkritikára kényszerítették a Nemzeti műsorpolitikájával kapcsolatban, akkor így fogalmazott: „Ha megnézzük a felszabadulás óta a Nemzeti Színházban bemutatott darabokat, akkor láthatjuk, milyen helytelen vonalon kerestünk. Ki ne emlékeznék Tamási Áron vagy Kassák Lajos darabjainak bemutatójára, és azt sem felejtettük el, hogy felszabadításunk óta legnagyobb színházi bukása Déry Tibor *Itthon* című darabjának volt, amit szintén a Nemzeti mutatott be.” Major Tamás: Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján, *Színház és Filmművészet*, 1950/10-11. 9.

¹⁶¹ Vö. Filmek, színdarabok. 9.

magát. Az *Itthon*ban Déry az alaphelyzet politikai és történelmi körülményeit nem reális elemként kezelve, szimbolikus szintre emeli az osztályharcot – ezzel azonban a problémafelvetés el is veszíti valós jelentőségét.

A három dráma három évszámot jelöl ki az emlékezésben. 1939-et, 1944-et és 1947-et. A második világháború kitörése előtti pillanat társadalmát Déry alapvetően igazságtalannak és megváltoztatandónak láttatja. A rendszer hibáit súlyosan mutatja a társadalmi egyenlőtlenség, és a helyes viselkedés lehetetlensége. Déry a *Tükör*ben azt állítja, hogy a Horthy-rendszer polgársága, ha becsületes volt sem élhetett helyesen, megoldhatatlan morális dilemmák elé került. A kommunizmust a *Tükör* és *A tanúk* is emelkedett, a jóra és igazságosra törekvő, de kérlelhetetlen ideológiaként reprezentálja, amely követésével túl lehet lépni a régi rendszer megoldhatatlan visszáságain. Ennek azonban mindhárom dráma esetében nagyon súlyos - halálos - ára van. A *Tükör* egy világnézetileg megosztott társadalmat mutat, amely elkerülhetetlenül robog a drasztikus változás felé. A *tanúk* Budapestje még fragmentáltabb, vallási, származási és osztály alapon is töredezett, minden irányból ütköznek benne az érdekek. Ezt a háború sújtotta társadalmat a történelem mozgatja, az ember egyéni lehetőségei rendkívül korlátozottak, egyetlen alternatívaként az aktív összefogás, mások megsegítése, a szolidaritás merül föl.¹⁶² A háború utáni magyar társadalom állapotát tekintve Déry nem optimista. Nem termelési drámát ír. Az *Itthon* szereplőit súlyos veszteségek érték, egyikük sem emelkedett hős, de a történelmi igazság és Anna szerelme Borbíró oldalán áll a dráma szerint, és ez a kedvező irányba haladás lehetőségét hangsúlyozza.

Hogy Déry az 1950-es években is ezt gondolta-e, erősen kérdéses. Későbbi színpadi szövegeiben, a *Talpsimogatóban* és a *Vendéglátásban* kritizálja a fennálló rendszert, enyhén és szatirikusan – ahogy lehetett. De írói munkásságának fókuszába nem került többet a színház, így *Az óriáscsecsemő*, *A tanúk* és a *Tükör* ígéretei beváltatlanok maradtak.¹⁶³

¹⁶² Bécsy Tamás kétszintes drámaként értelmezi *A tanúkat*, ahol a cselekmény felső szintje a történelem. Vö. Bécsy i. m. 31-36.

¹⁶³ A Déry-drámák recepciójáról ld. bővebben: Földes Anna: Befejezetlen Tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában, *Színház*, 1977/11. 15-19.

3.2. Eörsi István - Babarczy László: *A kihallgatás*, 1988.

Az 1980-as évek elején a Babarczy László vezette kaposvári Csiky Gergely Színház volt az ország legizgalmasabb és szakmailag legelismertebb vidéki színháza, amelynek jelentős előadásaira fokozott kultúrpolitikai felügyelet irányult. A *Marat/Sade*¹⁶⁴ országos és nemzetközi sikere után már Babarczy legendás diplomáciai érzéke sem volt elég ahhoz, hogy az intézmény elhárítsa az ellenzéki vádját, s a színházvezető kénytelen volt megválni a társulat politikailag legexponáltabb tagjától: az 1956 után négy évre bebörtönzött Eörsi István dramaturgtól.¹⁶⁵ Eörsi „offenzív volt, harcias”, akitől sokak szerint féltetni lehetett a „»szélárnyékot«, a köznyugalmat, a *Pax Kádáricát*.”¹⁶⁶ Kaposvári elbocsátása szépírói pályájának második szilenciumát jelezte: az első 1960-as szabadulásától 1968-ig tartott, a másodikat, 1982 és 1988 között, nagyrészt már Németországban töltötte. A drámaírói tiltásnak 1968-ban a *Sírkő és kakaó*¹⁶⁷, húsz évvel később *A kihallgatás* bemutatója vetett véget. Az 1965-ben írt börtön-dráma sorsát az a kettőség határozta meg, amely szerzője pályáját is: Eörsi Angyal István közeli barátjaként, Lukács György tanítványaként határozta meg magát, 1956-ban Gáli Józseffel és Obersovszky

¹⁶⁴ Peter Weiss: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeegógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*. Bem.: 1981.12.14. r.: Ács János. A Vígyszínházban 1982. szeptember 28-289-én, a belgrádi BITEF-en 1982. októberében szerepelt az előadás. Az előadásról lásd bővebben: Schuller Gabriella: A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében, *Színház*, 2008. november, XLI. évf. 11. sz. <http://szinhaz.net/2008/11/08/schuller-gabriella-a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben/> (2019.07.09.)

¹⁶⁵ Eörsit 1977-ben hívta Kaposvárra Babarczy dramaturgnak. „Évekig tartó zaklatást vont maga után, a minisztérium és a Somogy megyei tanács szemében Eörsi nemkívánatos személy volt. Eleinte csak üzengettek, hogy nem javasolják, nem tanácsolják az együttműködést, majd egyre durvább fenyegetések érkeztek. Oriási nyomás nehezedett rám, mert egyszerűen nem akartam meghallani, tudomásul venni a figyelmeztetéseket. Végül egyértelmű utasítást kaptam, hogy el kell küldenem Eörsit, az általam nem ismert, Nyugaton megjelent állítólagos nyilatkozatai miatt. Választanom kellett: a színház vagy Eörsi.” Babarczy László: Mag hó alatt, *Kritika*, 1991, 20. évf. 6. sz. 6. Visszamenőleg a KB kulturális alosztályvezetője Eörsi pusztája jelenlétét is problémásnak látta Kaposvárott: „(...) [E]örsi személye a Színház iránti, a fővárosi értelmiség körében akkoriban tapasztalható érdeklődésnek adott bizonyos »ellenzéki« mellékízt is, ez közrejátszott pl. az Állami Áruház vagy a Marat-Sade viharosan sikeres budapesti fogadtatásában csakúgy, mint abban, hogy volt egy időszak – a 80-as évek elején -, amikor egy-egy kaposvári bemutatóra szinte »különvonatok« indultak Kaposvárra.” Knopp András feljegyzése Pál Lénárd részére, 1986. február 3. Szabó István (OSZMI) gyűjteményéből, idézi Eörsi László in Uő.: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*, Budapest, Napvilág – 1956-os Intézet Alapítvány, 2013. 80.

¹⁶⁶ Radnóti Sándor: *Sosem fogok memoárt írni*, Budapest, Magvető, 2019. 96.

¹⁶⁷ Bem.: 1968.01.03. Thália Stúdió, r.: Léner Péter.

Gyulával szerkesztette és terjesztette az *Élünket*, december 9-én letartóztatták, 1957-ben pedig még Déry Tibor, Háry Gyula, Zelk Zoltán és Tardos Tibor „nagy írópere” előtt ítélték el ellenforradalmi tevékenységért.¹⁶⁸ Szabadulása után szépíróként a „tűrt” és „tiltott” határmezsgyéjén mozgott, véleményformáló publicistaként viszont felvehette a rendszert belülről kritizáló értelmiségi pozícióját, akit politikai múltja egyfajta kultstátusszal ruház fel, aki Azcél Györggyel, majd Pozsgay Imrével folyóiratokban vitázik, és, akinek megjelenései jelentős kulturális eseménnyé válnak akkor is, ha minőségüket vitatják.¹⁶⁹ A *kihallgatás* 1969-ben egy, a Budapest Főváros Tanácsának Népművelési Főosztálya által kiírt meghívásos pályázaton második helyezést ért el, de a Főosztály „a pályázat kiírásával ellentétes témaválasztása miatt” sem díjazását, sem bemutatását nem tartotta „kívánatosnak”, annak ellenére, „hogy az elmúlt 25 esztendő legproblematisabb időszakát ábrázolja rendkívül hatásos írói eszközökkel.”¹⁷⁰ A darabbal elsősorban nem az volt a gond, hogy börtönben, politikai foglyok és fogva tartóik között játszódott, hanem, hogy viszonyrendszere modellezte azokat a konfliktusokat, „amelyek 1956 tragikus eseményeihez vezettek.”¹⁷¹ Tóth Dezső Aczélnek írt jelentésében még konkrétabban mutatott rá a dráma rendszerkritikus olvasatára: a börtön különböző világnézetű elítélteit, a vallási fanatikustól a kommunistaig, ellenálló közösséggé kovácsolódnak a manipuláló hatalommal szemben. Ez a gondolat, és a szocialista optimizmustól nagyon távol eső történelmi-politikai szemlélet megpecsételte a szöveg sorsát. Tóth leginkább a darab perspektíva nélküli kommunista-ábrázolását találta elfogadhatatlannak: „Ezeknek a kommunistáknak az egymáshoz való viszonyát ilyenfajta szövegek jellemzik: »Együtt élünk, együtt halunk, együtt ölünk, együtt ülünk.« (...) Míg az említett négy kommunista viszonylatában a dráma érezteti a múltat, pontosabban azt, hogy a személyi kultusz nyomán hogy oszlottak meg és kerültek egymással szembe kommunisták, addig a jövőt illetően a történelmi mozgást teljesen elmerévíti, illetőleg

¹⁶⁸ Ld.: Standeisky Éva: *Akit verseiért ítélték el – Eörsi István* in Uő.: *Az írók és a hatalom 1956-1963*, Budapest, 1956-os Intézet, 1996. 331-333.

¹⁶⁹ Vő.: „(...) [M]inden művében érezhető, még ha nem is »jó«, az, hogy ezt egy jelentékeny ember csinálta. Ennek hatásaképpen válik Eörsi munkája sok nagyobb művésznél jelentősebb kulturális eseménnyé.” Radnóti Sándor: A „leküzdhetetlen öreg hang”, *Beszélő*, 1986. 16. sz. 86.

¹⁷⁰ *Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottsága üléseinek jegyzőkönyvei, 1970. február 4.* HU BFL XXIII.102.a.1. 112.

¹⁷¹ Uő.

teljes történelmi-politikai szkepszisbe fullasztja.”¹⁷² Molnár Gál Péter 1989-ben így rekonstruálta a darab be nem mutatásának történetét: „1965-ben a Both Béla vezette Nemzeti Színházban jelentkezik az alanyi költőből drámaíróvá átigazolni vágyó Eörsi *A kihallgatással*. A színház nem vállalja bemutatását. Átkerül a kézirat a Tháliába: Kazimir hajdan együtt volt nyári katona a szerzővel, elolvassa a darabot, de nem rendezi meg; igaz: megrendeli, és műsorra tűzi az első színpadot kapott Eörsi-drámát (*Sírkő és kakaó*). Tíz évvel elkészülte után (1975) Zsámbéky (sic!) Gábor, a kaposvári színház akkori igazgatója szerződést köt *A kihallgatás* játszására. Babarczy László a kiszemelt rendező (...). (Hozzáfüzendő: tizenhárom év alatt négyszer kéri a minisztériumtól a bemutató engedélyezését. Visszautasítatnak.)”¹⁷³ A kaposvári színház 1976 júniusában leadott előzetes évadtervében valóban szerepelt *A kihallgatás*, ezt az MSZMP Agitációs és Propaganda bizottsága „eszmei, politikai okokból” nem engedélyezte.¹⁷⁴ Eörsi 1982-ig több levélben firtatta Aczélnál a nem hivatalos betiltás okait, a dokumentumok tanúsága szerint írásos választ nem kapott.¹⁷⁵ A cselekmény helyszíne és ideje (magyarországi börtön, 1953. december 24.) önmagában a rendszer által tabusított tartalmakat implikált, ezt csak továbbfokozta, hogy szerzője ’56-os elítélt. Kádár és Aczél ugyanabban az időszakban ült börtönben, mint a darab szereplői, és bár különböző módon hallgattak a börtönveikről, tudható volt, hogy „[a]z Öreg (tudniillik Kádár) (...) nem szereti az ilyesmit,” azaz, jobb kerülni a politikai bebörtönzések művészeti feldolgozását.¹⁷⁶

¹⁷² Tóth Dezső feljegyzése Aczél Györgynek, 1969. december 30. Aczél György hagyatéka, 6059/71. <http://www.eorsilaszlo.hu/ei/dokumentumok/6379.pdf> (2019.07.09.)

¹⁷³ Molnár Gál Péter: *A kihallgatás kihallgatása, Népszabadság*, 1989. május 13. 111. sz. 21.

¹⁷⁴ Jegyzőkönyv az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága üléséről – 1976. július 20., MNL OL M-KS 288.f. 41.cs. 267.ő.e. in Imre Zoltán - Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez 1970-1982*, Budapest, PIM-OSZMI, 2018. 294.

¹⁷⁵ Ld. *Eörsi István levelei Aczél Györgynek*, Eörsi István és Aczél György hagyatéka. <http://www.eorsilaszlo.hu/ei/dokumentumok/6376.pdf> (2019.07.09.)

¹⁷⁶ „Kádárral ellentétben Aczél magánbeszélgetésekben sokszor és sokat beszél a börtönről. Élete végéig nagy feszültséget és beszédkényszeret idéz elő benne ez a téma. »Ömlik belőle a szó« a börtönveikről, írja Fekete Sándor. A beszédkényszer összekapcsolódott a hallgatási fegyvellemmel. (...) Amikor kéziratban elolvassa Demeter György emlékező írását, azzal adja vissza, hogy sajnós nem lehet kiadni a börtönemlékek miatt. Az Öreg (tudniillik Kádár) ugyanis nem szereti az ilyesmit. Aczél maga is megkapja – már a nyolcvanas évek közepén – Kádártól, hogy »én a helyedben nem üzetelnék a szenvedéseimmel«, amikor kiadni készül a Scarponi nevű olasz újságíróval készült interjúkötetét, amelyben első alkalommal a börtönemlékeit is nyilvánosság elé tárta. Ez elég is, hogy az interjúkötet ne jelenjen meg.” Révész Sándor: *Aczél és korunk*, Budapest, Sík, 1997. 51.

A darab státuszában Eörsi Nyugat-Berlinben kialakított színházi kapcsolatai hoztak változást, ugyanis a Peter Stein vezette Schaubühne késznek mutatkozott *A kihallgatás* bemutatására, az ekkor már Németország egyik vezető rendezőjének számító Tábori György (George Tabori) színrevitelében. Mivel Eörsi nem szeretett volna „a magyar hatóságokkal semmilyen konfliktusba keveredni”¹⁷⁷ a *Színház* folyóirat főszerkesztő helyettesén keresztül Aczél jóváhagyását kérte a németországi bemutatóhoz, amit az állampárt vasfüggönyön túli demonstratív önreprezentációja szellemében meg is kapott. Az aczéli kultúrpolitikai cenzúrárendszerének kettős természetét Révész Sándor épp Eörsi véleményétől indulva írja le: „Eörsi István az aczéli kultúrpolitikát »hihetetlenül elvtelennek« nevezi. (...) A tűrés- és tiltáspolitikai valóban kevés »népi demokráciában« volt (ha volt egyáltalán) annyira elvtelen, mint nálunk. Annyival volt elvtelenebb, amennyivel nyugatosabb. A kultúrpolitika ebben a tekintetben, mondhatnánk, két mérce kettős kötésében elvtelenkedett. Egyrészt a nyugati szabadságelv, másrészt a keleti totalitárius elv kötésében. Mindkét elv nagy erővel képviseltette magát a magyar szellemi életben. A belső és a külső „Nyugat” felé Aczél speciális helyzetben tevékenykedő éjjeliőrként lépett fel, aki csak azt tiltja be, amit nagyon muszáj, illetve ami szélsőségesen kártékony. A belső és külső „Kelet” felé Aczél igyekezett megjeleníteni azt a kultúrpolitikát, amely egészében és részleteiben képes a szellemi élet megreformálására, mindenhez köze van, és mindent a társadalom, illetve a hatalom érdekei szerint formál. Az egyik elv azon méri az aczéli kultúrpolitikát, hogy mit tüntet el, a másik azon, hogy mit jelenít meg. Az egyik irányba azért kell felelni, ami nem jelenik meg, a másik irányba azért, ami megjelenik.”¹⁷⁸ 1984-ben Tábori harsány teátrális elemekkel egészítette ki Eörsi darabját, amely a nyugat-német közönség politikai koordinátarendszerében akkor jelentős szerepet betöltő Magyarország történetéhez szolgált adalékokkal. Nagy hangsúlyt fektetett a cselekmény érzéki megfogalmazására: színre vitt több, a kihallgatások során alkalmazott erőszakos vallatótechnikát, a darab végén megjelenő minisztériumi elvtársat egy törpével játszatta, és, Eörsi elmondása szerint, legyártatott egy Sztálin-jégszobrot, amely a politikai rendszer olvadásának képi megfogalmazásaként fogyni látszott az előadás alatt – de ettől a tervétől végül elállt

¹⁷⁷ Dr. Csabai Tiborné Török Mária levele Tétényi Pálhoz, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály vezetőjéhez, 1983. augusztus 10., Aczél György hagyatéka. <http://www.eorsilaszlo.hu/ei/dokumentumok/6379.pdf> (2019.07.09.)

¹⁷⁸ Révész i. m. 341.

a premier előtt.¹⁷⁹ A *Die Presse* kritikusa száraz nyersanyagként látta a darabot, amelyet Tábori „művésziességekkel” gesztusokkal igyekezett színeztetni, s bár „komolyan, sűrűnek” ítélte a rendezést és a színészek munkáját is, a „történelem szörnyűségeinek” feldolgozását „sterilnek” tartotta, és megjegyezte, hogy „a taps nagy volt, de nem lelkes.”¹⁸⁰ A *Frankfurter Rundschau* értékelése szerint, míg Magyarországon a múlt feldolgozásához járulhatott volna hozzá a darab - hiszen szereplői megélt történelmi tapasztalatokat képviselő, a nézők számára ismerős embereket jeleníthetnek meg -, addig Berlinben a történet csak példázat maradt, amelynek alakjain „nincs elég hús.”¹⁸¹ A produkció, miután több nyugat-német városban is vendégszerepelt, meghívást kapott az 1985-ös Bécsi Ünnepi Hetekre. Hans Heinz Hahnl itt látta a darabot, és értelmezésében Tábori a börtönlét „abszurd rituáléját” vitte színre az előadásban, amelynek legnagyobb erőssége a szereplők „precíz tipizálása.” Koplárról szólva megjegyzi: a szerző nyitva hagyja a kérdést, hogy a Rákosi börtönében ülő kommunista „vajon egy Kádár-e?”, akire szabadulása után miniszteri poszt vár, vagy „egyike azon régi kommunistáknak, akik titokzatos körülmények között hunytak el a börtönben.”¹⁸² A Bécsben is megfogalmazódó Koplár-Kádár párhuzam önmagában elegendő ok lehetett arra, hogy a Kádár-rendszerben *A kihallgatás* ne kerüljön magyar színpadra, de Eörsi egy interjúban közölte anekdotájával Aczél személyes érintettségét is a tiltás okai közé sorolta: „Aczél 67-ben azt mondta, hogy nem ellenséges darab, bízzam rá, egyszer megjelenik. Vártam. Húsz évig. Akkor meghallottam Donáth Ferentől, hogy Aczél azt hiszi, a kommunista hőst róla mintáztam. Nos, akkor bemondtam a telefonba: mondják meg Aczélnek, hogy ez nem igaz. A kommunista hős sokkal szimpatikusabb, mint ő. Ezzel se tudtam őt rábírní az engedélyezésre, pedig tényleg a legelementárisabb érveket vettem be.”¹⁸³ A nyugat-berlini előadást 1986. május 16-án linzi, 1987. március 7-én düsseldorfi, 1987. áprilisában belgrádi, 1987. szeptemberében hamburgi bemutató követte – ez utóbbit Eörsi rendezte. Kádár Jánost

¹⁷⁹ *Premier*, Tv2, 1990. október 7. 19:00, OSZMI-PIM felvételtár 359.

¹⁸⁰ Peter Hans Göpfert: Schmerzhaft Irritation der Histoire. „Das Verhör” von Istvan Eörsi unter Tabori in der Berliner Schaubühne uraufgeführt, *Die Presse*, 1984. 10. 10. Ford. Szabó-Székely Ármin.

¹⁸¹ Roland H. Wiegstein: Szenen aus dem Gefängnis. István Eörsi „Das Verhör” an der „Schaubühne” uraufgeführt, *Frankfurter Rundschau*, 1984. 10. 23. Ford. Szabó-Székely Ármin.

¹⁸² Hans Heinz Hahnl: Wo sind die Hoffnungen geblieben?, *AZ*, 1985. 06. 10. 11. Ford. Szabó-Székely Ármin.

¹⁸³ Lenyűgöző verőlegény volt. Exkluzív interjú Eörsi Istvánnal, *168 óra*, 1989. szeptember 19., I. évf. 20. sz. 19.

1988. május 22-én mentették föl pártfőtitkári tisztségéből, a következő évadban az eredetileg „társadalmi darabnak” szánt dráma, Kaposváron „már történelmi darabként” került a magyar közönség elé.¹⁸⁴

A dramatikus szöveg színháztörténeti kontextusát olyan művek formálják, mint *A rendszabály* (Bertolt Brecht, 1930), *A Sötétség délben* (Arthur Koestler, 1940), a *Temetetlen holtak* (Jean-Paul Sartre, 1946), a *Szigorított őrizet* (Jean Genet, 1947), a *Szabadsághegy* (Gáli József, 1955), a *Rendőrség* (Sławomir Mrozek, 1958), a *Mauser* (Heiner Müller, 1970), a *Szenvedéstörténet* (Jeles András, 1997) vagy a *Főtitkárok* (Spiró György, 2020). Ezek a szövegek, miként *A kihallgatás* is, az egyén szabadságának utolsó lehetőségeit vizsgálják, jellemzően egy börtön- és/vagy büntetésvégrehajtási helyzetben, amelyben mindent a felsőbb hatalomnak (a Pártnak, az államnak, ideológiának, politikai erőviszonyoknak, stb.) való teljes kiszolgáltatottság, és a felügyeltség/megfigyeltség általános érzete ural. Az elvhűség, az ideológiai kiábrándulás, a valósággal való szembesülés, a különböző túlélési stratégiák, a politika, a hatalom, a történelem természete morális kérdésekként tematizálódnak, és dialektikus diszkurzív kifejtésük adja a dramatikus anyagot. A szűk drámai térben egymásnak feszülő világnézetek és értékrendek alakzatai leképezik a tágabb, társadalmi tér konfliktusait, így a börtönön belül lévők története minden esetben a börtönön kívüliekről kezd el beszélni, és az egyén autonómiáért folytatott küzdelmét teszi láthatóvá a totalitárius ideológia nyomása alatt. György Péter megállapítása a Kádár-kor börtönnaplóiról kiterjeszthető ezen szövegek hatásmechanizmusára is: „Mindenkori, aki ezekben az évtizedekben élt, láthatta társain, sőt saját magán is megfigyelhette, hogy miként kezdődik el mindaz, amit az Én elvesztésének folyamataként ismer a pszichológia, illetve az antropológia. (...) az Én autonómiájának, tehát a modern Ego kikezdetlenségének normája, az etikai önbecsülés alapja kínzó ellentétben áll azzal a felismeréssel, (...) hogy nem vagyunk mások, mint korunk eszméinek, hatalmi viszonyainak, az elnyomás és elnyomottság

¹⁸⁴ „Hatvanötben, amikor írtam, társadalmi darab volt, 89-ben történelmi darabként került színre.” (Eörsi István) „Legalább ismét ellenzékben érezhetem magam”. J. Györi László interjúja Eörsi Istvánnal, *Élet és Irodalom*, XLIX. évf. 7. sz. 2005. febr. 18. <https://www.es.hu/cikk/2005-02-20/j-gyori-laszlo/legalabb-ismet-ellenzékben-erezhetem-magam.html> (2019.07.09.)

visszatérő hullámszerűségének alanyai és tárgyai.”¹⁸⁵ A *kihallgatás* dramatikus szerkezetét egyfajta kognitív disszonancia határozza meg, melyet a bebörtönzött kommunistáknál Révész Sándor értelmezésében csak egy „szofisztikációs folyamat” tudott feloldani. Valójában ennek a folyamatnak Koplár és Fóti között zajló kísérlete a dráma cselekménye, a szereplők pedig az erre adott különböző reakciók tipizált modelljei. „A hívő kommunisták a börtönben a kognitív disszonancia sajátos és végletesen kiélezett formáját élték át. Egyrészt a legközvetlenebb, legvitathatatlanabb és legfájdalmasabb formában győződhetek meg róla, hogy a pártnak de facto nincs igaza, hiszen tudták magukról, hogy nem bűnösök. Másrészt viszont, ha a pártnak nincs igaza, akkor egész addigi tevékenységük morális alapja megrendül, hiszen nem létezik az az abszolút és objektív igazság, amely az elmúlt évek politikai harcaiban az általuk és az általuk szolgált pár által használt eszközöket szentesítette. Az eszközök szentesülése éppen akkor kerül veszélybe, amikor a saját bőrükön tapasztalják, hogy itt – önmagukban és szentesítés nélkül – milyen förtelmes eszközökről van szó. Ha nem igazak a benti vádak, akkor a kinti életük vádolja őket. A kommunisták morális tőkje teljes egészében a pártmítoszba volt befektetve. A kihallgatások során a gyanúsítottakban intenzív önvizsgálaton, múltvizsgálaton és környezetvizsgálaton keresztül lezajlik egy szofisztikációs folyamat, amely helyreállítja a pártmítoszt. (...) Ebben a szofisztikációs munkában a kihallgató és a kihallgatott, kínzó és kínzott között létrejött valamiféle cinkosság, és a kihallgatók tudatosan törekedtek rá, hogy a cinkosságot létrehozzák és érzékeltessék. Faludi Ervin, amikor sehogy sem bírt egyik áldozatával, a szemébe nézett, és bizalmasan azt mondta: a párt mindkettőnknek kiosztott egy szerepet, a magáé szebb. Ezzel az illető ellenállása szétpukkadt, és az első beszélőn azt kérdezte a feleségétől, hogy mit üzent neki a párt. Világos, hogy ennek a szofisztikációs folyamatnak valamiképpen a kintiekben és az ávosokban is végbe kellett mennie, azokat kivéve, akiknek a személyisége pusztán cinizmusból és szadizmusból tevődött össze. Nemcsak kifelé, hanem befelé is le kellett játszani a színjátékot.”¹⁸⁶

A dramatikus alakokat valós személyek ihlették, akikkel Eörsi 1957 és 1960 között a börtönben került kapcsolatba, és, akik *A kihallgatásban* a magyar társadalmat reprezentáló, az 1956-os forradalom politikai és morális előzményeit megvilágító

¹⁸⁵ György Péter: *A hatalom képzete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, Budapest, Magvető, 2014. 72-73.

¹⁸⁶ Révész i. m. 45-46.

típusokként jelennek meg. A berlini Schaubühne archívumában, a *Das Verhör*hoz tartozó dokumentumok között megtalálható Eörsi német nyelvű szövege, amely feloldja a szerepek előképének anonimitását.

Balla Károly, a darab legfiatalabb, huszonöt éves elítéltjének modelljeként Koller Károly ifjúmunkás-sztahanovistát nevezi meg, aki „(...) megundorodva a sztálinista rendszer (és ezen belül a sztahanovista mozgalom) hazugságaitól, már 1956 előtt anarchista-huligán alapállást vett fel. Nem érdekelték azok a rendkívüli előnyök, amelyek segítségével az ifjúmunkások egy abszolút lojális, elit rétegét kívánták létrehozni, elhagyta a gyárat, ahol lakatosként dolgozott, és, ahol őt, sztahanovistaként, különleges megbecsülés és díjazás illette. Kisebb-nagyobb vétségeket követett el, és már 1956 előtt összetűzésbe került a törvénnyel. 1956-ban a legradikálisabb felkelőcsoport sofőrje volt. (...) Több börtönben is ültünk együtt, ugyanabban a cellában. Mindig ő volt a cellaparancsnok, talpraesettsége és merészsége a legveszélyesebb kihágásoknál is meg tudott minket menteni. (...) »Pisti« - szokta mondogatni - »mindenben igazad van, csak azt ne mondd már, hogy kommunista vagy, mert agyonlőlek.« Átvette messianisztikus-kommunisztikus nézeteimet, annak ellenére, hogy magától a szótól úgy tartott, »mint ördög a tömjénfüsttől.«” Majd a szerepelemzésben segítő, a karakterhez tartozó háttérinformációkkal és rövid lélektani jellemzéssel szolgál: „Balla Károly egy munkásfigura, különböző ideológiai iskolákból szedett intellektuális behatással. A munkásmozgalom bizonyos hagyományai befolyásolják a nézeteit (vallásellenesség, uralkodó osztály-ellenesség, stb.); csakhamar felismeri, hogy bár az új rendszer a munkásosztályra hivatkozik, valójában egy idegen hatalom támogatására szoruló klikk diktatúrája. Ellenszenve azonos erővel irányul a régi és az új urak ellen (Kolosy, Fóti). Nem hisz a világmegváltó ideológiákban.”¹⁸⁷ Eörsi azt is hozzá teszi, hogy Balla áll legközelebb a „szerző szimpátiájához,” és saját fogságának egy epizódját írta meg abban a jelenetben, amikor a börtönparancsnok papírt és tollat ígér Ballának cserébe azért, hogy jelentsen a cellában történekről.

¹⁸⁷ Eörsi István: *Erläuterungen zu dem Stück „Das Verhör“*, gépelt dokumentum a Schaubühne archívumából, 2-3. Ford. Szabó-Székely Ármin.



Sztarenki Pál (Sajtos), Karácsony Tamás (Balla), Krum Ádám (Cella-cella), Tóth Béla (Horetzky), Spindler Béla (Fóti). Fotó: Fábián József.

Ezután a Horthy-rendszerben tisztviselői állást betöltő Kolosy Kálmán elemzésére tér rá, aki az egyik kezét „sterilen” tartja, azaz, vigyáz, hogy semmihez ne érjen hozzá vele a börtönben: „A minta Csiky János. (...) Kolosy nem fasiszta a szó német értelmében: egy magyar úr, aki már a fasisztától is azért irtózik, mert az a nép szagától bűzlik. A steril kezét nemcsak a kommunistáktól óvja, hanem a fasisztáktól is. Ugyanakkor hivatalnok, aki mindent végrehajt, amit megkövetelnek tőle – amíg lehetséges. Hangsúlyozza azonban, hogy „amennyire lehet, liberálisan” jár el, a fasiszta törvényeket is „liberálisan” fogalmazza. Kolosy egy velejéig mai figura: a kisebbik rossz elvét vallja, mert el sem tudja képzelni, hogy valaki a feletteseivel szemben cselekedjen. Megfogalmazza az antiszemita törvényeket, egyrészt, hogy hivatalban maradjon, másrészt – és ezt önigazolásként használja -, hogy ne kerüljön a helyére egy rosszabb törvényalkotó. (...) A mintának - Csiky Jánosnak - volt egyébként egy különleges képessége. Pusztán név alapján meg tudta állapítani, hogy valaki zsidó-e. (...) Zsidó-ügyben bárkiről ítéletet hozott bizonyos nevek és

születési helyek összehasonlításával, de nagyon igyekezett hangsúlyozni, hogy ő személyesen nem antiszemita.”¹⁸⁸



Lukáts Andor (Kolosy). Fotó: Fábíán József.

A Horetzky Sándor nevű szerep mintája Soltész Jenő. A dokumentum szerint Soltész élettörténete megegyezik Horetzky darabbeli történetével:

HORETZKY (...) Csoda volt az is, hogy 1910-ben egy amerikai pap éppen a mi kis alföldi falunkba töfögött be rossz tragacsán, csoda volt, hogy éppen rám, mocskos cselédgyerekekre figyelt fel, épp engem tanított ki, hogy a tudás és a társadalom magas régióiba emelkedjek...

FÓTI Jó magasra emelkedett, Horetzky.

HORETZKY Zsellérek sarjából grófgyerekek tanítójává, majd - az új rendszer kezdetén - országgyűlési képviselővé emelt az Isten.¹⁸⁹

A szerep elemzésénél Eörsi a figura gondolatvilágát enyhén karikírozza: „Horetzky Sándor nem buta, hanem jámbor; vallásossága szinte középkori jellegű. Felfogásában a történelem a keresztények és zsidók közti harcból áll; [számára] a zsidóság nem

¹⁸⁸ Uo. 3-4.

¹⁸⁹ Eörsi István: *A kihallgatás*, az előadás szöveggönyve, OSZMI, Q18.537. 30.

vallás, hanem szellemiség; Voltaire, a szabadkőművesek, a rózsakeresztesek és a züllött rómaiak - egészen a cinikusokig, a szkeptikusokig, az ironikusokig, mind zsidók. A mintája, Soltész Jenő egyszer ezt mondta nekem: »Eddig azt hittem, hogy Heine és te a Sátán követői vagytok; most már tudom, hogy az inkarnációi.« Ezt, a számomra nagyon hízelgő hasonlatot (Heinére és nem a Sátánra vonatkozólag) azzal érdemeltem ki, hogy időnként engedélyezték nekem az olvasást, és megkaptam a csomagomból Heine költeményeit, Soltész pedig elolvasta a »Hitvitát.«¹⁹⁰

Koplár István a darab központi figurája, egykori illegális kommunista értelmiségi, akit a Rákosi-rendszer hatalmi mechanizmusai következtében elítélnék egy koncepció perben, és, akit régi bajtársa, Fóti börtönparancsnok megkísérel végigvinni a „szofisztikációs folyamaton.” Kézenfekvő lenne egyfajta írói alteregót látni benne, Eörsi azonban épp róla állítja, hogy nincs konkrét modellje. „Rajta keresztül szerettem volna megmutatni a párfunkcionárius és az értelmiségi típusát (...). Bebörtönzése nagyrészt a véletlennek volt köszönhető, de börtönélményei lassanként ráébresztik, hogy valami félresiklott, ha nem is maga a marxizmus és a kommunizmus általában, de az, amit megvalósítottak belőle. Fejlődési iránya: kezdetben – ahogy Balla mondja róla – kizárólag pártkeretek között gondolkodik, csak a kommunisták sorsa érdekli. Kimondatlanul is abból indul ki, hogy csak a kommunista rabok ártatlanok; a darab végére viszont már nem akar addig szabadulni, amíg a többieknek – vagy legalább Ballának – fogságban kell maradnia.”¹⁹¹ Eörsi ezután ismerteti a német olvasóval a Rákosi-korszak egy meghatározó jelenségét: az 1945 előtt nyugati emigrációban vagy illegalitásban lévő kommunisták közül többeket börtönbe juttattak a Moszkvából hazatérők, és míg az előző csoport tagjai között alig voltak zsidó származásúak, a moszkoviták szinte kivétel nélkül zsidók voltak. Ezért tematizálja a darabban Kolosy és Horetzky a kommunizmust mint „zsidó ideológiát”, bár sem a fogvatartottak, sem a börtönparancsnok nem zsidó. Koplár esetében Eörsi nem ad meg konkrét modellt, két ismert személyt mégis nevesít, akik a Koplár-szál lehetséges végkifejletének mintái voltak: Losonczy Gézá és Kádár Jánost. „Az 1949-51 között bebörtönzött kommunistákat 1954-55-ben engedték szabadon. Egy részük – köztük Kádár János – vezető szerepet játszott és játszanak az 1956 utáni korszakban; más részük elkötelezte magát a forradalom mellett és elbukott vele. Ilyen volt például

¹⁹⁰ Erläuterungen... 4-5.

¹⁹¹ Uo. 5.

Kádár egy jó barátja, harcostársa, később, 1950-54 között rabtársa, Losonczy Géza, aki 1958-ban titokzatos körülmények között hunyt el a börtönben. A darabban tudatosan nem akartam eldönteni, hogy Koplár szabadulása után Losonczy vagy Kádár útjára lép-e.”¹⁹²



Lukáts Andor (Kolosy) és Jordán Tamás (Koplár). Fotó: Fábíán József.

A dráma gerince a Koplár és Fóti közti ellentmondásos viszony. Az új börtönparancsnok kinevezése változást hoz a viszonyrendben, a többi rab számára is rávilágít Koplár helyzetének lehetetlenségére:

KOLOSY Új parancsnokunk van. És mit gondoltok, hogy hívják?
BALLA Nem mindegy?
KOLOSY Ezúttal nem mindegy.
BALLA Felőlem lehet akár a római pápa is.
HORETZKY Károly!
KOLOSY Nem a római pápa. Hanem Fóti Ferenc.
BALLA Mit vartyogsz?
KOLOSY Tegnap hallottam a fogászaton.
BALLA Tegnap hallottad, és csak most nyögöd ki?

¹⁹² Uo. 6.

- KOLOSY Nem akartam Koplár előtt.
- HORETZKY Ugyanaz a Fóti?
- KOLOSY Az, az. Koplár régi elvtársa. Akivel annak idején együtt ült a Margit körúton.
- BALLA Szerencsétlen krapek. Most önként jött a síttre. Megint együtt ül a haverjával.¹⁹³

A „Margit körút” az 1962-ig a 85-89. szám alatt működő Katonai Fogházat jelöli (ma a Mamut II. épülete áll a helyén), ahol a két egykori bajtárs illegális kommunistaként ült a nyilasok irányította börtönben. Fóti kérdése Cella-Cella foglár-őrmesterhez - „Nem szolgált maga tíz évvel ezelőtt a Margit körúton?”¹⁹⁴ - már a darab elején világossá teszi az újra és újra egymásra íródó rab és börtönőr szerepeket, amelyek véletlenszerűsége a történelem mechanizmusinak shakespeare-i kegyetlenségét és abszurditását idézi. A végkifejlet előtt Koplár fogalmazza meg világosan a mű egyik gondolati alapvetését:

- KOPLÁR (...) A történelem szétesztja az igazságot. Ő [Fóti] úgy forradalmár, hogy engem sötétre vág, ha kell. Én úgy vagyok forradalmár, ha szolidáris maradok rabtársaimmal. Sajtos is forradalmár, doktriner álláspontról. Fóti tegnap olyan volt, amilyen ma Sajtos. Én tegnap olyan voltam, amilyen Fóti ma, és tegnapelőtt voltam Sajtos. És holnap milyen leszek? Mint Balla? És mi lesz velünk holnapután?¹⁹⁵

Fótival kapcsolatban Eörsi Nagy Vincét, a Márianosztrai Börtön igazgatóját adja meg mintaként: „(...) [E]gy alacsony, zömök ember, 1945 előtt illegális kommunista, cipész, aki maga is hat évet ült. Egy joviális, látszatra jó szándékú ember, aki időnként beszélgetett a fogvatartottakkal – da valódi célja az volt, hogy megtörje őket.”¹⁹⁶ Azt is hozzáteszi, hogy 1956-ban a börtön ostromakor futni hagyta a rabokat, ezért 1958-ban leváltották és egy „vadállatot” ültettek a helyére. Világossá teszi, hogy Fóti

¹⁹³ A kihallgatás. 3.

¹⁹⁴ Uo. 16.

¹⁹⁵ Uo. 72-73.

¹⁹⁶ Erläuterungen... 6.

a Kádár-rendszer tipikus funkcionáriusának a modellje (annak ellenére, hogy a darab a Rákosi-korban játszódik), aki „ideológiailag ugyanannyira romokban van, mint Koplár”, de vele ellentétben nem kísérli meg, hogy ideológiailag újrapozícionálja magát, hanem „zárójelbe teszi az ideológiát az ügyeskedés érdekében.”¹⁹⁷ A darab utolsóelőtti jelenetében Fóti moláris dilemmája kiéleződik: vagy erőszakkal kicsikar egy vallomást régi barátjától, vagy saját helyzetét megkönnyítve, de Koplárét nehezítve, átengedi a rabot fiatal és radikális helyettese, Sajtos keze alá. A jelenet végén egyedül marad az irodában és monológja közben előveszi a szolgálati pisztolyát:

FÓTI (...) Könnyű, csattanós megoldás volna. Becsületes polgári megoldás. S én talán félek? Félek kivégezni egy hajdani forradalmárt, egy Fóti Ferenc nevezetűt? De miért hajdani? Mert nem merem vállalni a legnehezebbet. Csak a kételyt növelném, ha elszöknék, a bizonytalanságot... És Koplárral is kitolnék. Gyűlöljön meg, mégsem szolgáltathatom ki! Ő is jobban jár, ha én kínoztatom meg...¹⁹⁸

Az utolsó mondatot Eörsi kiemeli az *Erläuterungen*ban, és egy olyan mentalitás sarokkövének teszi meg, amely „ma is jellemzi az uralmon lévők nagy részét.”¹⁹⁹ Hogy a jelenetrészlet a mondatokkal és a pisztollyal jelzett öngyilkossági gondolattal együtt kényes pontra tapintott a Kádár-rendszer párfunkcionáriusainak megítélésében, azt Eörsi több helyen is alátámasztja egy anekdotával, miszerint a darab egyik visszautasításakor azt a javaslatot kapta, hogy dolgozza át úgy a művet, hogy a rendőrpáncsnok a ránehezedő megoldhatatlan dilemma súlya alatt öngyilkos lesz. A Fótit tragikus hőssé emelő dramaturgiai tippet az anekdota egyik verziójában a Nemzeti Színház dramaturgja, Osváth Béla adta, a másik – jobban hangzó – verzióban maga Aczél. Az anekdotát a javaslatra érkező visszakerdezés zárja Eörsi részéről: látott már olyan börtönigazgatót, aki öngyilkos lett?

¹⁹⁷ Uo.

¹⁹⁸ *A kihallgatás.* 77.

¹⁹⁹ *Erläuterungen...* 6.



Spindler Béla (Fóti) és Sztarenki Pál (Sajtos). Fotó: Fábíán József.

A szereplők társadalmi és ideológiai tipizáltsága összetett nézetrendszert hoz működésbe a darab folyamán, a figurák közti kapcsolatokban azonban, a Koplár-Fóti kettőst leszámítva, kevés a drámai feszültség. Világnézetek, meggyőződések és kiábrándulások ütköznek össze egy kisrealista dramaturgiai struktúrán belül, így a szerepek sokszor inkább a hitvita ágenseivé válnak, semmint jól kirajzolódó életszerű alakokká, ugyanakkor az elhangzó szöveg sem lép túl stilárisan a realizmus konvencióján, nem hoz létre önálló esztétikai regisztert. A *kihallgatás* ebben az értelemben a második világháború utáni magyar drámairodalom jelentős részét kitevő, és még az 1970-es években is meghatározó „hitvitázó drámák” korpuszához tartozik, amelyekről Földényi F. László – Hermann István terminológiáját összefoglalva – állapította meg, hogy „(...) hősei[k] a jellemfejlődés hosszú és bonyolult folyamata helyett, tehát az »ilyenné lettem« helyett az »ilyen vagyok« státusból indulnak. Szituációk helyett tehát nézetek csapnak össze, az akció a dikcióban ölt testet, s a dikció alighanem tragikomikus pózzá merevedik, ha akcióvá akarna változni. Mélyreható, pátosszal teli és a hősök egész lelkivilágát felforgató morális diskussziókban számolnak le nézetekkel, sorsokkal, alkalmanként az étellel.”²⁰⁰

Babarczy László már kezdő rendezőként a társadalmi kérdések iránt erősen érdeklődő fiatal művész profilját mutatta - széleskörű műveltsége mellett ezt rögzítette róla szóló

²⁰⁰ Földényi László – Hermann István: Debreceni disputa, *Színház*, 1977/02. 3.

1970. január 14-i jelentésében Molnár Gál Péter. „Meggyőződésem, hogy Babarczy (sic!) a magyar rendezői kar egyik legműveltebb, legsokoldalúbban felkészült tagja, aki jelenleg az »eszményi« tudású színházi szakember. Eddigi rendezései /Hochhut (sic!), Brecht, Gorkij, Molier (sic!)/ olyan elkötelezett, társadalmilag izgatott, egyszer s mint (sic!) felelősségteljes előadásokat mutattak, amelyek a kívánatos módon igyekeznek beleszólni – természetesen művészi módon – a társadalom ügyeibe.”²⁰¹ Babarczy a pécsi majd a budapesti Nemzeti Színház után került a kaposvári Csikyhez, melynek 1974-től főrendezője, 1978-tól igazgatója lett. Kaposvár Babarczy igazgatása alatt az új magyar dráma fontos helyszínévé vált, s rendezőként az 1980-as évek második felében is - a zenés darab/bohózat vonal mellett - elsősorban kortárs magyar műveket vitt színre: a sokáig tiltás alatt álló *A kétféjű fenevadat*,²⁰² a *Pisti a vérzivatarbant*,²⁰³ egy Lukáts Andorral közösen jegyzett Oidipusz-átiratot,²⁰⁴ majd *A kihallgatást*. „A dramaturgi állás nem jelenthetett kiskaput a drámaíró Eörsi számára Kaposváron”²⁰⁵ – fogalmaz Babarczy 1991-es szövegében, és frappánsan (bár tévesen) hozzáfűzi, hogy a szerzõn kívül õ „az egyetlen rendezõ a földõn, aki két Eörsi-darabot állított színpadra.”²⁰⁶ Meglátása szerint Eörsi a dramaturgi munkákban élte ki „drámaírói hajlamait,” a *Marat/Sade* jelentõs sikerét például részben az általa újrafordított-átírt szövegnek tulajdonította. *A kihallgatás* elõkészületeinél Babarczy – egy korábban állítólag Peter Steintõl is elhangzott véleményre hivatkozva – „(...) [kiirtotta] a szövegbõl az eörsiádákat és a túlburjánzó vicceket.”²⁰⁷ A rendezés bár a realizmuskonszenzuson belül maradt, három gesztussal ki is kezdte azt: 1. A nézõk a színpadon ülve körbevették a teret, és ez a bezártság és megfigyeltség klausztrófób élményét nemcsak láthatóvá, de átélhetõvé tette számukra. 2. A szövegmondás nem törekedett erõs drámai hatásokra, de a hétköznapi dikciót sem kívánta imitálni, inkább a szöveg tárgyilagos interpretálásaként hatott, amelyet tempó és hangerõ tekintetében néha felülírt egyfajta zenei szerkesztés (de ez a gesztus sem lépte át a realizmuskonvenciót). 3. A rendezés (szintén a bezártságból adódóan) leginkább

²⁰¹ Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*, Budapest, Magyar a magyarért Alapítvány, 2004. 130.

²⁰² Bem.: 1985. 01. 25.

²⁰³ Bem.: 1988. 03. 05.

²⁰⁴ *Oidipusz király*. Bem.: 1988. 10. 14.

²⁰⁵ Babarczy i. m. 6.

²⁰⁶ Horvai István is két Eörsi-drámát rendezett a Pesti Színházban: *A Hordókat* (bem.: 1968. 10. 04.) és a *Széchenyi és az árnyakat* (bem.: 1970. 10. 19.)

²⁰⁷ Uo.

statikus képekbe fogalmazta a cselekményt, és ezek közül néhány pillanat exponált jelentőséget kapott. Ezek közé tartozott az a fordulat-jelenet, amelyben Kolosy (Lukáts Andor) kihallgatja a szomszédos zárkából Sztálin halálhírét. A belépő Sajtos (Sztarenki Pál) beveri a rab fejét a falba, aki elterülve a földön (mű)véres arcára fagyott vigyorral mondja: „Őrnagy úr, tisztelettel jelentem, apuka kinyiffant.”²⁰⁸ A realisnál csak pár másodperccel hosszabban kitartott kép azt a merev vigyort örökíti meg és tölti fel jelentéssel, amelyet Nádas Péter a kor bebörtönzöttjeinek egyik túlélési stratégiájaként említ: „Eörsi István például elmeséli, hogy ő vigyorogni kezdett. De előre ő sem tudhatta, hogy vigyorogni fog, s a vigyor miként segít majd neki, hanem fordítva; a teljes lehetetlen, előre kiszámíthatatlan és semmiféle erkölcsi kódexben nem szereplő vigyorban kellett felismernie az eladdig ismeretlen eszközt, amivel szükséghelyzetben is meg tudja őrizni a saját emberi integritását. Még akkor is, amikor a vigyor miatt felbőszült verőlegények még jobban megverik.”²⁰⁹

Koplár figuráját Jordán Tamás a korszak művészszínházi előadásaira jellemző, az élehetetlen társadalmi körülményektől meghasonlott értelmiségi-alakítások sorába illesztette. A szerep dramaturgiája viszont nem jár be platonovi ívet, így Jordán „higgadt, rezignált, intellektuális”²¹⁰ játéka befelé dolgozó, introvertált színészi munkaként manifesztálódott. Molnár Gál „naivitásgyanús”²¹¹ látta Koplár elvhűségét, Szekrényesy Júlia „förtelmes dogmatizmusnak,”²¹² Csáki Judit pedig színészi bravúrként, „a szilárd belső elkötelezettség és megingathatatlanság őszinte hitelesítése[ként]”²¹³ értékelte Jordán szerepazonosulását. Lukáts Andor intenzíven, nagy energiákat mozgósítva alakította Kolosyt, zilált, ellentmondásos és humoros figurát alkotva, „(...) [n]em színpadi gonoszt rajzol[t] a nézők elé, félig örületbe kergetett kényszeresként, szögletes, majdnem bábszínházi mozdulatokkal fogalmaz[t]a meg a maga művészi igazát.”²¹⁴ Zappe László a már említett halálhír-jelenetben Lukáts színészi teljesítményéhez köti az előadás érzelmi csúcspontját: „(...)

²⁰⁸ A kihallgatás. 66.

²⁰⁹ Nádas Péter: *Szegény, szegény Sascha Andersonunk* in Uő.: *Leni sír. Válogatott esszék I.*, Budapest, Jelenkor, 2019. 295.

²¹⁰ Nagy Márta: Eörsi István: A kihallgatás, *Délmagyarország*, 1989. 03. 17., 79. évf. 65. sz. 4.

²¹¹ Molnár Gál i. m.

²¹² Szekrényesy Júlia: *Egymás börtönében, Élet és Irodalom*, 1988. 11. 25. 10.

²¹³ Csáki Judit: Bajban az igeragozással, *Új Tükör*, 1988. 12. 04., 25. évf. 49. sz. 29.

²¹⁴ Molnár Gál i. m.

Sztálin halálának hírére (...) [kitör] belőle az elnyomott, titkolt szenvedély. A földön fetrengve dobálja magát örömeiben. A mű tragikomikus groteszksége, amely végig inkább gondolati paradoxonokban nyilvánul meg, ezen a ponton válik érzelmileg is átélhetővé.”²¹⁵ Spindler Béla az előadás első felében szenttelen higgadsággal alakítja Fóti börtönparancsnokot, majd a morális dilemma hatására fizikalitásában is érzékelteti a szerep egyensúlyának megbomlását: homloka gyöngyözik, gondosan hátrawaxolt haja szétzilálódik, zubbonyát és ingét kigombolja. Az alakítás magát a pszichológia elfojtást jeleníti meg, hiszen Fótinak „[n]emcsak tetteiben, de viselkedésében is alkalmazkodnia kell a rendszer és börtöne normáihoz, ráadásul kommunista erkölce is a személyiség önelnyomását diktálja. Rejtekező embert látunk a színen, s nem tudhatjuk egészen pontosan, vajon van-e még személyiség a viselkedés mögött, vagy az elveken kívül már mindent kilúgozott belőle a politikai tevékenység.”²¹⁶ Tóth Bélát, Horetzky szerepében egyöntetűen kiemelik a kritikák, elsősorban azért, mert a fanatikusan vallásos figurát nem eltartva, karikatúraszerűen, hanem átélt realizmussal tudta ábrázolni - Molnár Gál szerint „a tisztesség és az együgyűség bonyolult drámáját mutat[t]a föl.”²¹⁷ Karácsony Tamás energikus, mozgékony alakként ábrázolta a munkás Ballát, és ő járta be a legnagyobb indulati amplitúdókat: „rajongó szenvedéllyel és vad gyűlölettel viszonyul[t] környezetéhez, aszerint, kit mi illet meg.”²¹⁸ A foglár-örmester Cella-cella abszurdba hajló, komikus alakként is olvasható figuráját Krum Ádám szintén szigorú realizmussal jelenítette meg, „(...) nem a szerep kínálta tréfás alkalmakat nagyít[ott]a föl, mély színészi intelligenciával mutat[t]a be a buta politikai szolga alakját, azt az embert, aki semmiből semmit sem ért meg.”²¹⁹ Ez a megközelítés nagyban hozzájárult a rabok kiszolgáltatott helyzetének érzékeltetéséhez, Cella-cella korlátolt szellemi képességei, szóisméltési kényszere, robusztus figurája így nem a komikus szelep, hanem a nyomasztó felügyelet emblémájává alakult. Sztarenki Pál intelligens érzelemmentes rendezettséggel alakította Fóti helyettesét, a skrupulusok nélküli karhatalmistát, aki éppen fiatalságánál fogva vált fenyegetővé: „Ez a jól fésült, határozott mozgású, öltönyös-elegáns, higgadt beszédű úriember - félelmetes. Nincsenek érzelmei,

²¹⁵ Zappe László: Filozófusok a sitten, *Színház*, 1989/04. 9.

²¹⁶ Uo.

²¹⁷ Molnár Gál i. m.

²¹⁸ Zappe i. m.

²¹⁹ Molnár Gál i. m.

nem ismer akadályt, őt a tiszta ész vezérli. Okos. Tekintete hidegen csillog, övé a jövő. Akkor vagy ma?”²²⁰



Lukáts Andor (Kolosy) és Sztarenki Pál (Sajtos). Fotó: Fábián József.

Az előadás vizuális síkjának legjelentésesebb gesztusa egyértelműen a nézők színpadra, s az események köré ültetése volt. Ez a megoldás, nemcsak a bezártság és megfigyeltség pozícióiba komponálta a nézőket, de aláhúzta annak a két évtizedet késett találkozásnak is a jelentőségét, ami a közönség és a darab között, végre közvetlenül jöhetett létre. A három írott színteret - a cellát, a sötétzárkát és a parancsnoki szobát – Zsanda Zsolt díszlete egy kopár és szűkös térré komponálta, amelyben csak jelzésszerű elemek (vaságy, fapad, íróasztal) és jellegzetes rekvizitumok (kémlelőnyílás, piros telefon, szódásszifon) utaltak a térszögmensek funkciójára. Ez a térszerkezet, körülötte a nézők sorával, kiemelte a darab egyik fontos gondolatát: a börtönben nemcsak a rabok, a rabtartók is foglyul lettek ejtve. Cselényi Nóra jelmezeit „a nevezetes kaposvári szürke”²²¹ határozta meg, egy-két késsel (Kolosy) és barnával (Balla), és a különböző társadalmi háttérhez tartozó anyagminőségek: Fóti egyenruhájának anyaga például érezhető kontrasztot képzett Koplár kopott szövetkabátjával, vagy Sajtos 1950-es évekbeli divat szerint szabott öltönyével. Az auditív síkot a szövegmondás, már említett, komponált hatása mellett

²²⁰ Csáki i. m.

²²¹ Zappe i. m.

a fém bútorok hangjai, a vasajtók csapódásai és a börtönőri csizmák nyikorgása dúsította.



Karácsony Tamás (Balla) és Spindler Béla (Fóti). Fotó: Fábián József.



Sztarenki Pál (Sajtos) és Spindler Béla (Fóti). Fotó: Fábián József.

Az előadás befogadását természetyszerűleg meghatározta Eörsi és a darab előélete. Az intézményes és félhivatalos cenzúra megszűnése a darab bemutatásának

lehetőségén túl azt a kérdést is felvetette, hogy akkor, amikor már lehet beszélni, mit mond az államszocializmusról *A kihallgatás*. Molnár Gál meglátása szerint: „Tényeivel leleplező dráma lett volna keletkezése idején a darab, az utóbbi hónapokban azonban annyi leleplezésnek lehettünk tanúi, hogy az első kimondás erkölcsi erejével és hírértékének szenzációjával már nem ékeskedhet (...)”²²² Bérczes László, a „szikrázó dialógusok” elismerése mellett még erősebben fogalmazott a szöveg aktualitását illetően: „(...) ma – amikor mondani már mindent lehet, szabad a miniszterrel nyilvánosan vitázni és szabad bármit újságban hirdetni – nem elég.”²²³ Zappe László ugyanakkor éppen abban látta a darab bemutatásának relevanciáját, hogy elfelejteni kívánt történelmi események feldolgozatlanságára irányítja a figyelmet: „(...) [A]mióta tudhatjuk, hogy az 1953-ban, majd 1956-ban oly drámaian megmutatkozó társadalmi, erkölcsi problémák nem oldódtak meg, csak ellepleződtek a hetvenes évek elejének szerencsés nemzetközi helyzetét jól kihasználó, ügyes, de később távlattalannak bizonyult politikával, azóta *A kihallgatás* problematikája ismét visszanyerheti aktualitását.”²²⁴ Eörsi maga sem volt kíméletes a darab revelatív erejének tekintetében: „Tragikomédiának (...) nemcsak a cselekménye, hanem a megírása is a történelmi félmúltba távolodott. Politikai pikantériája elpárolgott, „leleplezései” immár közhelyek, legfeljebb a szerző néhány illúziója lepleződött le időközben, jóvátehetetlenül.”²²⁵ Fontos hozzátenni, hogy szintén 1988-ban jelent meg, a korábban szamizdatban kerengő *Emlékezés a régi szép időkre*, Eörsi börtönmemoárja, s ez a mű élesebben és dokumentumszerűen szólt a darab által is érintett kérdésekről. A kaposvári bemutató után pár évadon keresztül Eörsi visszatérni látszott mint színpadi szerző, kétszer egymás után *A kihallgatással* és a Lukács Györgyről szóló *Az interjúval* is elnyerte a legjobb új magyar dráma díját, újra bemutatták a *Sírkő és kakaót*, játszották a *Jolán és a férfiakat* – darabjai mégsem lettek tartósan a magyar színházi repertoár részei. Révész Sándor szerint Aczél György megpróbálta 1989 után felvenni a kapcsolatot „prominens üldözöttjeivel” (többek között Konrád Györggyel, Vásárhelyi Miklóssal és Eörsivel) – Eörsi utasította vissza.²²⁶

²²² Molnár Gál i. m.

²²³ Bérczes László: *A kihallgatás*, *Film Színház Muzsika*, 1988. 12. 17., 32. évf. 51. sz. 5.

²²⁴ Zappe i. m. 8.

²²⁵ Eörsi István: *A kihallgatás*, *Színház drámamelléklet*, 1988/03. 1.

²²⁶ Révész i. m. 414.



Eörsi István Orbán Viktorral fejelget 1990 nyarán, Perőcsényben. Fotó: Halda Alíz.

3.3. Galgóczi Erzsébet - Ruszt József: *Vidravas*, 1989.

Az 1984-es év sikerregénye volt a *Vidravas*, amely amellet, hogy Galgóczi Erzsébet legelismertebb prózai munkája, jelentős közéleti visszhangot is kiváltott. Galgóczi az 1949-ben, a MAORT-perben elítélt Papp Simon (alias Dr. Simon Pál) esetének dokumentumalapú elbeszélését ötvözte egy a Képzőművészeti Egyetemről kizárt parasztlányról szóló fiktív, de autobiografikus elemekkel átszőtt történettel. „(...) [A] MAORT-ügy regényes ábrázolása abban az időben még némi vihart is kavart maga körül, miután pert akasztottak az író nyakába. Az egyik mellékszereplőben önmagára ismerő ávós tiszt ugyanis kifogásolta a regényben róla írottakat, a mű további kiadásából ezért törölni is kellett néhány sort. (...) A regény azonban nem pusztán Papp és a MAORT regényesen megformált históriája; olyan történetet mond el benne az író, amely a geológus, a geológus felesége, a kettőjük által megszemélyesített MAORT, valamint egy falusi kulákcsalád egymásba szövődő, egymást átható élettörténetét fogja egybe.”²²⁷ Galgóczi az 1970-es évektől a Kádár-rendszer élvonalbeli szerzői közé tartozott: megvalósította a parasztból lett értelmiségi író ideáját. A párt kulturális vezetése a nagy magyar szocialista realista parasztregegy megírását várta a Kossuth-díjas szerzőtől, ehelyett az 1950-es évek politikai és társadalmi visszáságait keményen kritizáló *Vidravast* kapta. „Egy *Thibault-család* kaliberű realista regény jelentette volna Galgóczi pályájának betetőzését, akit minden novelláskötete megjelenésekor figyelmeztettek is erre kritikuskai. A szószólói szerep hitelesítését leginkább a reprezentatív nagyregény végezhetné volna el.”²²⁸ Galgóczi azonban parasztíró helyett egyre inkább a megvalósult szocializmus kritikai hangjává vált, akit alkotóként a társadalom peremére szorult sorsok, a kilátástalan életpályák, a devianciák és a meghasonlott értelmiségi lét sokkal inkább foglalkoztatott, mint a hivatalos narratívák által diktált kötelező optimizmus. 1956, sok más kommunista beállítottságú művészhez hasonlóan, Galgóczi világszemléletét is megváltoztatta. „Belőlem ötvenhat csinált író. Mintha hályogot operáltak volna le a szememről, egyik pillanatról a másikra megértettem mindent. De csak visszamenőleg ötvenhatig. Ötvenhatot nem érttem, és körülbelül

²²⁷ Gyáni Gábor: Történetírói nézőpont és narratív igazság, *Magyar Tudomány*, 2003/01. 20-22.

²²⁸ Szolláth Dávid: *Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái* in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, L'Harmattan, 2005. 38.

egy évig nem érttem az ötvenhat utáni politikát sem.”²²⁹ A *Vidravas*-regénynek, és így az előadás hatástörténetének is neuralgikus pontja az 1956-hoz való viszony. A regény csak megcsonkítva jelenhetett meg a rendszerváltás előtt, utolsó fejezete, amely a forradalom eseményeivel foglalkozott nem ment át a Kádár-rendszer könyvkiadói cenzúráján. „Ez a fejezet értelmezhetetlen volt az MSZMP ideológiai felügyelőinek, s a magabiztosan korlátolt, a magát Kádár-utódnak is tekintő Berecz János javasolta annak elhagyását. Galgóczi nem pusztán és nem is elsősorban a könyv megjelenése érdekében ment bele a kompromisszumba, (...) hanem azért, mert neki magának is súlyos kétségei voltak a fejezet pontosságát illetően. (...) A bizonytalan szöveg (...) az MSZMP uralmának elkerülhetetlenségére fut ki, abban a forradalom anarchikus eseménynek, bosszúk, indulatok, vágyak kiismerhetetlen *ad hoc* hálózatának tűnik. (...) A *Vidravas* első kiadásának egyértelmű sikeréhez nagymértékben hozzájárult az ’56-os fejezet hiánya. Az 1956 júliusával végződő szöveggel ugyanis – a sztálinistáktól eltekintve – fenntartás nélkül azonosulhatott minden túlélő. A szerző halála után az utolsó fejezetet Vathy Zsuzsa jelentette a *Kortársban*, 1996-ban pedig a szekszárdi Babits Kiadó a *Vidravas* teljes szövegét publikálta.”²³⁰ Az 1989. március 9-én bemutatott előadás szöveggönyve természetesen a cenzúrázott változat alapján készült, és ez, mint lejjebb látni fogjuk, eleve problematikusá tette a regény színrevitelének kérdését és a színházi esemény hatását. A *Vidravas* bemutatása Ruszt József rendezésében izgalmas színházvezetői vállalás volt a Nemzeti Színház 1982 óta igazgató Malonyai Dezső részéről. Galgóczi prózaírói elismertsége nem járt színműveinek bemutatásával, így a Nemzeti 1989-es előadása nemcsak kuriózumnak számított, hanem a színházi közegben is újrapozícionálhatta volna Galgóczi munkáit.²³¹ Galgóczi ugyanis, annak ellenére, hogy írt dramatikus szövegeket, valamint engedélyezte prózaszövegei színpadra adaptálást, nem alakított ki meghatározó munkakapcsolatot színházi alkotókkal, azaz „(...) nem találkozott a maga Hevesi Sándorával, aki drámai természetű epikus tehetségét méltóképpen színpadra segít[ette volna].”²³² A bemutató övezte reményeket

²²⁹ Galgóczi Erzsébet: *A küszöbön* in Uő.: *Inkább fájjon*, Budapest, Szépirodalmi, 1969. 21.

²³⁰ György Péter: *A hatalom képelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, Budapest, Magvető, 2014. 245-246.

²³¹ Galgóczi hat kiadott színművéből kettőt mutattak be a hetvenes években – mérsékelt sikerrel. *A főügyész feleségét* 1970-ben (Kecskeméti Katona József Színház) és a *Kinek a törvénye?*-t 1977-ben (Győri Kisfaludy Színház).

²³² Földes Anna: *Új magyar dráma – új magyar színház*, *Színház*, 1978/12. 30. Földes az előadásról írt kritikájában még tovább megy, amikor azt mondja, Galgóczira mint szerzőre

tovább növelhette az a tény, hogy az 1988/89-es évadban a *Vidravas* volt a Nemzeti Színház egyetlen előadása, amely reflektált a Rákosi-rendszerre, és ezen keresztül kapcsolódhatott a rendszerváltás évének politikai kontextusába. Ruszt József pályájának „átmeneti éveiben” rendezte az előadást, a zalaegerszegi műhely elhagyása és a Független Színház megalapítása között.²³³ Bár Rusztnak kialakult Nemzeti-koncepciója és rendezői elköteleződése is volt az intézmény felé, a *Vidravas* volt az utolsó Nemzeti munkája.²³⁴ Az előadás több okból sem tudott olyan markáns hatást gyakorolni, mint a regény, és problematikusságával a történelmi emlékezet színházi reprezentációjának kérdéseire mutat rá.

Galgóczi regényéből Böhm György készített színházi változatot. A *Vidravas* eredeti szövege heterogén: helyenként irodalmian leíró, máshol hosszú párbeszédet tartalmaz, valamint Papp Simon naplórészleteit és az ügyszöveghez kapcsolódó különböző dokumentumokat is felhasználja. Ez a stiláris sokféleség érzékelhető marad az adaptációban, de a különböző szövegminőségek nem járnak különböző dramatikus megoldásokkal. A párbeszéd szituációkra épülő hagyományos szövegszerkesztésben disszonánsan hatnak a dokumentumok és a megszólalás formált, eredetileg a narrációhoz tartozó részletek. A regény cselekményvezetése nem teljesen lineáris, dramaturgiai csomópontok köré szerveződik: ha egy új szereplő vagy gondolati elem jelenik meg a narratívában, szünetel a főelbeszélés, térben és időben is kitérőket tesz. A színházi változat ezt az elbeszélésmódot megpróbálja kiegyenesíteni: a történések időrendjét követve rövid jelenetekben párhuzamosan visz különböző szereplőkhöz köthető szálakat, ettől az előadás első fele dramaturgiailag szétesik. A regény főszereplője Rév Orsolya, az ő személyisége fogja össze a széttartó

nagy szüksége (lett) volna a magyar színháznak: „[A] kivételes drámai érzékkel elemző író robbanást ígérő prózája megfelelő - és Galgóczi esetében diplomával is igazolt - dramaturgiai felkészültséggel súlyosabb irodalmi, pszichológiai veszteség nélkül azonos értékű drámává transzponálható. És még ha a szerző mondanója kifejezésére nem is elsőrendű műfaja, témái természetéből fakadó formája a dráma - szószéknek és közvetítőnek neki is szüksége van a színházra, nem is szólva arról, hogy a magyar színháznak mekkora szüksége van Galgócziára.”
Földes Anna: A *Vidravas* csapdájában. Levél a szerkesztőséghez, *Színház*, 1989/06. 9.

²³³ Nánay István nevezte így Ruszt pályájának 1987 és 1989 közötti időszakát. Vö.: Nánay István: *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum, 2002. 100-106.

²³⁴ Vö.: Ablonczy László: *Két Nemzetiben. Találkozás Ruszt Józseffel* in Ruszt József: *A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás*, Veszprém, Veszprémi Petőfi Színház, 2004. 175-182. Valamint Ruszt József: *Merlini rögtönzés '95*, Uo. 257-262. 1993-ban Ruszt pályázatot nyújtott be a Nemzeti Színház igazgatói posztjára, amit nem sokkal később visszavont. Vö.: Nánay István – Tucsni András (szerk.): *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színház, 1982-1993*, Zalaegerszeg, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2014. 223-228.

cselekményt. A színpadi adaptáció csökkenti Orsolya jelentőségét, megszünteti markáns nézőpontját. Böhm szövegverziója a történet közéleti, politikai „krimijére” koncentrál (a MAORT-ügyre és Orsolya beszerzésére), ezzel eltereli a figyelmet az anyag tágabb társadalomkritikájáról, a paraszti sorból való kitörés küzdelméről, és az 1950-es évek társadalmának szociológiai feszültségéről. Ez a fókuszeltolódás dramaturgiailag indokolatlanná teszi Galgóczi regényének kettős tematikáját, a Rév történetéhez tartozó szövegek egy részét pedig referenciapontok hiányában sematizálja. Az előadás százharmincadik percében hangzik el Orsolya motivációs tételmondata: „Azt hittem, kiemelkedhetem a környezetemből!”²³⁵ Mivel ez, a regényben meghatározó narratíva az adaptációban csonkolva, az előadásban pedig teátrális súly nélkül jelenik meg, a szövegrész üres sablonná válik. Izgalmas dramaturgiai gesztusként a kibillentett narratívakerkezet mellé egy harmadik síkot is rendel az előadás. A jelenetek között Rákosi 1949-es, a Rajk-perről szóló beszédének részletei, majd az előadás befejező részében 1956-os lemondásához kapcsolódó szövege hangzik el nagypolitikai kontextust adva a történéseknek.²³⁶

A nyolcvanas évek végén Ruszt az ország legprogresszívebb rendezői közé tartozott. Kísérletező előadásait Grotowski szegény színháza felől értelmezte a kritika, és szimbólumokban fogalmazó „szertartásos színháznak” nevezte.²³⁷ 1990-ben a Szegedi Független Színpaddal hozza létre pályája egyik emblematikus előadását, a „farmernadrágos” *Rómeó és Júliát*. Egy évvel korábban a Nemzetiben konvencionális rendezői eszközöket használ. Ez a stiláris ellentmondás nem volt új jelenség Ruszt pályáján, és természetesen összefüggött azzal az esztétikai különbséggel, amely a rendszerváltás előtt is jellemezte a kőszínházak és a független társulatok alkotói működését. „A nagyszínházak hivatásos társulatait és az amatőr társulatok kísérleteit jellemző játékstílusok közötti esztétikai »szakadék« Bérczes László *Mássház Magyarországon 1945-89* című tanulmánya szerint egybeesik a

²³⁵ Galgóczi Erzsébet – Böhm György: *Vidravas*, az előadás szöveggönyve, Budapest, OSZMI, 1989. 92.

²³⁶ A Rákosi-korszak három hírhedt koncepció tárgyalása volt a MAORT-, a Mindszenty- és a Rajk-per. Vö.: Rákosi Mátyás: *A Rajk-bandáról (Beszéd az MDP nagybudapesti aktívájának 1949 szeptember 30-i értekezletén.)* in Uő.: *A békéért és a szocializmus építéséért*, Budapest, Szikra, 1951. 153-192.

²³⁷ Ruszt előadásainak formanyelvéről és kritikai recepciójukról ld. bővebben: Huber Beáta: *Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása* in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008. 174-204.

politikai választóvonallal. [...] Bérczes nézete szerint Ruszt újító szándéka kizárólag a hivatalos színházi struktúrán kívül érvényesülhetett. [...] A Grotowski-előadás [Az állhatatos herceg] meghatározó élménye nyomán kidolgozott, és az Univesitasszal kialakított munkamódszerek és rendezői elgondolások elsősorban akkor kerültek ismételtelen a recenziók fókuszába, amikor Ruszt »új« társulatot szervezett (Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, Független Színpad, Budapesti Kamaraszínház).²³⁸ A Nemzeti színpadán Ruszt a jelenetek nagy részét társalgási drámához illő felszíni realizmussal rendezi meg, anélkül, hogy a figurák lélektani rétegzettsége olvashatóvá válna. Nincsenek koherens szerepívek, kevés a kimagasló színészi pillanat. Egyetlen formanyelvileg izgalmas gesztusként Rákosi hármas megjelenítését kínálja az előadás. A jelenetek átállása közben hatalmas Rákosi-portré jelenik meg a színpad hátulját betöltő kulisszán, a Rajk-perhez kapcsolódó szövegeket egy Rákosi-báb sziluettje kíséri teátrális gesztusokkal a kulisszafal mögött, a második felvonás végére pedig megjelenik az „élő” Rákosi is a színpadon: egy színész sétál be a játéktérbe, koreografált mozgással, fején egy Rákosi-maszkkal. A színlap a szerepnevek között elsőként tünteti fel Rákosi Mátyást, de az őt alakító színész neve helyén egy „+” szerepel. Rákosi szövegei bejátszásként hangzanak el, paródiaszerűen, Koltai Tamás szerint Ruszt József hangján.²³⁹



Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.

²³⁸ Uo. 175-176.

²³⁹ Vö.: Koltai Tamás: No, bátya, hol vagy?, *Élet és Irodalom*, 1989. március 24. 19.

A színészi játék az alapanyag konvencionális értelemben vett drámai helyzetét igyekszik megjeleníteni kisrealista eszközökkel. Mivel erre a szöveg csak részben ad lehetőséget, a jelenetek többsége ellaposodik, a szövegmondás helyenként erőltetetté, didaktikussá válik. A rövid jelenetekből álló forgatókönyvszerű dramaturgia a történetre koncentrálnak, de sem a színészeknek, sem a nézőknek nem kínál lehetőséget a szerepívek koherens olvasására. A pályakezdő Juhász Róza alakításában a félszeg, gátlásos Rév Orsolya figurája valódi drámai helyzetek hiányában – a szerelemi jelenetektől eltekintve - elszíntelenedik. Sinkovits Imre Dr. Simon Pál szerepében visszafogott eleganciával jeleníti meg a bebörtönzött mérnököt, aki azonban a színpadi adaptációban mellékszereplővé vékonyodik. Hámori Ildikó szentimentalizmusba hajló szimbolikus alakká formálja a „régis rendszer” polgári világát képviselő Emma asszonyt, aki ezáltal elveszíti a regényben fontos szerepet betöltő részletgazdag karakterességét. Béres Ilona magabiztos színészi technikával drámai pillanatok felé törekszik Karolina mellékszerepében, de Gyetvayék szála sem szolgáltat elég dús alapanyagot ahhoz, hogy dramaturgikus csúcspontokba sűrítethetné a cselekményt.



Juhász Róza (Rév Orsolya). Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Galgóczi Erzsébet. *Elvállaltam a sorsomat. Galgóczi emlékalbum*, Győr-Ménfőcsanak, 1999.



Béres Ilona (Karolina) és Fonyó István (Gyetvai). Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Sinkovits Imre (Simon Pál). Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.

A Csányi Árpád tervezte tér két külön esztétikai megközelítést alkalmaz. A gyakori helyszínváltásokat a társadalmi közeget és a térfunkciót egyaránt jelző bútorok beforgatásával oldják meg - így kerülünk konyhából irodába, börtönbe, majd hálószobába. A bútorok és rekvizitumok nem naturalista igényűek, jelzésszerűen illusztrálnak tereket, erős vizuális hatás nélkül. A forgón megjelenő, majd eltűnő térrészletek dinamikájánál sokkal meghatározóbb a beékelt Rákosi-jelenetek statikus képi megfogalmazása. A kulisszákra vetített Rákosi-portré, előterében két létrán ülő báb-munkással, illetve a hatalmas, gesztikuláló Rákosi-sziluett könnyen dekódolható vizuális megfogalmazását adja a szereplők privát és társadalmi élettörténetét felügyelő, befolyásoló és beárnyékoló hatalomnak. Rákosi arca, előterében a portrét felragasztó munkásokkal, vendégkép: Nemes János 1988-ban megjelent Rákosi-biográfiájának borítójáról kölcsönözték.²⁴⁰

²⁴⁰ Nemes János: *Rákosi Mátyás születésnapja*, Budapest, Láng, 1988.



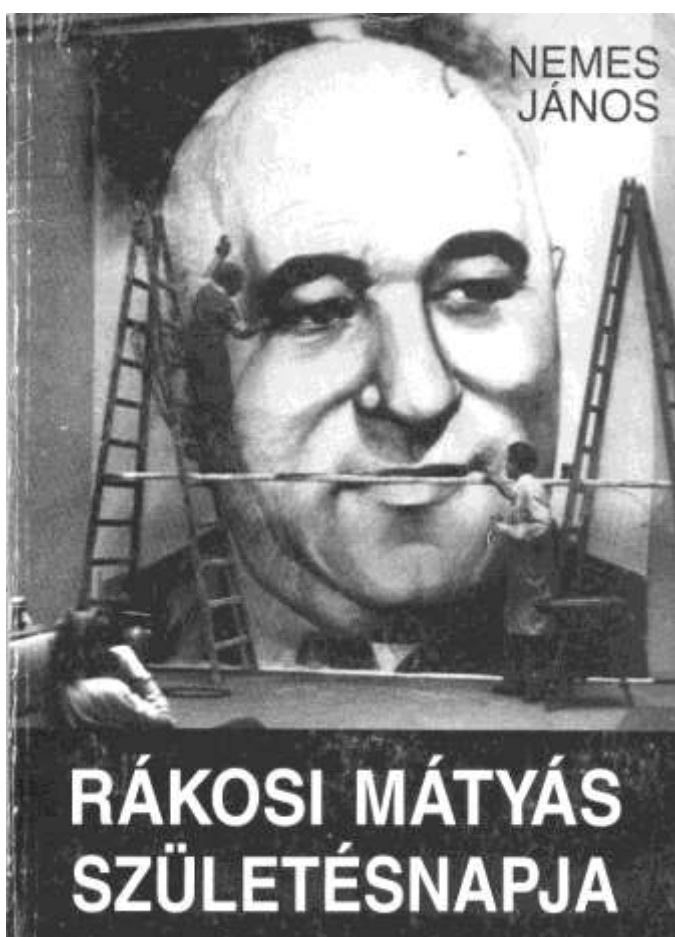
Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Nemes János: *Rákosi Mátyás születésnapja*, Budapest, Láng, 1988.

Az előadás a kritikai fogadtatás szempontjából megbukott. A kritikák elsősorban az adaptáció problémáit tárgyalták és a színészi játék hiányosságait is ezen keresztül értelmezték. „(...) Galgóczy (sic!) regényének politikai hatása, töltete éppenhogy a történet realiztikus kibontásában rejlik. (...) Ez a dráma csak a színészekben történhet meg, csak a konkrét helyzetekben játszódhat le. Ruszt pedig nem fordít rájuk kellő figyelmet.”²⁴¹ „Méltatlan lenne azon töprengeni, mi a színész föladata, lehetősége efféle előadásban. Ők valamennyien épp annyit tesznek, amennyit szerepük, pontosabban szerepvázlatuk kíván. (...) S természetesen éppoly sematikusak, mint maga a színmű.”²⁴² „[A] kritikusok elutasítják (...) az ismert elemekből szerkesztett közhelytemetőt (...) és azt a túlzott didaxist, amely az egész dramatizálásra rányomja bélyegét. A félresiklott dramatizálással együtt bírálják a plakátszerű rendezést is, amelyben „az alakok helyett jelzésekkel, a konfliktus helyett patentekkel, a struktúra helyett sémával találkozunk.”²⁴³ A Galgóczi-regény hatástörténetéhez képest az előadás nemcsak aluteljesített, de az öt évvel korábban a téma kapcsán elindult diskurzusban is hátralepett: sematikusán ábrázolt egy társadalmi vitákat kiváltó rendkívül összetett problémát – a Rákosi-rendszer emlékezetét. „(...) [A]mi a Nemzeti Színházban látható, erősen emlékeztet az ötvenes évek közvetlen politikai hasznosságra törő, s utóbb a sematizmus kategóriájával megbélyegzett agitációs és propaganda (...) színházára.”²⁴⁴ A kritikák 1989-ben teljesen figyelmen kívül hagyták az előadás egyik legerősebb gesztusát, amely 2018-ban értelmezői kulcs lehet. Ruszt egy nagy temetési jelenettel zárja az előadást, gyászolók állnak egy koporsó körül, a jelenet végén Simon Pál egyik fiatal tanítványa (Bagó Bertalan) mond temetési beszédet. Kinek a temetésén vagyunk? A történet szerint Dr. Simon Pálén 1956-ban. A Simon Pál figuráját ihlető mérnök, Papp Simon azonban 1970-ben halt meg – ezt a nézők is tudhatták. A temetési beszéd párhuzamot von a MAORT- és a Rajk-per között, illetve az előadás során a Rákosi-báb is a Rajk-ügyről beszél. 1956 Rajk László újratemetésének is éve volt. A Fiatalember szövegében Galgóczi egyértelműen állást foglal Papp Simon, és elsősorban Rajk László ügyében: kommunista mártírnak tartja őket.

²⁴¹ Mészáros Tamás: A főszerepben: Rákosi, *Magyar Hírlap*, 1989. március 18. 12.

²⁴² Róna Katalin: Meddig még?, *Film Színház Muzsika*, 1989. április 1. 6.

²⁴³ Földes Anna: A Vidravas csapdájában. Levél a szerkesztőséghez, *Színház*, 1989/06. 10.

²⁴⁴ Koltai i. m.

FIATALEMBER (...) De mi, akik emlékezünk a hét évvel ezelőtti kivégzésekre, itt látjuk a többi koporsót is: az elsőt, a másodikat, a harmadikat, a tizediket, ...mindazokét, akik ma még jeltelen tömegsírbán, erdők tisztásán, vagy árokparton, elhagyott parlagok alatt fekszenek valahol Magyarországon. Simon Pál nem volt kommunista – tudós volt és hazafi! Rajk László kommunista volt, politikus - és hazafi. A magyar haza, a magyar nép szeretete kötötte össze őket, és az, hogy Simon Pál perében próbálták ki azt az ördögi mechanizmust, a koholt perek mechanizmusát, amely aztán a Rajk-perben már hibátlanul működött.²⁴⁵

Ruszt ebben az utolsó, emelkedett hangulatú jelentben túl lép a reálián: a Fiatalember kifelé, a nézőkhöz fordulva beszél, és sorai közben harsányan zeng Beethoven *Egmont nyitánya*, az a zenemű, amely a *Himnusz* és a *Szózat* mellett a legtöbbször szólt a Magyar Rádióban az '56-os forradalom napjai alatt. A beszéd további részében még inkább nyilvánvalóvá válik, hogy az előadás befejezése úgy beszél 1956-ról, hogy valójában elkerüli a téma konkrét színrevitelét.

FIATALEMBER (...) A gyilkosokat nem megbírálni, hanem megbüntetni kell. Rákosit leváltották ugyan, de erkölcsi képtelenség, hogy azok rehabilitálnak, akik börtönbe vetettek, azok beszélnek szocialista törvényességről, akik ártatlan embereket gyilkoltak meg. Amíg az ország vezetése továbbra is az ő kezükben marad, semmi biztosíték nincs arra, hogy a múlt bűnei nem ismétlődnek meg – akár holnap. Vagy ma.²⁴⁶

A szöveg egyértelműen fogalmaz az 1949 és 1956 közötti rákosista diktatúráról, Ruszt pedig hangsúlyosan mutatja meg az erre adott forradalmi választ a Fiatalember

²⁴⁵ *Vidravas.* 97.

²⁴⁶ Uo.

alakjában. Az előadás befejezése mégis visszaszámolható marad 1956 emlékezetének tekintetében, hiszen, ahogy a regény utolsó fejezete sem jelenhetett meg a rendszerváltás előtt, úgy a színpadi adaptáció sem tudott azzal zárulni, amivel 1989-ben valójában kellett volna: a forradalom színházi reprezentációjával. A Fiatalember és az előadás utolsó szavai a szembenézés és az emlékezés helyett inkább a felejtés retorikáját erősítik.

FIATALEMBER (...) Most nemcsak az utolsó tiszteletünket rójuk le e nagy tudós, e nagy ember, e nagy hazafi előtt, de kifejezzük szenvedélyes vágyunkat, megrendíthetetlen akaratunkat, hogy eltemessük egy egész korszak bűneit.²⁴⁷

Ez a rendszerváltás utáni magyar emlékezetpolitika hiányosságainak ismeretében elszalasztott színháztörténeti lehetőséggé minősíti a *Vidravast* a Nemzeti színpadán. Így pusztán elméleti, de izgalmas kérdés marad: mi lett volna, ha a regényt az 1989/90-es évadban adaptálják és mutatják be? 1989. május 20-án meghalt Galgóczi Erzsébet, három hónappal a bemutató után pedig Nagy Imre újratemetésén mondott egy Orbán Viktor nevű fiatalember a darabbeli Fiatalemberéhez hasonló tüzes beszédet - hasonló ígéretekkel.



Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.

²⁴⁷ Uo. 98.



Bagó Bertalan (Fiatalember). Pillanatkép az előadás felvételéből, PIM-OSZMI Videótár.



Orbán Viktor beszédet mond 1989. június 16-án Nagy Imre, Gimes Miklós, Losonczy Géza, Maléter Pál és Szilágyi József ravatala előtt. Fotó: Nagy Piroska.

4. A nemzettudat drámái

Ez a fejezet három olyan előadást tárgyal, amelyek a magyar történelem traumatikus eseményeit dolgozták fel a kollektív emlékezet átalakításának deklarált szándékával. Trianon, a Don-kanyar és az 1956-os forradalom három olyan történeti esemény, amelyek nemzettudatformáló ereje nyilvánvaló, de a róluk szóló beszéd napjainkig többszörösen kisiklatott. Ha feltételezzük, ahogy több történészi iskola teszi,²⁴⁸ hogy a kollektív traumák működése hasonló a pszichológia által leírt egyéni traumáéhoz – vagyis, hogy az elfojtott, nem feldolgozott trauma neurózist szül -, akkor *A holtak hallgatása*, a *Kazamaták* és a *Tizenhárom almafa* elemzéséből nemcsak a traumák, de a belőlük születő kollektív neurózisok színrevitele is látható.

Az emlékezet színpadai című értekezésében Szabó Attila Vamik Volkan „választott trauma” terminusát használja fel a műtfeldolgozás társadalomlélektani folyamatainak bemutatásához. A választott trauma „úgy képzelhető el, mint egy pókháló, amely a nagycsoport tagjait egymással összefonja,”²⁴⁹ a trauma reprezentációját a csoport tagjai generációról generációra áthagyományozzák, és így a közösség identitásának meghatározó részévé teszik. „Volkan fontos meglátása, hogy a nagycsoportot ért választott traumák sokkal erősebben aktivizálják az etnikai alapú összefonódást, mint az ugyancsak fontos választott győzelmek, mivel a traumák olyan áthagyományozott feladatot jelentenek, amivel a jövőbeli generációknak kell majd megbirkózniuk. (...) A választott trauma elképzelése arra is felhívja a figyelmet, hogy nem minden múltbeli esemény egyaránt fontos egy adott nagycsoport számára. Ezért is több a műtfeldolgozás annál, mint csupán egyszerű múltidézés. Ha egy adott történelmi korszak nem jelent megoldandó feladatot vagy erős traumát a jelen társadalma számára, akkor a felidézés csak az iskolás kötelező megemlékezés vagy a nosztalgikus-elvágódó retorikák üres formáit szaporítja. (...) A választott traumák a közösségi identifikációnak rendkívül fontos, szinte megkövült elemeit képezik, melyek a társadalmi és művészi feldolgozásban szinte nem is vehetnek részt.”²⁵⁰

²⁴⁸ Vö.: Gyáni Gábor: *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?* in Uő.: *A történelem mint emlékmű*, Budapest, Kalligram, 2016. 83-108.

²⁴⁹ Vamik Volkan: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas. An Aspect of Large-group Identity*, *Group Analysis*, 2001, XXXIV. évf. 1. sz. 79-97. Ford. Szabó Attila. Idézi: Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Pécs, Kronosz, 2019. 33.

²⁵⁰ Szabó i. m. 33-37.

A fejezetben elemzett három előadás valóban rendhagyó a magyar színházi gyakorlatban, ritkán vállalja egy rendező, egy szerző, egy társulat, hogy „forró”, nem konszenzusos emlékezetpolitikájú történelmi témához nyúl. Éppen ezért ebben a fejezetben fogalmazódik meg legerősebben a történelemmel foglalkozó színház dokumentumokhoz való viszonyának kérdése, itt válik leginkább láthatóvá, hogy a dramaturgia egyben értelmezés is. „A történelmet színre vivő dramaturgiát kétféle szubjektivitás alakítja: a történészé, aki különböző diskurzusok alapján ítéli meg az eseményeket, és ezek magyarázatával állást foglal, illetve az íróé, aki fabulájához megválogatja és átrendezi a nyersanyagot.”²⁵¹

²⁵¹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Történet/történelem szócikk, Budapest, L'Harmattan, 2006. 455. Ford. Gulyás Adrienn - Molnár Zsófia – Rideg Zsófia – Sepsi Enikő.

4.1. Örkény István – Nemeskürty István - Várkonyi Zoltán:

A holtak hallgatása, 1973.

„Aki emlékezik, ítélkezik.”²⁵²

Örkény István 1946. december 26-án tért haza a krasznogorszki hadifogolytáborból. Az ezt megelőző három év során munkaszolgálatosként megjárta a Don-kanyart, majd hadifogolyként a hírhedt tambovi gyűjtőtábor. Ezen évek szélsőséges fizikai és pszichológiai tapasztalatai folyton visszatérő alapanyagként megjelentek életművében. A pályakép elemzői (többek között Szirák Péter,²⁵³ Szabó B. István,²⁵⁴ Simon Zoltán²⁵⁵ és Földes Anna²⁵⁶) megegyeznek abban, hogy írói munkásságának, sőt íróvá érésének meghatározó, kikerülhetetlen része a háborús tapasztalás, az ebből származó traumák és feldolgozási kísérletük. Maga Örkény is hangsúlyozta ezt a szempontot munkái értelmezése kapcsán: „Emberi etikáját” a második világháború végén és közvetlenül utána megélt történelemszerű eseményekből származtatta, ellentétet állítva fel a háború előtti kiváltságos, a tömegektől elzárt életmódot folytató, és a háború utáni, a társadalom rétegeit mélyen ismerő és velük közösséget vállaló írói attitűd között.²⁵⁷ A hadszíntéren és a fogolytáborokban kialakult kényszerű közösségekben Örkény visszaemlékező narratívája szerint elmosódtak a társadalmi különbségek, az emberek élettörténetük verbális felidézésébe kapaszkodva megnyíltak egymásnak. Az így megszerzett élmény- és információanyag döntő fontosságúvá vált számára, új írói identitást épített rá. „Egyforma lettem a világgal. [...] Belekerültem egy sorsközösségbe, ami engem tökéletesen átformált. Az egész látásmódot, hiszen eddigi életem természetesen valamiféle arisztokratizmusra, kiváltságra nevelt. Én már azóta hallani sem bírok semmiféle írói kiváltságról.”²⁵⁸ Bár tetten érhetjük az írói szemléletváltás megfogalmazásában a háború előtti és utáni társadalom ideologikus értékelését, az államszocializmus olvasatát, Örkény nem ennek tulajdonított elsősorban jelentőséget. Sokkal fontosabb momentumnak tartotta azt a felismerést,

²⁵² Örkény István: *Lágerek népe – Emlékezők*, Budapest, Palatinus, 2011. 160.

²⁵³ Szirák Péter: *Örkény István. Pályakép*, Budapest, Palatinus, 2008. 36-56.

²⁵⁴ Szabó B. István: *Örkény*, Budapest, Balassi, 1997. 16-20.

²⁵⁵ Simon Zoltán: *A groteszktől a groteszkig*, Debrecen, Csokonai, 1996. 26-37.

²⁵⁶ Földes Anna: *Örkény a színpadon*, Budapest, Palatinus, 2006. 14-38.

²⁵⁷ *Délutáni beszélgetés* in Örkény i. m. 315.

²⁵⁸ *Ötszemközt. Vitray Tamás beszélgetése Örkény Istvánnal* in Örkény i. m. 313-314.

hogy a „nép” arctalan tömege egyéni sorsokból, egyéni narratívákból áll össze, és ezek párhuzamos, egymás melletti megmutatása a későbbiekben is meghatározta írói munkáját. „[...] Itt vált bennem életemben először tudatossá, hogy »ami tömegnek látszik«, az sorsokat rejt magában, a legszürkébb, legszűkszávúbb ember is emlékeket, vágyakat, indulatokat, szenvedélyeket hordoz.”²⁵⁹ Íróvá válásának folyamatát tehát Örkény azzal a tapasztalatanyaggal kötötte össze, amelyet a munkaszolgálat, a front és a hadifogolytáborok traumatikus körülményei között szerzett.

Ez a fordulat nem pusztán a tapasztalatlan kezdő szerző és a sokat látott író közti átmenetben jelentkezett. „A hadifogság a nagy mesélések ideje”,²⁶⁰ és Örkény esetében ez nemcsak történetekkel való találkozást, de az azokat elmondó emberek múltjának, társadalmi körülményeinek és gondolkodásának megismerését is jelentette. A háború előtti írásait ő maga szürrealista, játékos művekként aposztrofálta, amelyeknek nem sok köze volt a valósághoz. Az 1946 decembere előtti időszakban történtek azonban teljesen felülírták a valóságról alkotott képét, sőt azt az érzetet keltették benne, hogy most először találkozik a *valósággal*.²⁶¹ A trauma feldolgoz(hat)atlansága arra ösztönözte, hogy a *valóság* rögzítésétől az egypercesek *groteszkje* felé haladva újra és újra megírja háborús tapasztalatait, azt remélve, hogy megérti és másokkal is megérteti az eseménysorozatot, amely átírta az ország és az ő személyes élettörténetét. „Egy ideig megpróbáltam a régi dolgokról, a régi módon írni, de aztán rájöttem: mindent előlről kell elkezdenem. Volt rá időm: négy évig voltam különböző hadifogolytáborok lakója. Csak egy vágyam volt: átadni valahogy, közölni valahogy, amit átéltem. És én a valóság felől indultam neki.”²⁶²

A „valóság felől” ebben az esetben azt jelentette, hogy a táborokban megélt tapasztalatait és a rabtársak történeteit önmagukon túlmutató fontosságú anyagként kezelve írói munkásságának visszatérő témájává emelte. Több prózai és két drámai műben, különböző megközelítésekkel írta meg a Don-kanyar és az azt követő szovjet hadifogság témáit. Ezen művek kirajzolják azt az emlékezetstratégiát, amellyel Örkény az 1942 és 1946 közötti történelmi léptékű eseményeket a feldolgozás személyes síkjával keverve kísérletet tett az államszocializmus által felügyelt történelmi emlékezet formálására. Ő maga a következő összefüggést állítja fel a

²⁵⁹ *Délutáni beszélgetés*. 315.

²⁶⁰ *Mintha zsilipet nyitnának meg. Beszélgetés Örkény Istvánnal* in Örkény i. m. 307.

²⁶¹ Uo.

²⁶² *Emlék a háborúból* in Örkény i. m. 312.

közvetlenül hazatérése után *Amíg idejutottunk* címmel megjelent *Emlékezők*, a *Lágerek népe*, valamint első színpadi műve, a *Voronyezs* között: „Az *Amíg idejutottunk* tíz ember vallomását tartalmazta. Mást nem tettem, mint hagytam őket beszélni, az írói munka pusztán az volt, hogy éppen ezt a tízet választottam ki. Egyébként nagyon keveset változtattam azon, amit mondtak. Később ebből az anyagból próbáltam meg általánosítani, még mindig a közvetlen tapasztalat talaján állva. Így született meg a hadifogolytábor szociográfiája, amelynek a *Lágerek népe* címet adtam. Csak amikor már mindent elrendeztem, azaz élményeimről pontos térképet készítettem, akkor nyúltam íróként az anyaghoz. Ekkor született első drámám, a *Voronyezs* [...]. Egy csomó egyidejűleg készült novella is e témakörből merít.”²⁶³ A fentiekben vázolt alkotói és feldolgozási folyamat azt állítja, hogy az írói munka a kollektív és *valós* narratíva felől haladt a személyesebb és már fikciót is megengedő megfogalmazás felé.

Az *Emlékezők* kapcsán Örkény saját magát nem is írónak, inkább szerkesztőnek tekinti, aki pusztán a lejegyzés, a szelekció és a közlés munkáját végzi, és feltételezett szándéka az, hogy olvasói ne neki, hanem a megszólaltatottaknak tulajdonítsák a közlés tartalmát. A Magyar-Szovjet Művelődési Társaság kiadásában, a „*Jövendő Könyvtár*” sorozat első (és egyben utolsó) köteteként 1946-ban megjelentetett *Amíg idejutottunk* tíz visszaemlékezése azonban csak fenntartásokkal kezelhető dokumentumként. A történelmi dokumentumok és a belőlük összerakott narratívák létjogosultságával szembeni álláspont sokat változott a megjelenés óta eltelt hetven évben. Az Örkény által írt előszóból világosan látszik, hogy 1946-ban paradigmaváltó gondolat volt, hogy a gyűjtés nem a katonai elit tagjait, hanem sorkatonákat szólaltat meg. Nem a hivatalos történelmi narratíva létrehozói reflektálnak a második világháborút megelőző folyamatokra, hanem olyan személyek, akik addig nem járulhattak hozzá a történelemíráshoz. A kötet hiánypótló dokumentum-jellegét tehát az adta, hogy egy másfajta történelmi *valóság* kapott nyilvánosságot a lapjain – és természetesen az, hogy a szövegek közlője maga is hadifogoly volt. Ugyanakkor éppen a szövegek közlési módja bizonytalanítja el a dokumentumjellegét. Az emlékezők élettörténete kerek, írói tehetséggel megfogalmazott mondatokban kerül elbeszélésre, nincsenek félbemaradt gondolatok, hibás megfogalmazások, téves szóhasználatok, amelyek általában az élőbeszédből rögzített szöveg ismertetőjegyei. A tíz különböző

²⁶³ *Mintha zsilipet...* 308.

háttérű és társadalmi státuszú megszólaló szóhasználata és retorikai fordulatai ugyan eltérnek egymástól, de ez a változatosság irodalmi értéként jelenik meg az anyagban, nincs nyelvészeti jellege. A válogatás dramaturgiája pedig kifejezetten átgondolt szerkesztést és az olvashatóságot segítő szándékot feltételez. Éppen ezért a közölt szövegekből megállapíthatatlan, hogy milyen minőségű és mennyiségű beavatkozást végzett rajtuk Örkény. Autentikusságukat pusztán a tíz emlékező megnevezése és Örkény személye biztosítja. Mivel Örkény nem él azokkal a szerkesztői eszközökkel, amely megteremthetné a lényegi átformálás nélküli közlés hatását, mai recepciókban kérdéssé válik a szöveg dokumentumhatása.

A *Lágerek népe* Örkény visszaemlékezése a hadifogságra. A visszaemlékezés kérdéseire itt ő maga is reflektál. „(...) A kérdéseket sohasem szemlélhettem kívülről, hanem mindig csak belülről, a drótok közül. Ezáltal az ítéleteim alkalmasint kevésbé objektívak; de talán éppen ezért hívebbek, jellemzőbbek”²⁶⁴ – írja az előszóban. Az objektivitás problémáját azzal a gondolatmenettel oldja fel, hogy nem „csalhat”, hiszen több százezer „ügyész” figyeli mit és hogyan ír meg. A második világháború történéseit elbíráló „történelmi per” képzele visszaterő motívum gondolkodásában. Ez a képzettársítás is azt a szándékot mutatja, amely a háborús eseményeket meg kívánja ismertetni a szélesebb nyilvánossággal. A *Lágerek népe* amellett, hogy bemutatja a tábor működését és felépítését, megírja a hadifogoly lét természetrajzát, amelynek, a már fentebb említett közösség kovácsolódás mellett, legfőbb jellemzője az állandó éhség. A viszontagságok között összetartó közösség képe átjárja az egész művet és természetesen részvétet ébreszt a hadifoglyok iránt. Ebből kifolyólag a szöveg 1947-es megjelenése (folytatásokban közölték az *Új Magyarországon*) nem maradt bíráló reakció nélkül. Az államszocializmus jellemző módszereként egy „névtelen olvasói levél” nehezményezte a szovjet tábori körülmények valótlan bemutatását, a hadifoglyok helyzetének egyoldalú eltúlzását. A levél a tartalmi kérdéseken keresztül az emlékezés folyamatának hitelességét próbálta meg felszámolni, amikor annak világnézettel összefüggő konstruáltságára céloz, és Örkény emlékezetével szemben egy másik, ellentétes irányú emléket állít fel: „Személyesen tapasztaltam a 165-ös lágerben, hogy milyen emberséges bánásmódban részesítették az oroszok a sebesülteket és betegeket. Fiatal orosz diáklányok, akik csoportosan önként jelentkeztek egészségügyi szolgálatra, kórházakba, jöttek Moszkvából,

²⁶⁴ Uo. 8.

Leningrádból, Jaroszlavból stb., a különböző orvosi egyetemekről.”²⁶⁵A levélre adott válaszában Örkény tovább szubjektivizálja megjelentetett írását, a volt fogoly indulataira hivatkozva – érthető okból: a névtelen támadás jelentette veszélyt kellett elhárítania. „Kiderült, hogy nemcsak az olvasóban rejtőzött az indulat, hanem az íróban is: kiderült, hogy a könyv, amit objektívnak hittem, valójában szubjektív.”²⁶⁶Jellemző módon a vita csak látszólag forgott a hadifogság tényei körül, hiszen nyílt diskurzus nem volt lehetséges a témában, valódi kérdése az emlékezet autentikussága volt. A támadás Örkény narratíváját igyekezett aláásni egy ellenemlékezet megmutatásával, és válaszként Örkény is kénytelen volt relativizálni saját emlékeit. A megjelenést követő reakció tehát azt mutatta meg, hogy magára a hadifogságra való emlékezés nem lehetséges, mert nem szabad.

Egy élettörténetekből álló szöveggyűjtéssel (*Emlékezők*) és egy hibrid műfajú, a memoár és az ismeretterjesztés között elhelyezkedő írással (*Lágerek népe*) szemben más elvárások fogalmazódnak meg a befogadóban, mint egy színmű esetében. Utóbbi kapcsán a *valóságra* mint ihlető anyagra szokás tekinteni, amelyen az írónak joga, sőt feladata módosításokat végezni az irodalmi és színházi élvezhetőség érdekében. Fentebb idézett válaszában Örkény azt állítja, hogy az első két mű az élményanyag tisztázásában segítette, ezután kerülhetett sor arra, hogy „íróként nyúljon” a témához, amely jelen esetben a fikciós elemek beépítését jelentette. Ezt a folyamatrekonstrukciót azonban fenntartásokkal kell kezelnünk, mert a művek pontos keletkezési ideje tisztázatlan és ellentmondásos. Örkény saját közlései szerint első színpadi művét, a *Voronyezst* még a fronton kezdte el írni, vagyis a dokumentumjellegű szövegek megszületése előtt.²⁶⁷ Az 1948-ban megjelent dráma műfajában és kivitelezésében is kilépteti a szerzőt a hadi krónikás szerepköréből, és bár továbbra is rendelkezik a személyes tapasztalatokon keresztül neki tulajdonított autentikus hanggal, elsősorban az a létállapot és morális környezet válik fontossá, amelyről a Don-kanyar kapcsán ír, és nem a történelmi tények. A *Voronyezs* tehát két évvel Örkény hazatérése után már nem viszi tovább a dokumentumhatás szándékát, cselekményének tárgya elsősorban nem a konkrét háborús esemény, hanem egy magyar szakaszvezető (Pataki) és egy szovjet tanítónő (Rája) szerelmének története, amelynek a második világháború utolsó fejezete adja a kulisszáját. A darabot Várkonyi

²⁶⁵ *Vita a Lágerek népe körül* in Örkény i. m. 302-303.

²⁶⁶ *Válasz a bírálóknak* in Örkény i. m. 305.

²⁶⁷ Földes i. m. 14-15.

Zoltán még 1946-ban kéziratos formában olvasta és azonnal a Művész Színház műsorára tűzte, de a bemutatóra nem került sor, feltételezhetően felsőbb utasításra. Kérdéses, hogy az *Amíg ide jutottunk* megjelenése után eltelt két év hozta-e el a cenzurális változást a kultúrpolitika részéről, vagy a színház médiumát tartották veszélyesebbnek a nyomtatásban megjelent anyagnál, esetleg azt kívánták-e jelezni, hogy Örkény eleget beszélt már a Don-kanyarról. (A szerző szerint az ürügy a cselekményhez kapcsolódott, a szerelmi viszony létrejöttét találták elképzelhetetlennek, mivel az kollaborációt jelentett volna az akkor ellenséges szovjet és magyar oldal között.)²⁶⁸ A *Voronyezs* ennek következtében soha nem lépett be a színháztörténetbe és nem jutott el a nagyobb nyilvánossághoz. Huszonkét évvel később ugyan Ádám Ottó tévéjátékot rendezett belőle, de Molnár Gál Péter szerint, a kritikai fogadtatás sikerületlennek minősítette az anyagot: „[...] ha eddig íróasztalban feküdt a dráma, nem kellett volna most sem megháborítani nyugalalmát.”²⁶⁹ A túlélés és a színlelés játszmáit éles komikummal tematizáló darab a háborús lét abszurditását és tragikus végállapotát kívánta egyszerre megmutatni, húsz évvel megelőzve a magyar drámairodalom ilyen vonatkozású csúcsteljesítményét, Weöres Sándor *A kétféjű fenevadját*. Mivel a *Voronyezs* sosem került színpadra ma már nehezen megítélhető, hogy valódi problémát jelentettek-e azok a dramaturgiai ügyetlenségek, amelyeket a szakirodalom és maga Örkény tulajdonít a szövegnek.²⁷⁰ Színpadi megvalósítása nem juthatott el a nézőkhöz a háborút követő években, így a háborús katasztrófa „első kézből” származó, az emberi viszonyokra, és nem a politikai történésekre fókuszáló feldolgozása érvényét veszítette.

Örkény sem tekintette feldolgozottnak a témát és huszonöt évvel később visszatért rá az életműben. *A holtak hallgatása* mintha az előzmény-munkák tapasztalatait összegezné: a dokumentum hitelét és a színházi közlés erejét kívánta egyesíteni. A szerző kommentárjai világossá teszik, hogy küzdelmes, szükségszerű írói feladatnak tartotta a második világháború záró eseményeinek megírását. A megvalósítást elsősorban morális problémaként értelmezte: Hogyan írható meg egy olyan háború története, amelyben nem a hazánkat védtük, hanem támadó hadműveletet hajtottunk

²⁶⁸ Szirák i. m. 51.

²⁶⁹ Molnár Gál Péter: *Örkény, a drámaíró* in Fráter Zoltán – Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Örkény István emlékkönyv*, Budapest, Pesti Szalon, 1995. 129.

²⁷⁰ Szirák i. m. 51., Földes i. m. 4-15.

végre egy idegen ország területén? – teszi fel a kérdést Örkény 1973-ban. Az ábrázolhatatlanság elsősorban abból a kettős helyzetből fakadt számára, hogy a háborúban résztvevő katonaként, majd hadifogolyként a magyar hadsereg jelentős részét áldozatnak tekintette, ugyanakkor Magyarország háborús tetteit erkölcsileg elítélte. A megírhatóság feltételét utólag abban látta, hogy a történelmi esemény tisztázásának a történelemírás szintjén kell először megtörténnie, az „író szubjektivitása” ezután „érezhet együtt valakivel”.²⁷¹ A *holtak hallgatásának* létrejöttét tehát, pontosabban a téma irodalmi feldolgozásának újbóli lehetőségét a történelemírás tisztázó szándékával kötötte össze. Ez a gondolat azonban nemcsak teoretikus keretekre utal, hanem a megvalósítás konkrét körülményeire is. A darab születését ugyanis megelőzte Nemeskürty István 1972-ben megjelent, *Requiem egy hadseregért* című hadtörténeti ismereterjesztő munkája. A kiadás fülszövege „döbbenetes közönyről” ír a doni tragédiával kapcsolatban,²⁷² utalva arra a történelemírási vákuumra, amellyel az *Emlékezők*, a *Lágerek népe* és a *Voronyezs* is találkozott. A korszak egyik történelmi bestsellerévé váló könyv elemzését a második magyar hadsereg sorsáról Örkény teljes mértékben átvette, olyannyira, hogy Nemeskürty a dráma társszerzője is lett. Ez nem közös írást, hanem bizonyos szövegrészletek felhasználását jelentette a *Requiem*ből, illetve Nemeskürty folyamatos segítségét a történelmi vonatkozások tisztázásában és felhasználható dokumentumok megtalálásában. (A dráma létrejöttének harmadik közreműködője és az együttműködés ötletének elindítója Radnóti Zsuzsa, a Vígszínház dramaturgja volt.)²⁷³ A szerző által „élete legnehezebb feladatának” aposztrofált mű²⁷⁴ tehát egy szövegkollázs, amely a *Requiem* passzusait csak részben használja, történelemszemléletét viszont egészében közvetíti. Szirák Péter Örkény munkásságáról szóló kötetében kimutatta, hogy ennek következtében *A holtak hallgatása* történelemképe ma már nem helytálló. Elsősorban Ungváry Krisztián *A magyar honvédség a második világháborúban*²⁷⁵ című könyvére hivatkozva hívja fel a figyelmet arra, hogy a Nemeskürty, és így Örkény által is közvetített kép eltúlozza

²⁷¹ *Visszaemlékezések A holtak hallgatása születéséről* in Örkény István: *Drámák I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1982. 539.

²⁷² Nemeskürty István: *Requiem egy hadseregért*, Budapest, Magvető, 1972.

²⁷³ *Visszaemlékezések...* 540.

²⁷⁴ Uo.

²⁷⁵ Ungváry Krisztián: *A magyar honvédség a második világháborúban*, Budapest, Osiris, 2006.

a magyar katonák áldozatszerepét a világháborúban és azt a közkeletű mítoszt erősíti, amely szerint a 2. magyar hadsereget a német vezetés tudatosan „meghalni küldte a Donhoz”, és ehhez a magyar katonai elit cinikusan asszisztált.²⁷⁶

Tehát az írói misszió, amely szerint el kell mondani, mi történt a Don-kanyarnál, harminc év távlatából már nemcsak a túlélő hangján szólalt meg. Örkény igénybe vette hozzá azt a történelemtudományi munkát, amelyet az 1970-es évek Magyarországon a legmegfelelőbbnek talált, és úgy döntött dokumentumdrámát ír belőle. A dokumentarista színház, amelynek nemzetközi divatja Peter Weiss 1965-ös *A vizsgálata* után a magyar színházi közeget is elérte, lehetőséget teremtett egy olyan színpadi szöveg létrehozására, amely művészeti keretek között képes hozzájárulni a műltfeldolgozáshoz. Örkényt pedig, aki 1973-ra az ország egyik legismertebb és jelentős nemzetközi sikereket is jegyző szerzője lett (túl a *Tóték* és a *Macskajáték* bemutatóján), már nemcsak privát háborús tapasztalata, hanem irodalmi munkássága is predesztinálta erre a feladatra. A műltfeldolgozás részeként saját műveit is újraértelmezte: részleteket emelt a darabba más, e témában írt szövegeiből (többek között az *Emlékezők*, a *Lágerek népe* és a *Voronyezs* részleteit). A *Dokumentumok 2 részben* alcímmel ellátott szövegben ilyenformán keverednek a valódi dokumentumok (levelek, jegyzőkönyvek, beszédek, újsághírek), Nemeskürty elemző passzusai, az Örkény által korábban lejegyzett, dokumentumként kezelt, de valójában kérdéses státuszú szövegek, és az irodalom. Pusztán a felhasznált szöveget tekintve tehát megkérdőjelezhető, hogy valódi dokumentumdrámával van-e dolgunk. Örkény írói attitűdje, a Várkonyi Zoltán rendezte 1973. január 19-én a Pesti Színházban bemutatott előadás és a kritikái fogadtatás is azt állítja, hogy igen.²⁷⁷ Figyelembe véve azonban a dokumentarista színház fejlődését az azóta eltelt negyven évben, *A holtak hallgatását* inkább dokumentumokat is felhasználó történelmi témájú drámának tekinthetjük, mint történelmileg hiteles dokumentumokat színházi formában megszólaltató szövegnek. A dráma és az előadás dokumentumhatását valójában a szöveg erőteljes közlési szándéka és a megvalósítás formai jellemzői hozták létre. A megszólalók (és Örkény) azon céljához, hogy „(...) egy régmúlt és félig elfelejtett eseményt a mai nézővel

²⁷⁶ Szirák i. m. 307-312.

²⁷⁷ Az előadásról és fogadtatásáról lásd bővebben: Fekete Anetta: *Cédulák a postaládában. Várkonyi Zoltán és Örkény István közös színpadi munkái* in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 137-139.

tisztán és világosan megértessenek”,²⁷⁸ olyan, a lélektani realista színházi konvenciótól eltérő forma társult, amelyben a Vígszínház tizenkét férfiszínésze hagyományos szerepfelvétel nélkül, a direkt közlés hatását kellett, hogy megteremtse. Ez pregnáns jele volt annak, hogy a dráma olvasói és az előadás nézői nem fikcióval, hanem valós történelmi események feldolgozásával találkoznak. A szöveg arra a teátrális hatásra apellált, amely a színész és a néző közti élőszavas közlés segítségével kihangsúlyozza, mintegy láthatóvá teszi az emlékezés folyamatát és átélhető formába önti az elhangzottakat. A dráma előszavában maga Örkény is különbséget tesz a szöveg két síkja: a történelmi adat és a személyes emlék között. Ennek a két síknak az összekapcsolódása adja a darab dramaturgiai ritmusát.²⁷⁹ A két információtartalom színházi keretek között történő keverése teremti meg azt a hatást, amelyet Jan Assmann terminológiájával élve „eleven emlékezés”, vagy az oral history élményének hívhatunk, és amelyet minden esetben az emlékező és a befogadó közti közvetlen kapcsolat és a személyes tapasztalat átadása határoz meg.²⁸⁰

Ennek megfelelően a dráma formája szövegfolyam, információ- és emlékközlések egymásutánja, amelyet nem értelmez a hagyományos szerepnév-megszólalás-instrukció tagolás. Nincsenek szerepek, megszólalók vannak, az új megszólalást nagy nyomtatott betűkkel szedett szavak jelzik. (Ahol a megszólaltatott személye is fontos információ, a neve lesz az első mondat – jelezve, hogy kinek a nevében beszélnek.) A különböző megszólalások között viszont dramatikus mikrohelyzetek fedezhetőek fel: folytatják egymás gondolatait, esetleg ellentmondanak egymásnak, információadálékot fűznek egy emlékhez, vagy épp fordítva, emléket állítanak egy száraz történelmi tény mellé. A megszólalók pozíciója folyamatosan változik, névtelen túlélők, elesett katonák, tárgyilagos eseményismertető, határozott véleményt formálók, nevesített politikai döntéshozók, katonai vezetők, stb. szólamai kapcsolódnak egymásba. A dráma legelején két egymás utáni megszólalásban rögtön

²⁷⁸ Örkény István: *A holtak hallgatása* in Uő.: *Élőszóval. Drámák*, Budapest, Magvető, 1978. 467.

²⁷⁹ Uo.

²⁸⁰ Assmann a kommunikatív emlékezet meghatározása kapcsán ír az eleven emlékezésről. A kommunikatív emlékezet tartalmaként a „történelmi tapasztalatok az egyéni életút keretei között” meghatározást adja. Az eleven emlékezés a kommunikatív emlékezet közvetítő csatornája. Köznapi, organikus, személyközi érintkezésen alapuló emlékezést jelent, ahogy például generációk adják át egymásnak háborús emlékeiket. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2004. 51-56. Ford. Hidas Zoltán.

láthatóvá válik a történelmi tény és a személyes emlék kettőssége. Az ötödik megszólaló a *Tótékhoz* írt előszó záró mondatának variációját mondja el:

AZ, HOGY ÉN ÉLEK, és hazajöttem, a valószínűségnek egészen kicsi töredéke csak. Talán azért érzem úgy, hogy az ő telük, végzetük, pusztulásuk azóta se hagyott megnyugodni. Pedig sok év múlt el, de én, pusztán azért, mert életben maradtam, mindmáig adósuknak érzem magam. A legtöbben nyitott szemmel fagytak meg, az útszélen ülve. Ezzel a márvánnyá dermedt arccal néztek utánam, és én még mindig a hátamban érzem a tekintetüket.²⁸¹

A *Tóték* ebben az időben már négy magyarországi és számos külföldi bemutatót ért meg, feltételezhető, hogy a színházba járó közönség egy része beazonosította a megszólalás eredetijét, és Örkény önvallomásaként értelmezte. A lehető legszemélyesebb emléket (a szerzőét) pedig a dokumentarista hitelesség deklarálása követi a hatodik megszólalásban:

MINDAZT, AMI ITT elhangzik, eredeti hivatalos iratokból, levéltárak anyagából, történészek műveiből, élő és már nem élő szemtanúk emlékeiből merítettük. Elvértve, amikor dokumentumok híján a magunk következtetéseire kell majd hagyatkoznunk, azt mindig közölni fogjuk önökkel.²⁸²

A szövegrészlet egyrészt a szerző további megnyilvánulásának is tekinthető, másrészt, a színpadon elhangozva, a többes szám használata miatt az előadás további részének játékszabályait fekteti le. Mindkét esetben az anyag autentikusságát és a valós események feldolgozását igyekszik bizonyítani, még sincs folyománya a továbbiakban: a megszólalások dokumentum, visszaemlékezés vagy írói kommentár jellegét általában csak a megfogalmazásból lehet kikövetkeztetni, ha egyáltalán ki lehet.

A dráma első része a felvezetés után két témát dolgoz fel. Az első az, amelyet a szöveg „a romlásba rohanás logikájának” nevez. Ez nem más, mint Magyarország azon politikai döntéseinek az ismertetése, amelyek a második világháborús hadba lépéshez,

²⁸¹ *A holtak hallgatása.* 470.

²⁸² Uo. 471.

illetve a Szovjetunió megtámadásához vezettek. A történelmi események időrendje mellett levelek és beszédek, valamint az országban uralkodó politikai hangulatot leíró szövegek járulnak hozzá a dokumentarista sík anyagaihoz. A darab tehát a háborús állapot és hangulat bemutatásával indít, és ehhez front-visszaemlékezéseket is azonnal a szövegbe kapcsol. Örökény groteszk, humoros elemként behozza azt a budapesti legendáriumhoz tartozó, „- Magyarország köztársaság? – Nem, királyság.” kezdetű ismert anekdotát is, amely az 1941-es magyar politikai helyzet abszurditásának sűrített összefoglalását adta.²⁸³ A politikai erőviszonyok ismertetését, amely a Szovjetunió és a horthysta Magyar Királyság összevetését jelentette, és 1973-ban természetesen még mindig politikailag kényes témának számított, a már fentebb említett Nemeskürtytől átvett módon sommázza:

MI VÁR EGY OLYAN hadseregre, amely se támadni, se győzni, de még -
járművek híján – rendezetten visszavonulni se tud? A megsemmisülés.
MEGSEMMISÜLNI: ez volt a rendeltetése. És ezt a tényt a magyar vezérkar
már 1942 őszén világosan látta.²⁸⁴

Az idézet, amely a doni katasztrófát elkerülhetetlennek láttatja és egyértelműen a német politika és a magyar katonai vezetés nyakába varrja, felvezeti az első rész második tematikus blokkját: a Jány Gusztáv vezérezredes bűnösségéről szóló gondolatkört. Jány, a második magyar hadsereg parancsnokaként az államszocializmus politikatörténeti diskurzusának kiemelkedően negatív alakja volt, háborús bűnös, akit 1947-ben halálraítéltek és kivégeztek. Nem véletlen, hogy az öt évvel korábbi *Fényes Szelek* című film szövege is a sárga csillag viselését előíró 1944-es kormányrendelet után Jány hírhedt 1943-as hadparancsát citálja, a zsidóüldözés mellé a Don-kanyarnál történeteket sorolva a magyar politikai vezetés

²⁸³ „CIANO OLASZ KÜLÜGYMINISZTER naplója. »Egy Budapesten szájról szájra járó történet arról, hogy amikor a magyar követ bejelentette országa hadba lépését, a közlést átvevő amerikai megbízott nem jól ismerte a körülményeket és megkérdezte: - Magyarország köztársaság? – Nem, királyság. – Eszerint önöknek királyuk van? – Nem, tengeragyunk van. - Így hát önöknek van flottájuk? – Nem, egyáltalán nincs tengerünk. – Önöknek tehát követeléseik vannak, nemde? – Igen. – Amerikával szemben? – Nem. – Angliával szemben? – Nem. Hát akkor kikkel szemben vannak önöknek követeléseik? – Romániával szemben. – Így hát hadat fognak üzeni Romániának? - Nem, uram, velük szövetségben vagyunk.«” Uo. 484.

²⁸⁴ Uo. 488.

legnagyobb háborús bűnei közé.²⁸⁵ Jány kinevezését egy rövid párbeszédessé résszel rekonstruálja Örkény, amelyről nem állítja, hogy valóságalapja van, csak azt, hogy „történelmi valószínűsége”. A kevés dialógban írt rész, így ez is, a darab leggyengébb szövege, éppen azért, mert megtöri az eleven emlékezés illúzióját, és egyes szám első személyű kijelentés helyett didaktikus párbeszédben szólaltat meg egy történelemelemzési álláspontot (amely szerint a magyar katonai vezetés tudatosan nevezett ki egy közepes képességekkel rendelkező parancsnokot, nehogy „ esetleg átlásson a szitán”).²⁸⁶ A továbbiakban Jány kivégzéséhez és bírósági peréhez kapcsolódóan kerülnek anyagok a szövegbe, és az első rész végén megidéződik Stomm Marcel vezérőrnagy alakja, aki mintegy Jány kontrapunktjaként, a kellő történelmi pillanatban megtagadta a német parancs végrehajtását és föloszlatta az alá tartozó hadtestet. Ring Orsolya levéltári kutatásaiból tudjuk, hogy *A holtak hallgatása* bemutatóját többszörös levélváltás előzte meg Várkonyi és Aczél György, illetve Ilku Pál művelődésügyi miniszter között. A hatalom kezdetben magát a rekviem gondolatát is kifogásolta (hiszen a Szovjetunió ellen harcoló katonákért szólt), ezért történt a címváltoztatás, de „Várkonyi [...] meg volt róla győződve, hogy *Rekviem* előadásának ügye jó ügy, ezért minden erejét, befolyását latba vetette érte.”²⁸⁷ A kötelező véleményeztetésre beküldött szöveget azonban továbbra is rendkívül problémásnak látták, mint Várkonyi két leveléből kiderül elsősorban éppen Jány megítélésével kapcsolatban. Várkonyi soraiból arra következtethetünk, hogy a miniszter, vagy esetleg Aczél nehezményezte a Jány tetteihez indokokat kereső ábrázolást, és egy sematikus, szélsőségesen negatív alakrajzot üdvözölt volna: „A harmadik részletkérdéssel nem tudok egyetérteni, mert ha mi Jányt fekete-fehéren, mint háborús bűnöst, fasiszta tömeggyilkost, cinikus és korlátolt férget ábrázoljuk, és semmi mást nem mondunk el róla, akkor személye drámailag érdektelenné válik, választási lehetősége és bűnének nagysága úgyszintén, és így az általa halálba kergetett százezrek pusztulása semmiféle katarzist nem válthat ki.”²⁸⁸

A darab második része eleinte az 1943. januári urivi eseményekre fókuszál. A hadszíntér történéseinek rekonstruálása mellett azonban az emlékezet folyamatait is

²⁸⁵ Jancsó Miklós – Hernádi István: *Fényes szelek*, MAFILM 1. Játékfilmstúdió, 1969. 00:19-00:20.

²⁸⁶ *A holtak hallgatása*. 494.

²⁸⁷ Ring Orsolya: *Színház és politika. Holtak hallgatása* in Jákfalvi i. m. 77.

²⁸⁸ *Várkonyi Zoltán levele*. Géppel írt piszkozat, dátum nélkül. Várkonyi Zoltán hagyatéka OSZK Fond 27. Vígszínházzal kapcsolatos iratok. Közzéteszi: Ring i. m. 78.

érinti. A felvonás kezdő szavaival, „HA JÓL EMLÉKSZEM”,²⁸⁹ Örkény ismét figyelmeztet minket az emlékezés munkájára, amely nehéz és közösen elvégzendő feladat, ugyanakkor váratlan módon utal a hitelesség kérdésére is. A huszonkettedik és huszonharmadik megszólalásban szembeállítja egy „újságíró” 1943-as, illetve 1963-as feljegyzését. Az előbbiben egy a Dontól visszatérő katona elmondása alapján rögzíti, hogy menekülés közben csak azokat a sebesülteket vették fel, akik az út mellett feküdtek, a többieket hagyták megfagyni. Az utóbbi viszont már arról szól, hogy amikor húsz évvel később ismét találkoztak, a katona emlékezete egészen más módon rekonstruálta a történeteket: „Azt mondta, ez nem lehet igaz, amíg volt hely a kocsin, mindenkit fölvettek, el se tudja képzelni, hogy lett volna hely, és ők sorsukra hagyták volna a sebesülteket. Ezt ő nem mondhatta. Talán összetévesztem valakivel.”²⁹⁰ Az idézett két megszólalás mintegy intő példa a szövegben, arra vonatkozólag, hogy a nem feldolgozott trauma kiesik az emlékezetből, átíródik, meghamisítódik, és a dráma éppen ezt a folyamatot kívánja megakadályozni. A továbbiakban az úgynevezett Cramer-csoport bevetésére terelődik a szó. Ennek a páncélosokból álló tartalék hadtestnek a létrehozását Jány járta ki, funkciója egy esetleges szovjet támadás esetén a második magyar hadsereg megerősítése lett volna, Hitler azonban soha nem járult hozzá a bevetéséhez. Jány ez irányú tárgyalásait Georg von Sodenstern gyalogsági tábornokkal szintén dialógban írja meg Örkény, amely ez esetben a szituáció drámai feszültsége miatt nem válik el az anyagtól. Ezután továbbra is párbeszédesített részletekben értesülünk a parancs nélküli visszavonulás és a magyar hadsereg fejetlen állapotairól. Ennek a bloknak a dramaturgus sodrása vezet a második rész lényegi konfliktusához, amely Jány döntési helyzetét igyekszik bemutatni. A szöveg egyrészt a tárgyilagosság hatását keltve sorra veszi és elemzi a vezérezredes lehetséges döntési variációit, mérlegre téve Jány azon döntésének súlyosságát, hogy *nem* adja ki a visszavonulási parancsot. Másrészt ítéletet is hoz a kérdésben, amikor úgy értékeli a német vezetéssel folytatott kommunikációt, mint amely bújtatottan megengedte volna Jánynak a parancs kiadását, és aki ennek ellenére, saját döntéseként határozott úgy, hogy „(...) csak meghalni lehet, hátramenés nincsen.”²⁹¹ A döntést taglaló rész után következő megszólalás kifejti, hogy a „reménykedő, ágyúk torkába belerohanó” magyar virtusnak semmi köze a Donnál történetekhez, egyszerűen azért,

²⁸⁹ *A holtak hallgatása*. 505.

²⁹⁰ Uo. 516.

²⁹¹ Uo. 528-530.

mert történelmünk során ez hagyományosan a németek ellen irányult, tehát nem lehetett a németek mellé állítani.²⁹² Jány tettét a szöveg ezzel, Bécsy Tamás elemzésének terminusával élve, a „nemzeti önismeret” kérdéskörébe csatolja.²⁹³ Jány válaszát *A holtak hallgatása* abszolút tévedésnek minősíti, olyan lépésnek, amely idegen a magyar történelemtől, és egyben intő példának, amit el kell kerülni. A szöveg ezen pontján mutat rá Örkény, hogy saját történelmünk alakulása összefügg a róla szóló emlékezéssel, és a megtörténtek helyes értelmezésével. Felelősségének megállapítása után, hatásos dramaturgiai szerkesztéssel, hosszú, szabad versbe tördelt monológot kap Jány. Ez, a darab során ötször alkalmazott közlésmód, olvasva mindenképp, de a szövegmondás ritmusának és a versszerű szórendnek köszönhetően elhangozva is egyértelműen Örkény által írt, irodalmi értékű szövegnek hat. A rendhagyó forma alkalmazása kiemeli Jány önigazolását: nem adta ki a visszavonulási parancsot, mert nem akarta ő viselni „(...) a 2. hadsereg visszavonulásának/ és a doni arcvonat összeomlásának/ és az egész világháború elvesztésének/ (...) az ódiumát.”²⁹⁴ Ez az írói megoldás egy pillanatra helyrebillenti az árnyalt helyzetábrázolás érzetét, mivel a korábbi didaktikusan elítélő mondatok után „a vádlott” is elmondhatta védőbeszédét. Az „ítélet” azonban rögtön válaszol is rá, és a bírák nem mások, mint Jány halott katonái. „[A]z összes lehetőségek legjobbika/ az egy rendfokozat nélküli honvéd csonttá/ fagyott tetemének szemszögéből/ közönséges tömeggyilkosság.”²⁹⁵ Így a dráma végére kialakult, a befogadót is ítélethozatalra készítő helyzet hármas jelentéssel tölti meg a mű címét: 1. vonatkozhat a téma addigi elhallgatására – a halottak eddig némák voltak, de most megszólalnak, 2. a közlési helyzet és a szöveg jellegére – mi hallgatjuk a (részben) halottak mondandóját, és 3. értelmezhető „történelmi per” felől is – az áldozatok végighallgatták perük részleteit, és most ítéletet hoznak.

Jány Gusztáv ügyét Örkény azzal a szöveggel zárja, amely a valóságban is az életének végét jelentette: az 1947-es Népbírósi perben tett vallomásával. A drámát mégsem az államszocializmus rideg paradigmájával fejezi be, hanem abból a létállapotból fogalmazva, amelyet Kertész Imre Örkény életművében „a túlélés kínos

²⁹² Uo. 529.

²⁹³ Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülők és megölők...*”. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. 20-23.

²⁹⁴ *A holtak hallgatása*. 534.

²⁹⁵ Uo. 536.

problémájának” nevezett.²⁹⁶ Még Jány vallomása előtt elhangzik egy a *Voronyezsből* kölcsönzött, a fagyhalál tragédiáját abszurd drámaként felfogó passzus:

KASZTORNOJE ALATT mellém sodródik egy ember. És megyünk. Én itt – ő ott. Reggeltől délig. Nézem: csupasz képű, sovány. Egy órvezető. És látom, lóg a füle. A cimpája csücskén lóg és himbál. Minden lépésre himbál, mint egy bojt. És megy. Mondom, lóg a füled, barátom. Rám néz, odanyúl, letépi, nézi a fülét. És elfakad sírva. És jön tovább, ő itt, én ott... Viszi a fülét, tartja a tenyerén. Mondom, hová viszed, öregem? Csak sír. Haza akarod vinni? Miskolcra? Szobra? Székesfehérvárra? Szólni akartam, dobd már el testvér, mit akarsz vele... De nem lehetett. Végül is az ő füle, nem az enyém. Csak megfagyott. Kemény, mint a kő, mint egy kőszobor letört füle... De nem lehetett szólni. Mindenki azt csinál a fülével, amit akar.²⁹⁷

Ez a szövegrészlet, az egyperces novellák groteszkjén keresztül olvasva az egész háborús lét abszurditását megfogalmazó túlélő-emlékké lép elő. A darab záró passzusát, az *Emlékezőkben* Németi János, kerékgyártóként jegyzett megszólaló szövege adja. A fronton írt naplóbejegyzés azt a felismerést rögzíti, ahogy a Székelykeresztúrról a Szovjetunióba vezérelt katona rádöbben, hogy az itt élő családok ugyanolyan szegény emberek, mint ők maguk és valójában a fölöttük zsarnokoskodó vezetők hazugságai ugrasztották őket egymásnak. „[...] [É]s nem igaz, amit hazudoztak, mert van itt is család, és nem tépik el az anyától a gyereket, hanem egymással élnek, mint Kóka és Irénke és Katinka, az enyéimek.”²⁹⁸ Ez a brechti gondolat a darab végkicsengését egy igazi pacifista zárlatba fordítja.

„Darvas [Iván] a tábori lapot ne olvassa, hanem tanulja meg. [...] Ez nem igazi tábori lap, hanem egy Egyperces novella.” – írja Örkény közvetlenül a bemutató előtt 1973. decemberében Várkonyi Zoltánnak.²⁹⁹ A mondat *A holtak hallgatásához* kapcsolódó legnehezebb elemzői kérdésre világít rá: Mit értékelünk dokumentumnak a műből? És amit dokumentumnak értékelünk, az milyen eszközökkel láttatja magát annak? A dráma színrevitelével kapcsolatban perdöntő, és utólag, felvétel hiányában

²⁹⁶ Kertész Imre: *Örkény és a túlélés kínos problémája* in *Lágerek népe – Emlékezők*. 329.

²⁹⁷ *A holtak hallgatása*. 538-539.

²⁹⁸ Uo. 541-542.

²⁹⁹ *Viszsaemlékezések...* 533.

rekonstruálhatatlan kérdés, hogy a kollázs különböző jellegű szövegeit miként adták elő. Hol segített rá a dokumentarista jellegre a színrevitel, és hol hangsúlyozta a fikciót, esetleg Örkény mondandóját? Az előadás kritikai fogadtatását olvasva megállapíthatjuk, hogy a dokumentumdráma műfaja megosztóan hatott. A különböző reakciók azonban kizárólag a szövegkollázs színpadi működőképességét értékelve tértek el egymástól, a hitelesség problémáját figyelmen kívül hagyták. Az előadás hiánypótló szerepet töltött be a Don-kanyar történelmi emlékezetének feldolgozásában, ahogy korábban Nemeskürty könyve is. A kritikák magának az eseménynek a megtörténtét regisztrálták, és nem az emlékezés módját. Bár *A holtak hallgatása* státusza dokumentumdrámaként kétes, történelemfeldolgozó színpadi műként egyértelmű: Örkény, kora történelemtudományi tendenciáit jóval megelőzve, a személyes visszaemlékezés narratíváját is dokumentummá minősítette, és ezzel műveit a történelmi emlékezettel kommunikálni képes pozícióba hozta. Ezzel olyan szemléletet előlegezett meg az 1970-es évek Magyarországon, amelyet a kortárs történelemtudomány John Keegan 1976-os műfajteremtő, *The Face of Battle* című könyvének tulajdonít:³⁰⁰ „(...) [Keegan] az esemény »emberi élményét« kívánta megragadni és elbeszélni. Erre úgy kerített sort, hogy a csata közrendű résztvevőinek utólagos emlékezéseit aknázza ki forrás gyanánt, és a belőlük kihámozott adatokat a »katonai tényekkel« (a hadtörténet szokványos témáival) egybefűzve, a kettőt együtt mutatja be. Törekvésének az lett az eredménye, hogy új hadtörténet-írói műfajt teremtett, olyat, amely egyszerre több különféle nézőpont láttatásával hozta közel a csata mint esemény valóságát az utókor számára.”³⁰¹

³⁰⁰ John Keegan: *The Face of Battle*, London, Jonathan Cape, 1976. A mű magyar nyelven csak a rendszerváltás után jelent meg. (John Keegan: *Waterloo*, Budapest, Európa, 1990. Ford. Bart István.)

³⁰¹ Gyáni Gábor: *Relatív történelem*, Budapest, Typotex, 2007. 224.



Benkő Gyula, Tordy Géza, Darvas Iván, Somogyvári Rudolf, Zách János és Bitskey Tibor. Fotó: Iklády László.



Tordy Géza, Benkő Gyula, Darvas Iván, Szatmári István, Pándy Lajos, Somogyvári Rudolf, Bitskey Tibor, Zách János. Fotó: Benkő Imre (MTI). PIM-OSZMI, 2014.477.2.

4.2. Térey János – Papp András - Gothár Péter: *Kazamaták*, 2006.

A *Nibelung-lakópark* 2004. október 23-i bemutatója³⁰² kult színházi eseményként megalapozta Térey János drámaírói pozícióját. A Krétakörös előadás markáns formanyelve felvetette azt a praktikus kérdést, hogy a „radikális avantgárd” mellett a kőszínházi szféra is fel fogja-e ismerni ezt a pozíciót, és ha igen, miként viszi színre Térey költői nyelvét és képalkotó dramaturgiáját?³⁰³ Egy évaddal később az ország vezető kőszínháza, a Katona tűzte műsorára a *Kazamatákat*, és ez meghatározó nyomatékot adott Térey drámaírói recepciójának: színpadi szövegei a továbbiakban is reprezentatív intézményi keretek között kerültek bemutatásra (Radnóti, Nemzeti, Örkény),³⁰⁴ olyan tendenciát kialakítva, amelyben a rendezőknek mindig a kőszínházi tradíciókhoz képest kellett megbirkózni a művek színrevitelével, és rendszerint az előadások értékelése is ennek mentén zajlott. A *Kazamaták* az 1956-os emlékév előadásai között kontextualizálódott, annak ellenére, hogy a bemutatóra egy évaddal korábban került sor, és a Térey-Papp írópáros is hangsúlyozta, hogy a *Kazamaták* nem felkérésre készült évfordulós darab.³⁰⁵ Az emlékévi környezet megterhelte a darab fogadtatását: témaválasztásában többen az 1956-os forradalom és szabadságharc egészére vonatkoztatható emlékezeti helyet láttak, és ez nemcsak emlékezetpolitikailag, de a dramatikus szöveget tekintve is félreolvasás. („Ha hivatalos definícióját kell adnunk a lieu de mémoire kifejezésnek, ez lenne az: a

³⁰² R.: Mundruczó Kornél.

³⁰³ „A radikális mise-en-scène a valóság láttatásának színpadi gyakorlatát teszi problematikussá – nem véletlen, hogy Térey szövegét a radikális avantgárd tudja, meri színpadra tenni, és látja meg benne az újraírható előadásszöveget. Mundruczó *A Nibelung-lakópark*-rendezése a Szikla-kórházban a talált (menekült) tér metafizikai hatásmechanizmusait is bedolgozza, s a neoavantgárd performanszok ontológiai közelségét és radikalizmusát megidézve rendkívül élő, jelen idejű előadásszöveget hoz létre Térey művéből.” Jákfalvi Magdolna: *A kép mint gestus* in Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 418.

³⁰⁴ *Asztalizene* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2007. 10. 19., r.: Bagossy László). *Jeremiás avagy az Isten hidege* (bem.: Nemzeti Színház, 2010. 10. 02., r.: Valló Péter). *Protokoll* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2012. 01. 22., r.: Valló Péter). *Lót – Szodomában kövérebb a fű* (bem.: Örkény István Színház, 2019. 12. 20., r.: Kovalik Balázs).

³⁰⁵ Térey egy helyütt így jellemzi a „hajdúszoboszlói prózaíró” Papp András szövegeit: „Készüljünk föl arra, hogy itt nincsenek hagyományos értelemben vett hősök. Nincsenek földrengető akciók; egyáltalán nincsenek akciók, itt analízis van (...).” Térey János: *Jelzőtüzek* (Papp András: *A suttogó*) in Uő.: *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, Budapest, Libri, 2012. 226. A közös írás folyamatát pedig így: „Hogyan készült a darab? 2003 szeptemberében levonultunk [Papp] Andrással Szigligetre, és nekiláttunk. Egy hetet töltöttünk ott, aztán e-mailben cserélgettük a vázlatokat, sok mindent földobva és elejtve.” Fodor Péter: *A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal* in Lapis - Sebestyén i. m. 249.

lieu de mémoire [emlékezeti hely] egy olyan jelentős entitás, legyen az materiális vagy nem materiális, amely emberi akarat segítségével vagy az idő hatására egy közösség emlékezeti örökségének szimbolikus elemévé vált.”³⁰⁶) Az 1956. október 30-i Köztársaság téri párházostrom története szubverzív mikronarratíva egy olyan emlékezeti diskurzuson belül, amelynek jelenleg sincs konszenzusos verziója.³⁰⁷ Gyáni Gábor szavaival: „Ötvenhat esetében döntő hatása volt a kezdetben rászórt megannyi rágalomnak (Fehérkönyv), majd a vele kapcsolatos későbbi tartós hallgatásnak (a Kádár-kori felejtésnek-felejtetésnek), ezt követően pedig ötvenhat 1989-es eufórikus életre keltésének, illetve az azóta szüntelenül folyó ’56-os politikai közbeszédnek.”³⁰⁸ Térey szerint a darabot úgy kell tekinteni, mint egy „szikét, amelyik kimetszi az ép testből a daganatot”, ugyanakkor leszögezte, hogy „[a] színpad nem a történelmi igazságtétel helyszíne.”³⁰⁹ A rendező Gothár Péter is fontosnak tartotta jelezni, hogy a *Kazamaták* története „nem az igazság kiderítésének győztes

³⁰⁶ Pierre Nora: From *Lieux de mémoire* to Realms of Memory in Uó. (szerk.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, New York, Columbia University, 1996. xvii. Ford. Szabó-Székely Ármin.

³⁰⁷ „30-ára virradóan a szovjet és magyar katonai alakulatok elvonultak az MDP budapesti bizottságának Köztársaság téri székháza elől. A csapatok visszavonásával és az ÁVH felszámolásával egy időben a budapesti felkelők már 29-én birtokukba vettek több kerületi párházat, így október 30-án hasonló céllal érkeztek fegyveresek a Köztársaság térre, annál is inkább mert azt tekintették a felkelők elleni harc egyik főhadiszállásának, amit megerősített, hogy az épületet védő ÁVH-sok számos foglyot ejtettek az elmúlt napokban. Egy küldöttség bejutott az épületbe, ám tárgyalás helyett tűzharc bontakozott ki, aminek hírére egyre nagyobb tömegben érkeztek a helyszínre a közeli fegyveres csoportok alakulatai, és szabályos ostrom alá vették az épületet. Az elkeseredett harc során a védők a sebesülteket mentő vöröskeresztesekre is tüzeltek. Az ütközet hírére a néphadsereg öt harckocsiját küldték ki a párház felmentésére. A kirendelt páncélosoknak nem volt rádió-összeköttetésük, kettő közülük nem is jutott el a térre, és a helyismerettel nem rendelkező legénységet megtevesztette, hogy odaérkezésükkor már bekapcsolódott a harcba a felkelők oldalán egy magyar harckocsi, így ők is a párházat vették tűz alá. Ez eldöntötte a csata kimenetelét, a védők beszüntették az ellenállást. Az épületből kilépő parlamentereket, két honvéd ezredest és a pártbizottság Nagy Imrével rokonszenvező titkárát, Mező Imrét azonnal lelőtték, majd az épületbe özönlő tömeg az utcára terelte az elfogott, zömmel ÁVH-s védőket, és közülük többeket a helyszínen agyonlőttek vagy meglincseltek. A szervezett fegyveres csoportok közül számosan igyekeztek menteni a foglyokat, nem egyet a felbőszült tömeg kezéből ragadva ki, de fellépésük csak csökkenteni tudta az áldozatok számát. A párház elfoglalása után a tömeg törte-zúzta a berendezést, az utcán égette a könyveket és az iratokat, majd megindult a legenda szülte föld alatti, titkos börtönök utáni több napig tartó eredménytelen kutatás. Az ostromnak és az azt követő népitételnek 23 áldozata volt a védők közül. Az elkövetkező napokban valamennyi forradalmi szervezet szót emelt a forradalom tisztaságának védelmében, a lincselések ellen.” Szokolczai Attila: Az 1956-os forradalom története. <http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/index.htm> (2020. 07. 03.)

³⁰⁸ Gyáni Gábor: *Relatív történelem*, Budapest, Typotex, 2007. 155.

³⁰⁹ Térey in Fodor i. m. 248.

csatája,³¹⁰ talán éppen azért, mert a közelgő jubileumi évad 1956-os tematikájú előadásai nem kerülhették el, hogy becsatolják őket a heves emlékezetpolitikai vitába. A darab megírásakor és a 2006 áprilisi bemutató idején még nem rajzolódott ki az az expozív politikai és kulturális mező, amelyben az előadás megítélése zajlott. Ezt a mezőt politikailag az őszödi beszéd nyilvánosságra kerülése, az ezt követő tüntetések, és a tüntetéseket a forradalomra visszaolvasó narratíva alakította, színházilag pedig olyan nagy visszhangot kiváltó előadások, mint a *Liberté '56*³¹¹ és az *56 06 / örült lélek vert hadak*.³¹² Ez utóbbi két előadást Szabó Attila történelmi revüként elemzi, közös jellemző vonásuknak tartja a több egymástól eltérő emlékezeti pozíció felmutatását és a humoros-ironikus látásmódot, valamint azt, hogy „a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanatát kívánják dramatikus formába önteni, hanem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történelmi-politikai korszakról kívánnak sűrített képet mutatni.”³¹³ A *Kazamaták* helyzetének ellentmondásossága így épp abból fakadt, hogy átfogó tabló helyett egy tabusított részeseménnyel foglalkozott, egy olyan „boldogtalan” emlékekkel, amely nem könnyen volt értelmezhető az emlékmű építése közben.³¹⁴

A *Kazamaták* dramaturgiai elemzésénél három szempontot érdemes kiemelniük:

1. a mítosz és legenda tárgyköre
2. írói és nézői perspektíva
3. tömegdramaturgia.

A darab a *Paulus* és a *Nibelung-lakópark* kortárs környezettel párhuzamba állított mitologikus világát, és az ehhez illő verses nyelvi apparátust viszi tovább, ily módon könnyen illeszthető egy Vörösmarty, Madách és Weöres nevével fémjelzett magyar

³¹⁰ Pelle János: Interjú Gothár Péterrel, a *Kazamaták* rendezőjével, hvg.hu, 2016. 06. 13. <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju> (2020. 07. 03.)

³¹¹ Bem.: Csokonai Színház, 2006. 10. 20., r.: Vidnyánszky Attila.

³¹² Bem.: Csiky Gergely Színház, 2006. 12. 29., r.: Mohácsi János.

³¹³ Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Pécs, Kronosz, 2019. 270-271.

³¹⁴ Vö.: „Megdöbentő, hogy a Köztársaság téren nem a makulátlan »pesti srác« állt az egyik oldalon és nem az elvetemült ávos verőlegének a másikon, hanem a félrevezetett, vegyes összetételű tömeg nézett szembe a megzavarodott középkáderekkel, illetve az ÁVH kötelékébe sorozott, tájékozatlan parasztfiúkkal. De mert a Kádár-korszak jól ismert propaganda-gépezete az egész forradalom reprezentálására használta a vérfürdőről készített fényképeket, úgy látom, ez a velejéig rosszhiszemű torzítás maradandó nyomott hagyott a közgondolkodáson, és a téma továbbra is tabu. (...) [A]zt látom, és megdöbbenve látom, hogy a jóhírével játszik, aki nem csupán boldog tablónak ábrázolja 1956-ot.” Térey in Fodor i. m. 247-248.

drámaírói hagyományba. Jákfalvi Magdolna mutatott rá, hogy „Térey eddigi drámai műveinek szembeötlő sajátossága, hogy szövegei képek sorából építkeznek (...) [k]épek, álló pillanatok kerülnek egymás mellé,” és ez „nem kizárólag a magyar romantikus drámairodalom, hanem a kortárs színházi gyakorlat és kortársi posztmodern dramaturgia technikáját működteti.”³¹⁵ A *Kazamaták*ban alkalmazott időszerkesztést pedig a kései Harold Pinter és Tom Stoppard kortársi mítoszkezeléséhez hasonlítja, ahol „a kép felülírja az eseményeket.”³¹⁶ Litván György egy 2000-ben megjelent esszéjében mítosznak nevezi azokat az 1956-hoz kapcsolódó felfogásokat és ábrázolásokat, amelyek a forradalom egészére vonatkoznak, tartalmazznak igaz elemeket, de túloznak, egyoldalúak. Viszont a legendák közé sorolja azokat a hiedelmeket, amelyeknek semmiféle igazság alapja nincs vagy súlyosan eltorzítják a tényeket. A pártház alatti kazamatákról szóló történeteket egyértelműen legendának minősíti. „A kazamatáknak elég kiterjedt »irodalma« van a visszaemlékezésekben. Dede Ernő is állítja, hogy a téren valami zajt hallottak, de nem tudták, hogy honnan jön. Válóczy István honvédtiszt október 31-én látta a hatalmas kivájt krátert, de ő már inkább a tömeghisztériának tulajdonította az egészet. A legtárgyszerűbb tanúvallomás Oláh Vilmostól, a Péterfy Sándor utcai kórház főorvosától származik, aki elmondja: hallotta a hírt, nem nagyon hitt benne, de meg akart bizonyosodni a tényállásról, s megkérte a sógorát, aki a metróépítkezésen dolgozott, vigye le az alagútba, ahonnan a feltételezés szerint folyosó vezetett volna a tér alá. Leszálltak a Baross téri állomásnál, elgyalogoltak a föld alatt majdnem az Astoriáig – és nem találtak semmit.”³¹⁷ Gyáni kritikával illette ezt a normatív felosztást, és Jan Assmann elméletére hivatkozva a „forró” emlékezet példájának tekinti 1956-ot: „Ez közelebbről azt jelenti, hogy a fontosként számon tartott és ez okból lankadatlanul emlékezetben tartott múltra nemcsak »önmagáért«, hanem elsősorban azért emlékeznek, mert elbeszélésével meg lehet alapozni a jelent (s talán még a jövőt is). Az ilyen megalapozó történeteket nevezi a német történész elméletalkotó [Assmann] »mítosznak« (...).”³¹⁸ Az a dramaturgiai döntés, hogy a *Kazamaták* az egymással versengő főnarratívákhoz képest is provokatív eseményt dolgoz fel, 1956 mint mítosz alapozó jelentőségére és „hőfokára” irányítja a figyelmet,

³¹⁵ Jákfalvi i. m. 413.

³¹⁶ Uo. 417.

³¹⁷ Litván György: *Mítoszok és legendák 1956-ról* in Körösi Zsuzsanna – Standeisky Éva – Rainer M. János (szerk.): *Évkönyv VIII.*, Budapest, 1956-os Intézet, 2000. 214.

³¹⁸ Gyáni i. m. 156.

valamint felkínálja annak lehetőségét, hogy a belőle készült előadás ne „változhatatlan rituálé alakjában emlékezt[essen] csupán a valamikor megesett történésekre.”³¹⁹

Az I. felvonás 1. jelenete a „kint” és „bent” szavak halmozásával és a színpadi szituációval (a civil ruhás ÁVH-soknak be kell jutnia a pártházba) a darab egyik fő témáját előlegezi meg, s ez helyszínváltások formájában a továbbiakban is ritmizálja a dramaturgiát. A két antagonisztikus csoport szembeállítása könnyen vezethet moralizáló didaxishoz (ki a hős? ki a bűnös?), ennél hangsúlyosabb az a statikusság, amely mindkét csoportot jellemzi: a karhatalmisták a HÁZ (azaz a pártház), a forradalmárok a TÉR (azaz a Köztársaság, mai nevén II. János Pál pápa tér) foglyai. Fontos, hogy a két térszegmens fizikai valóságában közel esik egymáshoz, nem ellenséges hadi táborok között ugrálunk, hanem egy pár négyzetméternyi alapterületen feszül össze két embercsoport. A több mint harminc szereplő a Katona szerény méretű színpadán ezt vizuálisan is egyértelműen megfogalmazta. A dramaturgiai nézőpont tehát a térhatás szempontjából kis léptékeket vált, mégis az a befogadói benyomás válik uralkodóvá, hogy Térey és Papp „egyfajta hidegséggel tekintenek ’56-ra,”³²⁰ illetve miközben a témaválasztással közelítenek a történelemhez, egyben távolodnak is tőle. Radnóti Sándor megfogalmazásában így jutnak el egy olyan nézőponthoz, amely egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja: „[A *Kazamaták*] [k]özelít a történelemhez, és távolodik tőle. A közelítés, a megtörtént eseményekhez való ragaszkodás nem valami kicsinyes fontoskodás-pontoskodás. Úgy idézi fel az eseményt, ahogy az a történelmi események résztvevői számára meg szokott történni. Egymás ellen feszülő erők tragikus zűrzavaraként, amelyben minden másképp is történhetne, maguk az erővonalak is fölbomolhatnak, megsokszorozódhatnak és újrendeződhetnek. A történelem ekkor még nem történet. Ha kezdetben azt mondtam, hogy a szerzők a nullaponttól tekintenek ’56-ra, akkor így értettem: visszaléptek a forradalom minden narratívája mögé. Ám ez a közelítés egyben távolítás is, és éppoly joggal mondható, hogy túlléptek minden narratíván. Az esetlegesség és kiszolgáltatottság nyitott konstrukciója, amelyet megteremtettek, nem vezethető le semmilyen történelmi determinizmusból, és még abból sem, hogy az események éppen így történtek. S éppen ezzel nyerik meg azt a drámai nézőpontot, amely egyetlen

³¹⁹ Uo. 159.

³²⁰ „A szerzők mintegy a nullaponttól, egy új nemzedék elfogulatlanságával és hidegségével tekintenek ’56-ra.” Radnóti Sándor: *A sokaság drámája* in Lapis – Sebestyén i. m. 195.

szereplőnek sem a nézőpontja.”³²¹ Ez a II. felvonás 17. jelenetének szerzői utasításából válik igazán világossá, amikor a kiderül, hogy a térre leginkább mint makettre kell tekintünk, ahol a kint és bent, a fent és lent egyszerre látható, közel és távol egyszerre vagyunk.

*A Légszesz utca felől hat harckocsi dübörög föl. (...) Az utca tér felőli torkolatánál összegyűlt tömeg megpróbálja föltartóztatni őket. A sarkon Gróf és Juhász állnak. (...) A harckocsik megállnak a ház előtt. A pártház ablakában Mérő és Esztina. (...) A harckocsik elindulnak a színház felé. (...) A páncélosok állást foglalnak el a pártházzal szemközt, és az épületet lövik. Egy Rákóczi úti bérház lapos tetején megjelenik Galóca és Hofmeiszter. (...) Emeleti szoba a házban. Esztina, Pócs. (...) A művészbejárónál. Jön Bakator, Szigeti, Kacska és Jutasi. (...) Az égen megjelenik egy AN 2-es típusú, kétfedelű repülőgép. Benne ül a Pilóta.*³²²

Mindez egy jeleneten belül. Gothár rendezésében a repülő és a tank megjelenése Elek Ferenc komikus számává vált. S bár Elek lebegett a színpad fölött (ahogy az előadás záróképében a Szóvivőt játszó Rezes Judit is), nem jött létre perspektívaváltás, végig a kint / bent kettőségében maradt az előadás.

A tömegdramaturgiát a szöveg heterogenitásával együtt érdemes vizsgálni. A szöveg különböző minőségek montázsa, nemcsak azért, mert vers és próza váltják egymást, hanem mert párhuzamos intertextusokat működtet. A *Kazamaták* hasznosítja a történelmi drámák színházi hagyományát,³²³ a magyar irodalom ismert verssorait és a 2006-os kortárs populáris kultúra törmelékeit. Így kerül egy szövegbe többek között

³²¹ Uo. 211.

³²² Papp András – Térey János: *Kazamaták, Holmi*, 2006. március. 342-345.

³²³ Radnóti Sándor a tömegkezelés szempontjából különbséget tesz azok között a drámatörténelmi előzmények között, amelyekben a főszereplő és a tömeg viszonya van a középpontban, és azok között, ahol maga a tömeg a főszereplő. Előbbire a *Julius Caesart*, a *Danton halálát* és *A nép ellenségét* hozza példának, utóbbira a *Wallenstein táborát*, a *Borisz Godunovot* és a *Takácsokat*. Ld. Radnóti i. m. 204.

Shakespeare,³²⁴ Arany,³²⁵ Petőfi,³²⁶ József Attila,³²⁷ Pilinszky³²⁸ és Tandori,³²⁹ a Romantikus erőszak és Varga Miklós '56-os tematikájú számai,³³⁰ az Ámen együttes³³¹ és a Bëlga,³³² az *István, a király*³³³ és a *Nemzetközi brigádok indulója*,³³⁴ politikai szlogenek,³³⁵ vagy éppen a *Való Világ* frázisai.³³⁶ A szöveg asszociatív nyitottsága erősíti azt az érzetet, hogy itt egy tágabb közösség drámáját nézzük. Tehát nem hősöket és antihősöket, hanem egy hős nélküli világot, ahol az alakok viselkedését nem a személyiségük, hanem a történelmi-hatalmi szituáció befolyásolja. „Magyar a magyart ölte”³³⁷ - ahogy Georges Baal megállapítja – és valóban nincs szó oroszokról, de szorosán véve még kommunistákról sem a darabban, és ez önmagában élesen

³²⁴ Az első jelenet első mondata a *III. Richárd* kezdetét parafrázeálja. „ESZTENA: A múlt ezüstjét színarany jövőre/ Cseréli próbáló októberünk.” Papp – Térey i. m. 293.

³²⁵ „MESZENA: (...) Nem mese az, gyermek. Van ott egy sósavval teli kád, azt úgy hívják, hogy fürdő. Abba ültetik a szabadságharcosokat, ha nem vallanak... És van egy hatalmas húsdarálójuk, abban tűnnek el a foglyok, hogyha vége a dalnak... Onnan indul a csatorna, amelyik a Dunába torkollik, abban csordogál az emberpép.” Uo. 297.

³²⁶ „A SZÓVIVŐ: (...) Minek nevezzelek? Nem vagy a népem,/ Nekem aztán nem. Istenadta nép,/ Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek,/ Megértem, akik szanaszét lövetnek...” Uo. 367.

³²⁷ „A SZÓVIVŐ: (...) Akit vezére jobbra, balra állít,/ Helyére fagyva nem lehet szabad;/ Rögeszme foglya, tölti dögvóráig/ A büntetését kint és bent a rab;/ Megnyitnám élete kazamatáit,/ Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.” Uo. 293.

³²⁸ „A SZÓVIVŐ: (...) Szemközt a pusztulással?.../ Nem éppen. Hát a pusztulás legalján/ Egy ember lépked. Majdnem hangtalan.” Uo. 383.

³²⁹ „A SZÓVIVŐ HANGJA: »Hanem a múlt mindig jól alakul.«/ S ha bíránk szeszélye úgy akarja:/ Az egyetlen történet szertehull/ Ezerkilencszázötvenhat darabra.” Uo. 384.

³³⁰ „NIKKEL: Hogy kékek vagy zöldek, nem firtatom./ Az elvtársaknak nincsen irgalom;/ Mind el fog dőlni kékre-zöldre verve,/ Ki ezt a szép országot tönkretette,/ S a nap delére győztesek leszünk majd.../ Előre mind. Aki magyar, velünk tart.” Uo. 324.

³³¹ „A SZÓVIVŐ: (...) Keleti emberek a Keletinél/ És egy köpésre innen a Teleki tér/ A nyalókás, aki csalódást okoz/ És a kalauz, aki magába' morog/ Hesszelős nepperek és seftelős gengszterek/ Kimenni erre, ha az este jön, nem szeretsz.” Uo. 323.

³³² „GALÓCA: Szépen beszámolsz./ Hogy hány piros hasú a zsold... Buzi-e vagy?” Uo. 361.

³³³ „NIKKEL: (...) Kik fognak fegyvert szabad magyarokra?” Uo. 296.

³³⁴ „MÉRŐ: (...) Emlékszel, Klári?.../ Madrid határán állunk a vártán,/ Állunk tűzözönben, minden poklon át. TÁBORI: (...) Öröködjünk a vártán, Madrid népe álmán,/ Álljuk vad hadak minden ostromát. ESZTENA: Rajta, csak rajta, törhetetlen fajta! PÓCS: Bátran, tankok ellen, száz halálon át. EGYÜTT: Rajta, csak rajta, végső diadalra/ Rajta, ezernyelvű, egyszívű brigád.” Uo. 351.

³³⁵ „NIKKEL: Okádékronda város és okádék/ Lakói: úgy van, megérdemlik egymást!/ Ez piszkos munka, spontán akció volt,/ De Magyarország többet érdemel...” Uo. 356.

³³⁶ „A SZÓVIVŐ A nép vezére, látjuk, jót akar./ Szeretjük, mert a miénk és magyar./ Egy, aki mindent visz. (...) TÁBORI: (...) Dögunalom.../ Hogy mindig a spanyol front./ Nos, egy perced van, hogy elhagyd a házat.” Uo. 351.

³³⁷ „[S]ok szó esett arról, hogy valamennyien magyarok, kint is, bent is. Mi mások lehettek volna? Hogy mit jelent a »magyar« szó a szájukban, nem tudom. (Egy biztos: az a szó, hogy „orosz”, egyetlenegyszer hangzott csak el.) Azt tudom, tudjuk, hogy a magyar a magyart ölte.” Georges Baal: Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?, *Színház*, 2006/10. 21.

szembemegy azzal a főnarratívával, amely a forradalmat a magyar nép felkelésének állítja be a kommunistákkal szemben. (A „magyar” szó huszonháromszor szerepel a szövegben, az „orosz” és a „szovjet” egyszer-egyszer, a „kommunista/kommunizmus” egyszer sem.) A lélektani ábrázolásban és cizellált karakterépítésben jeleskedő Katona társulata találkozik tehát egy olyan szöveggel, ahol koncepciózus a nem szerepívekre épülő dramaturgia, a pszichológiai háttérrel kevésbé kibontó szerkesztés, és a tömegképekben megfogalmazott történet – egy olyan darabbal, ahol mindenki mellékszereplő. Ez az orkesztrális jelleg tudja a színpadon is működtetni a szöveg intertextualitását. Mondhatjuk úgy is, hogy amikor egy szerep megszólaltat egy felismerhető vendégszöveget, azt nem a karakter idézi, hanem a „színészkar” egyik tagja vált regisztert, és üt meg a közönséggel közös kulturális tudásra alapozott hangot. A Katona előadása megállt félúton ennek a színpadi nyelvnek a kialakításában: szövegverziója szűkítette a szöveg asszociációs mezőjét, az intertextusokból többet elhagyott, így a megmaradtakat leginkább a humor tudta legitimizálni (a *Való Világ* idézetek például kissé szövegidegen paródiának tűnnek). A további húzások rövidebb jelenetek sorát eredményezték, a szerepek nagy része még az eredeténél is szkeccs-szerűbb lett, és az írói szándék szerint három felvonásra méretezett darabot egy részben, 100 perc alatt játszották.

A *Megáll az időben* Gothár Péter megmutatta, hogy a forradalom miként működik alapító élményként több generáció számára. Rendezői felfogásában 1956 objektíve körvonalazhatatlan, nem írható le pusztán tények és dokumentumok soraként, csak a személyes emlékek, érzések és elbeszélések, azaz variációk egymás mellé helyezésével.³³⁸ A *Kazamatákat* nem történelmi rekonstrukcióként, hanem fikciós feldolgozásként olvasta egy olyan napról, amelyet ő maga is kiemel a forradalom folyamatából, és amelyet, ha meg akarunk érteni „sem október 30. előzményeiből, sem pedig következményeiből nem indulhatunk ki.”³³⁹ A darab kép-író technikájára alapozva a rendezés is leginkább színpadképek komponálására koncentrál, és ez még

³³⁸ Vö.: Pelle i. m.

³³⁹ Uo. Vö.: „A Köztársaság téri történet, ahogyan Téreyék látják - és ez a nézőpont történetileg hiteles - egy nagyszabású forradalmi narratíva horrorisztikus epizódja. (...) Egyetlen rettentő pillanat, amely kitágítva és fölnagyítva az Egészet mutatja. Nem az 1956-os forradalmat, nem a »magyar néplelket« vagy történelmi sorsot, hanem az egymásra fenekedő, félelemből és bosszúállásból fölgerjesztett gyilkos ösztönt: magát a rejtett emberi kataklizmát és annak dimenzióit.” Koltai Tamás: 1956 darab, *Élet és Irodalom*, L. évfolyam 19. szám, 2006. május 12. <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html> (2020. 07. 03.)

statikusabbá teszi a cselekményt, meg-megállítja az idő, és ezt a Szóvivő (Rezes Judit) meg is örökíti fényképezőgépével. A szerzői instrukció szerint a Szóvivő Jean-Pierre Pedrazzini vonásait viseli, a francia fotóriporterét, akit halálos lövések értek a Köztársaság téren.



Rezes Judit (Szóvivő).

TÁBORI (...) Itt minden jó. Biztonságos sziget./ Megállt az idő. Csak velünk, csak itt./ A tér két oldalán van két terasz. /Az egyikén mi, ők a másikon.

ESZTENA Ki az az ők?

TÁBORI Ki az az ők? Az összes többi ember./ Nálunk áll az idő, náluk pörög.³⁴⁰

A képek sorába rendezés a pártházon belüli jeleneteknél működik igazán egyrészt a többfunkciós, forgatható, emelhető díszletfolyosó, másrészt a viszonyrendszer hagyományosabb dramaturgikus feszültségei miatt (érzelmi és hatalmi konfliktusok). A kinti tömeghez tartozó képek vizuálisan és teátrális hatás szempontjából is telítetlenebbek, nem elég markáns az ábrázolás, miközben ez az egész dráma

³⁴⁰ Papp – Térey i. m. 340.

sarkalatos kérdése: kik és mit cselekedtek a Köztársaság téren? Szilágyi Ákos az egymást gerjesztő félelmek és agressziók láncolatának eredményeként írja le a tömeg viselkedését,³⁴¹ és ez - a Nagy Félelemből fakadó³⁴² - történelmi léptékű kollektív frusztráció az, amit kevéssé volt képes megfogalmazni az előadás. Többek között azért nem, mert elhagyott olyan szövegrészeket, amelyek a kintiek felgerjedt éhségét húzhatták volna alá - ételre, alkoholra, erőszakra és szexualitásra. Az írott második jelenet egy Népszínház utcai kocsmában játszódik, itt exponálódik több figura a későbbi lincselők közül:

TILINKÓ (...) A jó öreg Körző... Nem hiszek a szememnek. Te itt vagy?

MESZENA Te se máshol, Tilinkó.

TILINKÓ Alapozol a nagy akcióra, mi?

KACSA Kaparja a torkát a lőporfüst... Töltök még.

IRINGÓ Nekem is, de a javából. *(Iszik)* Be a szervezetbe.

Pillanatnyi csönd, mindenki iszik.

MESZENA Be hát: a tiéd elég tágas szervezet.

IRINGÓ Vigyázz a nyelvedre, Körző.

TILINKÓ Na, mesélj, hol köröz mostanában a Körző?

MESZENA *(rácsap a falábara)* Most már egy biztos pont körül...
És bizsereg a hegye, mikor beletalál abba a bizonyos pontba.

IRINGÓ Aztán hol szeretnél kilyukadni?

MESZENA *(Kacsára vigyorog)* Egy tűzforró odúban, tudod.

³⁴¹ „Az 1956-os utcai lincselések (...) érthetetlenek az előző korszakban, a totális állami terror néhány éve alatt a magyar társadalom nagy részében felgyülemlett Nagy Félelem frusztrációja nélkül, amely nemcsak a nemzeti méltóság idealista forradalmában, hanem agressziós tömeghisztériákban is kiobbant. És ugyanúgy érthetetlen a leveretés utáni megtorlások aránya, amely messze meghaladta a megfélemlítésnek — a visszatérő, idegennek vagy árulónak tekintett — hatalom elfogadtatásához szükséges mértéket. (...) Voltaképp csak az egymást gerjesztő agressziók és félelmek e láncolata teszi érthetőbbé, hogy amikor Kádárék föl kínálják a magyar társadalomnak a konszolidációt, a Nagy Félelem korszakának lezárását, akkor egy egész - 1956-tal egyáltalán nem megszakadó! - félelmi láncreakciósort állítanak le, s mindezek után nem meglepő, hogy ezt az ajánlatot a magyar társadalom óriási többsége — „mi nem bántunk titeket, ti nem bántotok minket” jegyében — elfogadja.” Szilágyi Ákos margináliája Margócsy István Kazamatákról írott esszéjéhez. Margócsy: Papp András – Térey János / Kazamaták, 2000, 18. évf. 11. sz. 65.

³⁴² A félelem szerepéről '56-ban és általában a forradalmakban ld.: Gyáni Gábor: 1956 mint mnemotörténeti esemény in Uő.: *A történelem mint emlék(mű)*, Pozsony, Kalligram, 2016. 243-257.

Az előadás nemcsak kihúzta az idézett szövegrészt, de elhagyta a jelenet – és vele a közeg – alapozó miliójét is. A színészek kabátban álldogáltak, mintha utcán zajlana köztük a pártházról szóló párbeszéd, elmaradt az alkoholos állapot és a szexuális allúziók (s Meszena falába is), kvázi jól öltözött hétköznapi emberekként kerültek a nézők elé.



A Szóvivő megörökíti a felkelők csoportját. Fotó: Ilovszky Béla.

Rezes Judit a Szóvivő szerepében az előadás házigazdája. A szerep nőre osztását minden kritikus erős rendezői ötletnek tartotta, és az angyali androgünitás toposzát látták bele. Rezes nem androgün volt – bár férfiruhát viselt – inkább áttetsző: mozgása, gesztusai, intonációja letisztult, beszéde lassú és tagolt, a témához képest meglepően finom, helyenként enyhén ironikus, feszült, vagy játékos, de nem interpretálta, inkább felmutatta a szöveget. A pártházbeliek játékát kimért érzelemmentesség és a hideg tónusok alól csak időként kibukkanó feszültség jellemezte - jelezvén, hogy egy korlátozó hatalmi rendszer részei. Bertalan Ágnes (Tábori Klára) szenttelen alakítása hideglelés nyugodtságával gyakorolt erős hatást, helyenként komikus ellentétben állva a Tábori-Mérő-Esztena szerelmi háromszögből adódó helyzetekkel. Nagy Ervin Esztena lélektani eszközökkel megrajzolt szerepében majdnem hőssé vált a házon

³⁴³ Papp – Térey i. m. 297.

belül, róla tudunk meg a legtöbbet, ő a legemberszerűbb, az ő szájából szól leginkább beszélt nyelvi intonációval és értelmezéssel a szöveg. Lengyel Ferenc a párttitkár Mérőt racionális politikus-hivatalnoknak mutatta - kopaszsága Rákosira, mozgása Kádárra emlékeztet -, a tőke haláláról szóló színjátszóköri előadás felidézésekor komikus érzelmi töltetet kapott a figura.



Érsek-Obádovics Mercédesz, Lengyel Ferenc, Keresztes Tamás.

A kinti tömeg ábrázolásának általánosságát egy-két plasztikusabb alakítás írja felül. Például Szirtes Ágié (Iringó), aki rendkívüli szikársággal hozta a gyilkoskedvű budapesti asszonyt, a lincselések egyik levezénylőjét. A megformált figura hétköznapisága zavarba ejtő, kilépő mondataival szétdúlt teret hagy maga után: „Én úgy gondolom, hogy részemről ennyi. Szalad az egész konyhám. Hazamegyek, és megvacsorázom.” Színészileg és rendezőileg is azok a jelenetek tudtak erőssé válni, amelyek valamilyen performatív gesztussal túlléptek a szöveg szcenírozásán. Ez jelenthet egy brechti értelemben vett Gestus-t (mint amikor a Titkárnök [Érsek-Obádovics Mercédesz] feszült párbeszédük végén váratlanul megöleli Csonkánét [Pelsőczy Réka], vagy amikor Tábori gyakorlott mozdulattal a vállán átlendítve padlóra küldi régi szeretőjét, Mérőt); egy nem realista színpadi betétet (mint az egyenruhájukat elégető ÁVH-s kiskatonák koreografált vetkőzése, a már említett repülő és tank megjelenése, Pócs [Máté Gábor] és Surányi [Keresztes Tamás])

burleszkszerű szökési kísérlete, vagy épp Mérő lelövése); váratlan naturalizmust (mint Tábori és Esztena félbemaradt nemi aktusa, vagy Pelsőczy Réka velőtrázó sikoltozása); gegetes eszközhasználatot (például egy háton hordozható iratmegsemmisítőt, a kintiek közös újságolvasását, vagy Ottó 2 [Kovács Lehel] gézbe mumifikálását). Bár ezek a gesztusok rámutatattak, hogy a színpadon nem egy történelmi esemény reenactment-je, hanem az erről az eseményről szóló színházi konstrukció látható, konzisztens játéknyelv hiányában elszórt rendezői ötletek maradtak, nem álltak össze rendszerré.



Vetkőzés az egyenruhák elégetéséhez. Fotó: Ilovsky Béla.



Elek Ferenc mint Pilóta. Fotó: Ilovsky Béla.

Gothár scenikai stílusához híven a *Kazamaták*ban is szervezőelemmé vált a tér.³⁴⁴ A kint és bent vetélkedéséből vizuálisan egyértelműen a „bent” került ki győztesen. A pártház szobáit/folyosóit megjelenítő rácsokkal tagolt, minden irányba mobilis, forgatható, emelhető, dönthető fém szerkezet kellemesen megbolygatta a darab statikusságát, mozgékony, filmes nézőpontokat tett lehetővé, a bentiek klausztrófó állapotát pedig átélhetővé keretezte. A kinti tér megjelenítéséhez nem társult hasonlóan erős gesztus. A szerkezetet körülvevő üres színpad maga a Köztársaság tér, a sarokban megjelenő, szintén mozgatható házszerű fémdoboz lényegi funkció nélkül marad. A jeleneteket elválasztó hagyományos fényváltások nem szerencsés módon zilálták szét a dramaturgiát, némileg akadozóvá tették az előadás ritmusát. Kovács Andrea jelmezei filmesen realisták, élénk színektől mentes palettává álltak össze. A benti világ uniformizált ruhái erősebb vizuális élményt nyújtanak, míg a kintiek ruházatában a korabeli fotódokumentumokról ismert jellegzetes ruhadarabok és minták köszönnek vissza. A meglincselt ÁVH-sről készült elhíresült fotót konkrétan megidéztek a színpadon, először Nagy Ervint lógatták fel, később már a Szóvivő húzta be az Esztina holttestét jelző felfüggesztett bábut, amely az előadás utolsó húsz percében végig színen maradt. A színpad jobb szélén, a bábu alatti színpadnyílásában indult el az előadás záróképében a kazamatákat kutató ásás, amely így a shakespeare-i Nagy Mechanizmus állandó sírásává változott.³⁴⁵ Fekete Gyula teátrális kísérő zenéje erős, érzelemdús atmoszférákkal dolgozott, izgalmas feszültséget képzett a kimért játéknyelvvel.

³⁴⁴ Vö.: „Gothár két vonatkozásban távolodott el az interpretációs gyakorlattól. Egyrészt merészebben, szabadabban kezelte az irodalmi alapanyagot, másrészt rendezéseiben a szöveghez kapcsolódó jelzések helyett inkább a sajátos színházi kifejezőeszközök váltak jelentés-hordozóvá. Elsősorban nem a helyzetelemzésre, a szituációteremtésre, a figurák értelmezésére, a színész-vezetésre kell figyelni munkáiban, hanem a sajátos térhasználatra, az eredeti scenikára, az erőteljes vizuális megoldásokra, illetve a tobzódó (gyakran kötetlen asszociációkból építkező) játékötletekre.” Sándor L. István: Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései, *Metropolis*, 1. évf. 1. szám, 1997. tavasz. 74. <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1> (2020. 07. 03.)

³⁴⁵ Jan Kott nevezi Nagy Mechanizmusnak Shakespeare „történelemtömörítő” technikáját: „Hogyan dramatizálja Shakespeare a történelmet? Elsősorban a tömörítés, a sűrítés módszerével. Mert János, a Henriek és a Richárdok drámájánál sokkal drámaibb maga a történelem. Maga a Nagy Mechanizmus működése. Shakespeare egész éveket hónapokká rövidít, hónapokat napokká, egyetlen nagy jelenetvé; három-négy replikába szorítja az egész történelem nyersanyagát.” Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare*, Budapest, Gondolat, 1970. 19-20. Ford. Kerényi Grácia.



Rezes Judit, Pelsőczy Réka, Érsek-Obádovics Mercédesz. Fotó: Ilovsky Béla.



Fotó: Ilovsky Béla



Elek László ÁVH-s sorkatona kivégzése a Köztársaság téren 1956 október 30-án.³⁴⁶



Szirtes Ági, Bezerédi Zoltán, Nagy Ervin, Kocsis Gergely.

³⁴⁶ Fotó: <http://www.paolomorelostudio.com/mario-de-biasi-2/> - Диск "50-годовщина Венгерского восстания", БРД, куплен в Кёльне. На диске указана данная ссылка источника фотографии - [1], Attribution, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46762036>

A kritikai recepció fontos színházi eseményként írta le a *Kazamaták* bemutatóját, bár a szakmai diskurzus leginkább emlékezeti kérdésekkel foglalkozott az előadás kapcsán. Koltai Tamás szerint: „[Gothár] a régi nagy formáját futja. Rendezése erősen tapad a reáliákhoz - a Katona társulatának is ez fekszik -, de egy tragigroteszk haláltáncig, szinte modern moralitásig rugaszkodik tőle.” Ugyanakkor zárójelben hozzáteszi: „Más még bebizonyíthatja, hogy lehetséges egy absztraktabb előadásdramaturgia is.”³⁴⁷ Csáki Judit a darab kvalitásait méltatta, Gothár rendezésében pedig azt, hogy „nem enged teret sem a pátosznak, sem a hősiességnek.”³⁴⁸ Nánay István úgy látta, hogy a darab és a rendezés is meg fogja osztani a közönséget, mivel „az alkotók olyan témához nyúltak, amely megítélésében még hosszú ideig nem lesz közmegegyezés.”³⁴⁹ Molnár Gál Péter szerint a *Kazamaták* „nyolc napon túl sem gyógyuló, a nézőkben tovább munkáló mű.”³⁵⁰ Georges Baal kevésbé volt lelkes, és a zárókép után civil ruhában visszatérő színészek kapcsán tette fel a kérdést: történt-e valami? „A színészek mindannyian visszajönnek a színpadra mai civil ruhában, semleges, mindennapi egyszerűséggel, kicsit unatkozva. Nézik a nézőket. Mintha semmi se történt volna. A nézők udvariasan, csendesen, jól nevelten nézik a színészeket, és (langyosan?) tapsolnak. Egy szó, egy tiltakozás, egy füttyülés sem hangzik el. Mintha semmi sem történt volna. Ültünk, kényelmesen, a főváros legjobb színházában, kitűnő színészek előtt. Na, ezt is láttuk, megvolt, menjünk haza!”³⁵¹ Baal meglátása talán találóbb, ha nem konkrétan a nézőkre (akik nem minden előadáson reagáltak ilyen nyugodtan), hanem általában 1956 emlékezetére vonatkoztatjuk. 2006-ban A *Kazamaták* elnyerte az évad legjobb magyar drámájának járó díját, az előadást viszont egy évvel később levették a repertoárról. Mestyán Ádám szerint az előadás megbukott, az elit értelmiség egy része pedig „egy kissé ráült” az alkotásra, ez nem tette lehetővé, hogy a fiatalabb generációkhoz és a közbeszédbe szivároгjon a mű által kezdeményezett diskurzus.³⁵² Térey 2016-ban így látta a

³⁴⁷ Koltai i. m.

³⁴⁸ Csáki Judit: Halálra halmozott halál, *Magyar Narancs*, XVIII. évf. 19. sz. 2006. 05. 11.

³⁴⁹ Nánay István: Múltvallatás. Öt magyar ősbemutató, *Jelenkor*, 2006, 49. évf. 6. sz. 616.

³⁵⁰ Molnár Gál Péter: A pártház ostroma, emberi haikuban, *Vasárnap Hírek*, 2006. 05. 07. 16.

³⁵¹ Baal i. m. 21.

³⁵² „A *Kazamaták* (...) a magyar értelmiségi elit egy részének várva várt darabja volt, valami, ami végre felszabadítja az ötvenhatról szóló beszédet. Sajnos, ez az elit egy kissé rá is ült az alkotásra: Radnóti Sándor talán hibát követett el, amikor a megjelenéssel egy lapszámban közölte amúgy kitűnő tanulmányát, illetve ugyanő írta meg a színdarabról szóló egyik első kritikát. Gothár Péter – úgy tűnik – saját drámáját vitte színpadra. Az alkotás recepciója végül generációs kérdéssé vált: a mai ötven- és hatvanévesek szívügyévé, miközben a fiatal

Kazamaták relevanciáját: „Amennyiben az 1956-os forradalom legújabb köztársaságunk alapító eseménye, társadalmunk jelen állapotának alapító eseménye inkább október harmincadika. Aki csak részt vesz a tömegközlekedésben, sorban áll, vagy közösségi oldalakat olvas Budapesten, az tudja, miről beszélek. A sértetten utálkozó magyar milliókról (akik »nem ezt várták«). A fórumok közérzetéről. Ami a rendszerváltás röpke katarzisa után pár évtizeddel kissé moslékszerű. Sőt tragikus, egyelőre kitörési pont nélkül.”³⁵³

kritikusok nem érzik igazán magukénak se a problémát, se az alkotást (...).” Mestyán Ádám: 147. Papp András – Térey János: *Kazamaták* in *Lapis – Sebestyén* i. m. 437-438.

³⁵³ Térey János: Október harmincadika, kutatóárok, *Magyar Nemzet*, 2016. 10. 30. <https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/> (2020. 07. 03.)

4.3. Wass Albert – Vidnyánszky Attila: *Tizenhárom almafa*, 2020.

Vidnyánszky Attila 2018-as vezérigazgatói pályázatában szerepelt egy *Trianon* munkacímű előadás bemutatásának terve „a békediktátum 100. évfordulójára.”³⁵⁴ A pályázat külön szakaszban tért ki a „Történelmi tudat – nemzeti emlékezet” témakörére, jelezvén, hogy Vidnyánszky a Nemzeti Színház kiemelt feladatának tekinti az emlékezet alakítását és a nemzettudat erősítését. A *Vitéz lélekre*,³⁵⁵ az általa vezetett Nemzeti első bemutatójára hivatkozva fogalmazta meg: „hogy minden újrakezdés alapja a múlt traumáinak bevallása, s hogy mi, magyarok e tekintetben hihetetlenül életerős, talpra állni képes nemzet vagyunk.”³⁵⁶ Trianon színházi reprezentációját nemcsak a centenáriumi év tette esedékessé, de következett abból a világnézeti és kultúrpolitikai pozícióból is, amelyet a Vidnyánszky vezette Nemzeti Színház képvisel. A nemzeti héroszok, szimbólumok és mitológiák iránti elköteleződés, a nemzettudatot építő és nem dekonstruáló szándék 2013 óta látványosan alakítja a színház repertoárját.

2013 februárjában Tompa Andrea még a Trianon-reprezentációk hiányáról írt: „(...) [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.”³⁵⁷ Tompa tehát abban látta a Trianont feldolgozó művészeti alkotások problémáját, hogy hiányzik belőlük a trauma bemutatásán túllépő reflexiós szint. Példaként Kiss Tibor *Trianon (1920)* című képét említi, amely állami megrendelésre készült, az Alaptörvény 2011-es kiadásának illusztrálásához. „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

³⁵⁴ Vidnyánszky Attila pályázata a Nemzeti Színház vezérigazgatói tisztségére, 2018. 8. https://nemzetiszinhas.hu/uploads/files/pdf/Vidnyanszky_Attila_vezerigazgatoi_palyazat.pdf (2021.03.01.)

³⁵⁵ Bem.: 2013.09.28., r.: Vidnyánszky Attila.

³⁵⁶ Uo. 10.

³⁵⁷ Tompa Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban, *Színház*, 2013/02. XLVI. évf. 2. sz. 12. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (2021.03.01.)

szimbolikus, hiszen közülük valójában csak Clemenceau és 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«. A hajtókéjén őszirózsát 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 tettnek, robbantásnak, vagy már szimbolikusán 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 máig be nem hegedt, szimbolikusán 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 fölsebzett föld, a nyitott seb – melynek itt további asszociációi a lehullott, (számunkra) elveszett földdarab – a Trianon-szimbolika régi, majd százéves trópusai (...).»³⁵⁸



Kiss Tibor: *Trianon* (1920), 2011.

³⁵⁸ Uo. 12-13.

Tompa ezután Koltay Gábor két filmjét (*Trianon* és *Adjátok vissza a hegyeimet*) és Wass Albert műveiből készült amatőr színpadi adaptációkat említ, majd megállapítja, hogy ezek is pusztán a trauma újraélésének lehetőségét nyújtják a nézőnek. „[M]intha 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.”³⁵⁹

A *Tizenhárom alfa* is Wass-mű, de a fentiekkel ellentétben maga az alapanyag hordozza a reflexió lehetőségét, ugyanis az 1940-es évek elején, a második bécsi döntés idején játszódik a visszacsatolt Észak-Erdélyben. Főszereplője, Táncos Csuda Mózes tehát a cselekmény idejében nem átéli a trianoni szerződést követő eseményeket, hanem az utána kialakult, és éppen változó, a háborúba sodródó helyzetben igyekszik boldogulni. A második bécsi döntés reprezentációja két színháztörténetileg jegyzett előadásban is megjelent korábban: 2003-ban a *Gyévuskában*³⁶⁰ és 2010-ben a *Magyar ünnepben*.³⁶¹ Az utóbbi, botrányok övezte előadást a Nemzeti akkori igazgatója, Alföldi Róbert rendezte. A bemutató előtt egy hónappal Alföldinek – és a Nemzetinek – volt még egy, jelentősebb, Trianon-botránya. Szabó Attila Vamik Volkan „választott trauma”-elmélete³⁶² kapcsán írja le az esetet: „Alföldi Róbert, a Nemzeti Színház igazgatója 2010-ben a Román Kulturális Intézetnek a román nemzeti ünnep alkalmából rendezett állófogadására kívánta bérbe adni az általa vezetett színházépületet. Bár az igazgatót a nagycsoportok [a románok és a magyarok] közötti megbékélés szándéka vezette, nem számolt azzal a ténnyel, hogy ez az ünnep egyben Erdély 1918-as elcsatolásának ünnepnapja is (román szemszögből a Nagy Egyesülés Ünnepe). Így ez az ünnepnap semmiképpen nem lehet a román-magyar dialogikus emlékezet terepe. A jelentős tiltakozáshullám miatt a színháznak el kellett állnia a bérbeadástól és az igazgató magyarázkodásra kényszerült.”³⁶³ 2020-ban Vidnyánszky Attila centenáriumi előadása tehát a magyar

³⁵⁹ Uo. 13.

³⁶⁰ Bem.: 2003.11.05. Szkéné Színház, r.: Pintér Béla.

³⁶¹ Bem.: 2010.12.18. Nemzeti Színház, r.: Alföldi Róbert.

³⁶² Vamik Volkan elmélete szerint a választott trauma olyan, mint „egy pókháló, amely a nagycsoport tagjait egymással összefonja.” A trauma reprezentációját a nagycsoport tagjai generációról generációra áthagyományozzák, és így a közösség identitásának meghatározó részévé teszik. Ld. Vamik Volkan: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas. An Aspect of Large-group Identity*, *Group Analysis*, 2001, XXXIV. évf. 1. sz. 79-97.

³⁶³ Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Pécs, Kronosz, 2019. 35-36.

színház Trianon-reprezentációi mellett a Nemzeti Színház társadalmi emlékezetünkben betöltött szerepével is párbeszédbe lépett.

Az előadás heterogén szöveg- és zenedramaturgiáját is Verebes Ernő jegyzi. Az általa szerkesztett szöveg két fő alapanyagra támaszkodik: Wass Albert 1951-ben, már Floridában, befejezett anekdotikus regényére és Apponyi Albert gróf 1920. január 16-án Párizsban elmondott beszédére, amely a trianoni békefeltételekre reagált. Az előadás első részét Tánkos Csuda Mózes (Szarvas József) színpadra alkalmazott története határozza meg, a második rész jelentős hányadát Rátóti Zoltán negyvenperces, a teljes Apponyi-beszédet szóról szóra előadó monológja. Mózsi történetét ugyanakkor számos vendégszöveg és –dallam tarkítja, korabeli rádió- és újsághírek, dalszövegtöredékek és Wass-szövegrészletek jelennek meg a zenei szerkesztésű dramaturgiában. Ez azért is szükséges, mert a *Tizenhárom almafa* cselekménye a nagy történelmi mechanizmusok ellenére alapvetően monoton, központi figurája ugyanis egy konkrétan körülhatárolható mentalitást, a „székelyt” hivatott megjeleníteni, aki nem változik, akkor sem, ha épp a birtokán keresztül húzzák meg az országhatárokat.

Olekszandr Bilozub a színpad közepén felnagyított csipkematívumokkal körbevett fehér teret alakított ki, a család és az almafák helyét, ettől jobbra a háborúhoz tartozó térszegmens (árok, reflektorokkal, folyamatosan mozgó és éneklő katonákkal, tábori ágyakkal), balra pedig egy biedermeier bútorokkal jelzésszerűen berendezett általános tér helyezkedett el, a politikáé. Itt zajlottak, Mózsi történetét meg-megszakítva, a húsz évvel korábbi diplomáciai tárgyalások dokumentumait is használó rövid jelenetek. Az idősíkok egymás mellé helyezése egy rendhagyó, nem mindig konzekvens idő- és térkezelést, és a történéseket néha egymásba mosó dramaturgiát eredményezett, amelyben az első világháború vége összeér a második elejével, Franciaország Észak-Erdéllyel, a magyar arisztokraták diplomáciai manőverei a kiskatonák világával és Mózsi családjának sorsával.



Szarvas József (Táncos Csuda Mózes) és Tóth Augusztina (Rozál). Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



„Háborús” térszegmens a színpad jobb oldalán. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



Olekszandr Bilozub díszlettervének részlete.

Forrás: <https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2020/03/a-lecke-fel-van-adva-vidnyanszky-attila-rendezo-a-tizenharom-almafa-cimu-eloadasrol>

A *Tizenhárom almafa* az anekdotikus-szatirikus regények hagyományához csatlakozik, Jókai és Mikszáth tradíciójához, de Jaroslav Hašek 1923-as *Švejkjéhez* is, amelynek alcíme *egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Táncoš Csuda Mózes is besorozzák, el kell hagynia otthonát a Komandón. A család és a kis birtok a

tizenhárom almafával a regényben is, de az előadásban kifejezetten hangsúlyosan az „otthon”, vagyis Erdély megfelelője, ahonnan a háború, az egymásnak eső német és szovjet, magyar és román hatalom rángatja ki a székelyt. A švejki párhuzam nemcsak a cselekmény szintjén állja meg a helyét: Mózsi túlélési stratégiája a hadseregen belül és kívül, a külvilággal szemben gyakorolt attitűdje a „székelyes” viselkedéstípusok mellett más mintákat is idéz. Drámatörténeti párhuzamként érdemes mellétennünk Bertolt Brecht 1943-as, Kaliforniában írt *Švejk a második világháborúban* című drámájának főszereplőjét. Brecht Švejkje (miként Hašeké is) olyan figura, aki „a hányattatásokat kitartóan tűri, és a bántalmazó hatalmat a túléléssel győzi le, ha kontrolálni nem tudja”, és sajátos nyelvet beszél, „a hatalommal szembeni ellenállás egy kódolt szótárát, amely engedelmességnek hangzik.”³⁶⁴ Mózsi figurája hasonló módon tér ki a hatalom képviselői elől (legyen az román vagy magyar), a humorba, nyelvi játékokba és értetlenségnek tűnő konok ellenállásba burkolózik a túlélés érdekében.



Szabó Sebestyén László (Szakaszevezető) és Szarvas József (Táncos Csuda Mózes)

Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

³⁶⁴ Joel Schechter: *Brecht's clowns: Man is Man and after* in Peter Thomson – Glendyr Sacks (szerk.): *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University, 2006. 95. Ford. Szabó-Székely Ármin.



Szarvas József 1987-ben Švejk szerepében az Ódry Színpadon.³⁶⁵ MTVA, MTI-FOTO-FROZS19870325094. Fotó: Rózsahegyi Tibor.

Az előadás elején elhangzik egy mesészerű eredettörténet, amit Mózsí mondd el a fiának játékképpen, az Erdélyben élő nemzetiségekről:

MÓZSI

(...) A magyar uraskodik, és veszekszik a románnal. A román bámulja a felhőket, és veszekszik a magyarral, ugye? A szász, az dolgozik ugyan, de a veszekedésben mindig a mellé áll, amelyik éppen erősebb. Kinek lesz haszna belőle? Neki magának. Kell még valaki, akinek esze is van, meg szíve is, s a munkához is ért valamicskét.

KICSI MÓZSI

Hát a...

MÓZSI

Csss! Különben elviszi az ördög az egészdet.³⁶⁶

Fontos eleme Wass szövegének a székelység identitásának elhatárolása a (magyarországi) magyarokétól, mivel egyik megfogalmazódó tézise az, hogy a helyben együtt élők és a máshonnan magukat a dolgokba ártók között húzódik az igazi ellentét. Vagyis nem az erdélyi székely és az erdélyi román között, hanem például a

³⁶⁵ *Švejk, egy derék katona kalandjai a hátszágban*. Bem.: 1987.03.27., r.: Kapás Dezső.

³⁶⁶ A szövegrészek a továbbiakban, amennyiben külön nem jelölöm, az előadás szöveggönyvéből származnak, amelyet Verebes Ernő bocsátott a rendelkezésemre.

magyar hadsereg parancsnoka, vagy az arrogáns budapesti újságíró és Mózsi között. „A székely emberek mindig határhelyzetben vannak, ezt jelképezi Mózsi »birtoka«, a tizenhárom maga ültette almafa, amelyre hol az egyik, hol a másik fél tart igényt, miközben mindkettő korrumpálható, elvakult, és könnyen megfélemledik az emberség alapvető követelményeiről.”³⁶⁷ Mivel az eredeti mű egyik jellegzetes – és meglepő – vonása, hogy Mózsi a magyarokkal sem szimpatizál különösebben, és leginkább azt szeretné, ha békén hagynák a Magyarországról Erdélybe érkezettek, az előadás Trianon-fókuszba kissé zavarossá teszi az azonosulás kérdését. A szereplők közül leginkább Mózsi helyzetével ismerkedünk meg, az ő székely identitása kínálkozik mintaként, és ez a magyarországiaktól elhatárolódó nézőpont feszültségbe kerül a második rész Apponyi-beszédének egyértelműen magyar-központú, a magyarok történelmi szerepét idealizáló Trianon-értelmezésével.

Az egyetlen visszatérő román szereplő ábrázolása sablonos: subás, kucsmás alakot látunk, aki egy személyben képvisel egy egész népet, és bár egy ponton felsejlik, hogy akár az ő családja is lehetne hasonló történet főszereplője, csak statisztál Mózsi történetéhez.

SZEGÉNY ROMÁN Mózsi, Mózsi.

MÓZSI Ne búsuljatok, ti se lesztek rosszabbul, mint mi voltunk.

SZEGÉNY ROMÁN Ház, a tanya, a jószág. Könnyen beszélsz, neked mától kezdve vasárnap!

MÓZSI Eddig nektek volt. Cserélődniük kell a napoknak is, igaz-e?

SZEGÉNY ROMÁN Bizony nekem elég nehéz volt eddig is.

MÓZSI Hát akkor meg minek bánkódsz? Hiszen nem húznak nyársra ezután sem.

SZEGÉNY ROMÁN Ionel. Szilviu, Mária. Az asszonyt előre küldtem a pulyákkal. Nem lehet tudni, hogy mi lesz.

(...)

MÓZSI Látod, én most igaz szívvvel sajnállak benneteket, s ez nekem igen jól esik. Tik is sajnálhattatok volna minket

³⁶⁷ Angyalosi Gergely: A székely ember mítosza Wass Albert *Tizenhárom almafa* és Nyirő József *Kopjafák* című művében, *Jelenkor*, 2013, LXI. évf. 1. sz. 72.

egy kicsikét huszonkét éven át, nektek is jól esett volna, de nem tettétek. Hanem azért ne félj, mert amíg egyéb is van, románt nem eszünk.

A regényben nevesített a román szomszéd: Filimon, több epizódban is részt vesz, hangsúlyosabb a Mózsai és közte lévő egymásra utalt, kényszerű szövetség.



Wischer Johann (Román szomszéd). Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

A zsidóságot szintén egy szereplő hivatott képviselni az előadásban: Mendi (Bodrogi Gyula). A regényben több zsidóhoz kapcsolódó epizód van, és mindegyiknek fontos pozíciója van a történelmi kontextus írói megrajzolásában: „Az első jelenetben, amely a zsidó boltossal való találkozást írja le, afféle kutya-macska viszonyunk vagyunk tanúi. Mózsival kölcsönösen élcélődnek egymás származásán, a közös vallási tartalmak eltérő értelmezésén, de harag azért nincs. Amikor pedig a magyar katonák viccelnek hősünk »zsidó nevének«, csak ennyit válaszol: »Krisztus is zsidó volt«. Párhuzamos szituáció a vonatbéli jelenet, ahol az öreg székek védik meg a zsidó fiatalembert a városi lincselő diákoktól. Nem azért, mintha annyira kedvelnék, hanem azzal az indoklással, amit a legöregebbjük mond: »Mert itt emberölés nem létezik.« Wass egyszerűen és szájbarágósan jellemez, alakjai egytől egyig valamilyen általános karaktermintának kívánnak megfelelni. A zsidó fiatalember alamuszi, ugyanakkor naiv, mert azt hiszi, hogy a rendőr ugyanúgy megvédené, mint székeley útitársai; aztán a kisregény vége felé mint kommunista komiszár bukkan föl. Mózsai (...) azért

akadályozza meg társaival együtt a lincselést, mert nem akar bajba kerülni – meg aztán, akárcsak Nyirő székelyeinek, neki is tévedhetetlenül működik az erkölcsi érzéke. A hatóságot becsapni, a basáskodó előljárókat félrevezetni szabad, a gyengébbet bántani, belőle gúnyt űzni nem. A zsidó boltosék elhurcoltatásáról például a sopánkodó asszonyoktól értesül. » – Jaj, lelkem – mondta a legközelebb álló - , ilyen csúfság se esett még a falun, mióta a világ! – Elvitték a zsidónkat a németek!« Mózsi ledermed a meglepetéstől, mikor megtudja, hogy Mendi boltos és felesége csak egy-egy batyut vihetett magával. »Hát ez nagy szégyen is volt«- hangzik az elbeszélői kommentár. »Mert ha csal a zsidó s valaki a faluból bicskát ereszt belé, az rendjén levő dolog. De hogy idegenek jöjjenek törvényt cselekedni! Ez már nagy csúfság.« (...) A falu népe tehát nem valamilyen általános erkölcsi meggondolásból van felháborodva a zsidók deportálása miatt, ahogy az öreg székelyek sem absztrakt elvekre hivatkozva védték meg a zsidó fiatalembert. Azt nem szenvedhetik, azt tartják megszégyenítőnek, ha kívülről avatkoznak a saját szokásrendjükbe, ebből a szempontból pedig mindegy, hogy ezt az anyaországi magyarok, a románok, németek, vagy a történet végén feltűnő oroszok teszik. (...) Wass tehát következetesen érvényesíti a regionális szemléletet, az egymástól elkülönülő, de egymás különbségeit tiszteletben tartó etnikumok együttélésének ékesszólóan megfogalmazott hittételét.»³⁶⁸ Az előadás kihagyja a fentebb leírt vonatatos részt, a Mendiék deportálása utáni jelentben pedig tompítja Mózsi szövegének élet:

MÓZSI /*Maga elé*/ Hát ez nagy csúfság. Mendi a mi zsidónk. Ha csal a zsidó akkor majd mi... De hogy idegenek jöjjenek ide törvényt cselekedni! Ez már nagy csúfság. Igen nagy csúfság.

A kipontozott rész helyén az eredeti szöveg szerint a „bicskát eresztünk belé” kellene, hogy szerepeljen. Az előadásban Szarvas József elnyeli a mondat végét, kézmozdulattal jelzi a tartalmát, mint aki nem mondhatja ki nyilvánosság előtt, amit gondol. A rendezés itt elkeni, reflektálatlanul hagyja Wass antiszemitizmusának kérdését, egy másik ponton viszont váratlanul, zavarba ejtő módon megidézi. A második rész első jelenete egy 1920-ban zajló montázzsal kezdődik, amelyben hírek, a magyarokat képviselő diplomaták szövegei és katonák mondatai kerülnek

³⁶⁸ Angyalosi i. m. 72-73.

egymás mellé – miközben különböző rekvizitekről (egy levélről, egy térképről és egy bibliáról) derül ki, hogy patkányok rágták:

Apponyi, Teleki és Csáky újságot olvasnak.

ÚJSÁGÁRUS /*Kintről kiabál*/ „Les Hongrois discutent les conditions de paix!”

CSÁKY A magyarok vitatják a békefeltételeket. (...) Az egész sajtó elfogadhatatlannak és szemtelennek bélyegzi javaslatainkat, anélkül, hogy ismerné azokat – nyilvánvalóan parancsszóra. Választási eredményeinket a fehérterrornak tulajdonítják.

KATONA (*Patkány rágta levél*) ...de, hogy?! Itt volt a belsőzsebemben... Istenem, de hogy lehet ez?!

(...)

CSÁKY Szóval, a magyar válasz elfogadhatatlan.

TELEKI Én viszont a Győztes Szövetséges Hatalmak sajtószócsövébe legszívesebben bele...

CSÁKY Pali! Ha mindenáron ki akarsz nyögni, tedd csendben.

(...)

TELEKI Mindenáron, csendben. Van ebben valami állhatatosság, nem igaz? Mi ez?! Hogy...?! (*Patkány rágta térkép*)

KATONA Ezt is szétrágták!

TÁBORI PAP Nem, ne,... De, miért?! A szentírás... (*Patkány rágta biblia*)

WASS ALBERT /*Kintről*/ Urak, akik a világ dolgait igazítjátok: adjátok vissza a hegyeimet!

CSÁKY Hallod, magyarul?! Valaki szólt. Valaki magyarul szólt. Nyissátok csak ki az ablakot!

Később, már Mózsai idősikjában, egy szürreális pillanatra egy embernagyságú patkány is megjelenik az egyik tábori ágyon, miután a katonák előadtak egy bábokkal illusztrált betétet Nagy-Magyarország szétszakításáról. A patkány Wass életművében egyértelműen a hírhedt *Patkányok honfoglalása. Tanulságos mese fiatal magyaroknak* című szövegre utal, amely arra figyelmezteti olvasóját, hogyha az ember

könyörületességből élni hagyja a bujkáló patkányokat, és nem írta ki őket, akkor mindent szétrágnak és tönkretesznek körülötte – és, amely szöveg az *Ellenzék* nevű erdélyi napilap 1944. június 17-i számának ötödik oldalán, a budapesti zsidók csillagos házakba telepítését közlő hír melletti oldalon jelent meg.



Ellenzék, 1944. június 17., 65. év 135. sz. 4.



Ellenzék, 1944. június 17., 65. év 135. sz. 5.



Bodrogi Gyula (Mendi), Nagy Mari (Asszony). Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

Az előadás második részében Rátóti Zoltán Apponyi gróf szerepében negyven percen át uralja a színpadot egy történelmi beszéddel. Komoly színészi teljesítmény és a rendezés hatásos gesztusa, amely izgalmasan lép ki az előadás addigi rendszeréből. Trianon emlékezetének feldolgozását tekintve viszont erősen megkérdőjelezhető, ugyanis a teljesen reflektálatlanul hagyott beszéd a korábban látott helyzetekhez képest is leegyszerűsítő, a magyarságot idealizáló, kizárólag áldozattá avató olvasatát adja a történelmi eseménynek. Rátóti egyszerű, közvetlenül a nézőkhöz forduló beszédmódja és a lassan kivilágosodó nézőtér, azt a hatást keltik, mintha Apponyi száz éves szövege az alkotók szerint a mához és a máról szólna – mintha ez lenne a reflexiós szintből hiányzó jelen. Ablonczy Balázs *Trianon-legendák* tanulmányában külön részt szentel az Apponyi-legendáriumnak. (És a George Clemenceau-ról szóló tévhiteknek is, aki az előadásban sematikusan ellenszenves, sőt egy ponton magát elkukorékoló figuraként jelenik meg.) Leírja az Apponyi-beszéd jelentőségét felnagyító emlékezeti folyamatot, amelyet az előadás dramaturgiája reprodukált: „Apponyi beszédének aránytalan felnagyítása későbbi korokból származik. Az 1921 után kormányzó Bethlen

Istvánnak komoly érdeke fűződött ahhoz, hogy a magyar politika »grand old man«-jét, a legitimizmus egyik vezéralakját már életében emlékművé stilizálja és kiiktassa a közéletből. (...) Apponyiról a harmincas évek végéig tizenegy utcát, három utat és öt teret neveztek el (többek között még életében a mai Ferenciek terét), se szeri, se száma az életét méltató köteteknek, brosúráknak, számtalan város választotta meg díszpolgárának. Hangját a Nemzeti Múzeum lemezre vette, és az életét méltató cikkekből nem hiányzott a Kossuthra való hivatkozás. »Már életében a történelemé volt« – vélte a *Pesti Napló* cikkírója, »élő katedrális« – tette hozzá az *Újság*, »úgy élt már itt köztünk, mint egy jelkép« – összegzett a *Magyarság*. (...) Párizsban, az antant vezetői előtt elmondott beszéde pedig már 1933-ban mitikus jelentőséget kapott: »Törvénybe kell iktatni ezt a beszédet a lex Apponyival együtt. (...) Ha kényszerűségből belekerült a Corpus Jurisba a trianoni békeszerződés, akkor kerüljön most bele a nemzet egységes kívánságának és akaratának megfelelően az ellene szóló legnagyobb tiltakozás is.«³⁶⁹ A beszéd és Apponyi érintetlen emlékműként jelent meg az előadáson belül, ezért a szöveg újranyitotta a trianoni traumát, nem emlékezett rá, hanem kultikus színben tüntette fel. „Mit sugall Trianon mai (és megannyi korábbi) emlékezeti kultusza? Nem mást, mint hogy (már akkor is) a Nyugat felől ért bennünket a csapás, és mi magunk teljesen ártatlanok vagyunk (voltunk) a velünk történt dolgokban. Trianon legfőbb tanulsága, ezek szerint, így szól: az ország, a nemzet – a Nyugat áldozataként – teljesen magára maradt Európában. (...) A nemzeti múltnak ez a beállítása azt sugallja, a magyarnak mindig harcolnia kell(ett) a nemzet valós érdekeiért, mely harc manapság a Nyugat ellen folyik. (...)»³⁷⁰ A jelenet hossza azonban arra is készíthette a nézőt, hogy miután felfogta az alkotók emlékmű-állító szándékát, maga hozza létre a jelenhez csatlakozó reflexiókat. Erre a szöveg több részlete is alkalmat adott, például az alábbi:

APPONYI (...) Szomszédaink, akik területünk egy részére törnek, már legalább egy éve hatalmukba kerítették azokat; a fegyverszüneti szerződés értelmében joguk lett volna ezeknek a területeknek katonai megszállására, de ők kisajátították a kormányzás egész gépezetét. Ennek látjuk már a következményeit. Külön

³⁶⁹ Ablonczy Balázs: *Trianon-legendák* in Romsics Ignác (szerk.): *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, Budapest, Osiris, 2005. 139-140.

³⁷⁰ Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*, Budapest, Kalligram, 2016. 132.

okmányban fogjuk bemutatni, hogy ez alatt az egy év alatt mily nagy kulturális értékek romboltattak le. Látni fogják, Uraim, ezekben az okmányokban, hogy két egyetemünk, amelyek a kultúra legmagasabb fokán állanak, a kolozsvári, a magyar kultúra egyik régi székhelye, és az újabb keletű pozsonyi egyetem, tönkretétettek. A tanárok elűzettek, és szeretném, ha megtudnák Önök, hogy kiket ültettek helyükbe. Felhívom Önöket, hogy küldjenek ki tudósítókból álló bizottságokat, hogy a való helyzetet megismerjék, és, hogy az összehasonlítást megtehessek. Lehetetlen, hogy ezek az egyetemek és ezek a tanári karok, amelyeknek történelme a messze múltba visszanyúlik, és, amelyek most megsemmisítették, pótolhatók legyenek a megszálló nemzetek szellemi erőtartalékaiból. Ezek a nagy kulturális intézmények belátható időben nem pótolhatók.
(...)



Rátóti Zoltán (Apponyi Albert gróf). Fotó: Eöri Szabó Zsolt.



Az Apponyi-beszéd. Fotó: Eöri Szabó Zsolt.

Az előadás végén, Mózsai történetének befejezésekor, újabb váratlan rendezői gesztussal, Szarvas József kilép a szerepéből, és saját viszáki gyümölcsöskertjéről és az általa létrehozott Pajtaszínházról kezd beszélni. A gyümölcsfák és a magyar kultúra gondozása ebben a gondolati körben ér össze: „2007-ben történt valami. Visszhangzott bennem a *Leonce és Léna* zárómondata: »Építsünk színházat!« És 2007-ben építettem egy színházat Viszákon, pajtából.³⁷¹ (...) A kultúra nem szakadhat el a földtől. A földhöz ragadt ember maga csoda. A parasztember mindent tudott. Nem kellett hozzá egyetem. Tudta a napszakot, az évszakot, az évjárást. Tudta, mit mikor. Mit miért. Tudta és csinálta. Értett az állatokhoz, a földhöz, erdőhöz. Volt lova, disznója, csirkéje, galambja, méhe. Értette a gyógyfüveket, gombákat. Szabad volt. Független.»³⁷²

³⁷¹ Bérczes László – Szarvas József: *Könnyű neked, Szarvas Józsi...*, Budapest, Magvető, 2018. 190.

³⁷² Uo. 226.

5. Összegzés

Ahogy a módszertani bevezetőben említettem a hét esettanulmány hét mikrotörténetet hozott létre, amelyek nem állítják, hogy a történelmi események színházi reprezentációja megragadható lenne egységes narratívákkal. Azt gondolom, a kutatás eredménye épp az elemzett előadások sokféle történelem-megközelítésének bemutatásában rejlik, ezt a sokféleséget érdemes a színházi munka gyakorlata felől nézni:

Az *Aranycsillaghoz* tartozó műfajtörténeti tanulmány segíthet felismerni a zenésszínházban ma is működő sémák ideológiai vonatkozásait.

A *tanúk* elemzése kapcsán láthatjuk, hogy milyen fontos lenne a történelmi események gyorsreagálású feldolgozása a kortárs drámairodalomban.

A *kihallgatásból* készült előadásban tetten érhető, hogy milyen eszközökkel tud egy korszak lélektana átélhetővé válni.

A *Vidravas* történetét nézve világos lesz egy-egy bemutató időzítésének fontossága, és az, hogy egy történelmi eseményt feldolgozó mű inkább emlékezeti hiányérzetet hoz létre, ha nem elég bátran kapcsolódik az éppen zajló folyamatokhoz.

A *holtak hallgatása* a dokumentarista színház dramaturgiai és szerkesztési gyakorlata felől lehet tanulságos, a dokumentum érzékeny státuszát és fikcióvá válását követhetjük benne nyomon.

A *Kazamaták* egy emlékezeti közösség reakciójának színházi esettanulmánya a felforgató történelemnarratívákra.

A *Tizenhárom almafa* elemzéséből pedig egy kollektív trauma „félrekezelése” ismerhető meg, amely inkább szól a traumát övező problémákról, mint a trauma feldolgozásáról.

6. Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Jákfalvi Magdolnának, amiért inspiráló tudással és türelemmel kísért végig a doktori folyamaton, továbbá Karsai Györgynek, Győrei Zsoltnak, Kiss Gabriellának és Kékesi Kun Árpádnak, a tanulmányi osztály és a könyvtár munkatársainak, valamint a FreeSZFE közösségének.

7. Mellékletek

7.1. Az előadások adatai

7.1.1. *Aranycsillag*

Cím: *Aranycsillag*

Bemutató dátuma: 1950.11.03.

A bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház

Rendező: Apáthi Imre

Zeneszerző: Székely Endre

Szerző: Hámos György

Dalszövegíró: Hámos György, Gál Zsuzsa, Zoltán Pál, Innocent Vincze Ernő

Dramaturg: Semsei Jenő

Díszlettervező: Fülöp Zoltán

Jelmez: Állami Divatközpont

Koreográfus: Roboz Ágnes

Karmester: Várady László, Gyulai Gaál Ferenc

Társulat: Fővárosi Operettszínház

Színészek: Homm Pál (Kerekes István), Zentai Anna (Kovács Júlia), Petress Zsuzsa (Zsuzsi), Latabár Kálmán, Rátonyi Róbert (Hoska Lajos, borbély), Mezei Mária (Hofberg Viola), Dénes György (Csatáry, nyugalmazott ezredes), Keleti László (A harangozó), Hódossy Judit (Lili, manikűröslány), Romhányi Rudolf (Deák Rókus, kulák), Dajbukát Ilona (Mari, a felesége), Szentessy Zoltán (Kálmán, a fia), Gárday Lajos (András bácsi), Murányi Lili (Örse), Lenkey Valéria (Kati), Derecskey Pál (Párttitkár), Rajnay Elli (Bodnárné), Barcza Éva (Gizi), Várady Pál (A kopasz), Egri László (A kövér), Balázs István (Iskolaparancsnok), Buss Gyula f. h. (Politikai tiszt), Bikádi György (Gulyás), Kovács János. f. h. (Balogh), Tarsoly Elemér f. h. (Hudák), Bánáti Sándor (Gergely), Prókai István f. h. (Tóth), Székelyhidy György (Fekete), Renkey Gyula (Kiss), Décsy Pál (Szabó), Kalmár Péter (Első telefonos), Langer Ede (Második telefonos), Antalffy József (Nagy József, munkás), Lázár Tihamér (Veres János, munkás), Szénási Ernő f. h. (Első munkás), Tordai Gábor (Második munkás), Beregi János (Harmadik munkás), Papp János (Feri, parasztleány), Lengyel András (Jancsi, parasztleány), Rimóczy Viola, Farkas Edit, Lutz György, Tamasits Dezső (Szólótáncosok).

7.1.2. A tanúk

Cím: *A tanúk*

Bemutató dátuma: 1986.01.17.

A bemutató helyszíne: Szigligeti Színház

Rendező: Csizmadia Tibor

Szerző: Déry Tibor

Zeneszerző: Selmeczi György

Dramaturg: Zsótér Sándor

Díszlettervező: Antal Csaba

Jelmez: Flesch Andrea

Koreográfus: Majoros István

Társulat: Szigligeti Színház, Szolnok

Színészek: Bajcsay Mária (Házfelügyelő), Vallai Péter (Dr. Kelemen Béla orvos), Juhász Róza (Lujza, a felesége), Koós Olga (Özv. Kellerné, az anyja), Vass György (Jancsi, a kisfia), Kátay Endre (Lajos bácsi, a nagybátyja), Zelei Gábor (Ernő, az öccse), Pusztay Péter (Garai kormányfőtanácsos), Somody Kálmán (Takács Lajos), Philippovich Tamás (Csavargó), Tóth Tamás (Juhász elvtárs), Árdeleán László (Bibó Károly), Mucsi Zoltán (Nagy szaktárs), Tóth József (Tanár), Győry Franciska (Méltóságos asszony), Turza Irén (Munkásnő), Váry Károly (Kocsmáros), Zombori Katalin (Mariska), Szecskó Griselda (Rózsika), Árva László (Rendő), Horváth Gábor (Honvéd), Horváth László Attila (Főhadnagy), Leviczky Klára (Borosné), Réz Judit (Zsidó lány), Mészáros István (Mátyás), Czakó Jenő (Öregember).

7.1.3. A kihallgatás

Cím: *A kihallgatás*

Bemutató dátuma: 1988.11.18.

A bemutató helyszíne: Csiky Gergely Színház Stúdiószínháza

Rendező: Babarczy László, Mohácsi János³⁷³

Szerző: Eörsi István

Díszlettervező: Zsanda Zsolt

Jelmez: Cselényi Nóra

Társulat: Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Színészek: Karácsony Tamás (Balla Károly elítélt), Tóth Béla (Horetzky Sándor elítélt), Lukáts Andor (Kolosy Kálmán elítélt), Jordán Tamás (Koplár István elítélt), Spindler Béla; Bezerédi Zoltán (Fóti Ferenc alezredes börtönparancsnok), Sztarenki Pál; Znamenák István (Sajtos József őrnagy, a helyettese), Krum Ádám; Bezerédi Zoltán (Cella-Cella foglár őrmester), Dunai Károly (Borbély, aki felcser is).

³⁷³ Mohácsi János asszisztensként vett részt a próbafolyamatban. (Mohácsi János személyes közlése 2019. 06. 20-án.)

7.1.4. *Vidravas*

Cím: *Vidravas*

Bemutató dátuma: 1989.03.09.

A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház

Rendező: Ruszt József

Szerző: Galgóczi Erzsébet, Böhm György

Dramaturg: Bereczky Erzsébet

Díszlettervező: Csányi Árpád

Jelmeztervező: Vágó Nelly

Társulat: Nemzeti Színház, Budapest

Színészek: Juhász Róza (Rév Orsolya), Sinkovits Imre (Dr. Simon Pál), Hámori Ildikó (Emma asszony, Simon Pál felesége), Rubold Ödön (Smukk Tóni, ÁVH-s őrnagy), Béres Ilona (Karolina, Gyetvay Gáspár felesége), Fonyó István (Dr. Gyetvay Gáspár), Zolnay Zsuzsa (Mariska, Orsolya anyja), Vereczkey Zoltán (Rév Kálmán, Orsolya apja), Tahi József (Kálmánka, Orsolya bátyja), Trokán Péter (Jurek Sándor, ÁVH-s tiszt), Botár Endre (Ferkó bá'), Szokolay Ottó (Dr. Kanizsai, ügyvéd), Bősze György (Wurmfeld, elvtárs, tanácselnök), Somogyvári Pál (Ügyész), Versényi László (Bíró), Mezey Lajos (Kiss, házmester), Várnagy Kati (Kissné, Kiss felesége), Miklósy Judit (Vilma néni, handlé), Károlyi Irén (Panni néni), Pataky Jenő (Szónok), Bagó Bertalan (Fiatalember), Fáy Györgyi (Márta, házvezetőnő Emma asszonynál), Rajna Mária (Juli néni).

7.1.5. *A holtak hallgatása*

Cím: *A holtak hallgatása*

Bemutató dátuma: 1973.01.19

A bemutató helyszíne: Pesti Színház

Rendező: Várkonyi Zoltán

Szerző: Örkény István, Nemeskürty István

Díszlettervező: Fehér Miklós

Társulat: Vígszínház

Színészek: Benkő Gyula, Bitskey Tibor, Kozák László, Prókai István, Szatmári István, Tordy Géza, Bilicsi Tivadar, Darvas Iván, Pándy Lajos, Somogyvári Rudolf, Tomanek Nándor, Zách János, Mádi Szabó Gábor (Zách János szerepét átvette 1973/74.-es évadtól)

7.1.6. *Kazamaták*

Cím: *Kazamaták*

Bemutató dátuma: 2006.04.30.

A bemutató helyszíne: Katona József Színház

Rendező: Gothár Péter

Szerző: Papp András, Térey János

Zeneszerző: Fekete Gyula

Dramaturg: Fodor Géza, Morcsányi Géza

Díszlettervező: Gothár Péter

Jelmeztervező: Kovács Andrea

Társulat: Katona József Színház, Budapest

Színészek: Bán János, Bertalan Ágnes, Bezerédi Zoltán, Elek Ferenc, Fekete Ernő, Hajduk Károly, Jordán Adél, Keresztes Tamás, Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Máté Gábor, Mészáros Béla, Nagy Ervin, Kun Vilmos, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szacsvay László, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Tóth Anita, Ujlaki Dénes, Vajdai Vilmos, Barnák László e. h., Dégi János m. v., Érsek-Obádovics Mercédesz e. h., Kovács Lehel e. h., Kádas József e. h., Nagy Péter e. h., Mercs János e. h., Sipos Vera e. h., Somody Kálmán m. v. Béres Péter, Botka Zoltán, Brusznyczky János, Morvay Imre, Kása Gyula.

7.1.7. *Tizenhárom almafa*

Cím: *Tizenhárom almafa*

Bemutató dátuma: 2020.03.06.

A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház

Rendező: Vidnyánszky Attila

Szerző: Verebes Ernő

Alapszöveg írója: Wass Albert

Díszlettervező: Olekszandr Bilozub

Jelmez: Berzsenyi Krisztina

Társulat: Nemzeti Színház, Budapest

Színészek: Szarvas József (Táncos Csuda Mózes), Tóth Augustza (Rozál), Andirkó Mikes; Harasztosi Lóránt (Kicsi Mózsi), Simon Klára Mária; Szmuda Kinga (Kincső), Bakos-Kiss Gábor (Jegyző; Henry ezredes; Clemenceau), Bodrogi Gyula (Mendi), Farkas Dénes (Sipkás; Magyar tiszt; Hadapród), Herczegh Péter (Birtalan), Horváth Lajos Ottó (gróf Teleki Pál), Kristán Attila (gróf Wass Albert), Koncz Andrea; Barta Ágnes (Pesti hölgy), Nagy Márk (Bőrkabátos), Nagy Mari (Asszony), Rácz József (Rádióbemondó), Rátóti Zoltán (gróf Apponyi Albert), Rubold Ödön (gróf Csáky István), Szabó Sebestyén László (Szakaszvezető), Tóth László (Tábori pap), Tóth Tibor (Vitális), Wischer Johann (Román szomszéd, Román tiszt).

A. B. /

Erläuterungen zu dem Stück

"DAS VERHÖR"

1./ Ich weilte zwischen Dezember 1956 und August 1960 in verschiedenen ungarischen Gefängnissen. Das Material des Stückes besteht hauptsächlich aus persönlicher Erfahrung. Gerade seine als absurd erscheinende Eigentümlichkeit, nämlich, daß Vertreter gegensätzlicher Ideologien zusammensitzen, war eine alltägliche Realität.

Ein Teil der Figuren (Balla, Horetzky, Kolosy, Zelle-Zelle) gibt konkrete Modelle wieder, aber auch für die anderen Rollen dienten wirkliche Personen (am wenigsten leider für Koplar).

Obwohl das verarbeitete Erfahrungsmaterial aus Erlebnissen nach 1956 stammt, spielt sich das Stück vor der Revolution 1956, genauer gesagt, es versucht, deren politisch-moralische Voraussetzungen aufzudecken. Man sollte die Figuren so interpretieren, daß es zu erraten möglich wird: wie werden sie sich nach paar Jahren, wenn die Revolution ausbricht, verhalten?

2./ Das eigentliche Thema des Stückes ist die Zerrüttung jedweder Solidarität. Die Gefangenen zerfleischen sich gegenseitig. Die Wächter zerfleischen sich gegenseitig. Die ehemaligen Genossen zerfleischen einander. Diese Atmosphäre universeller Zwietracht signalisiert eine gesellschaftliche Krise; diese aber ist das Resultat von persönlichen Krisen. Hauptsächlich die Personen finden sich vor scheinbar unlösbare Dilemmas gestellt, die an der Aufrechterhaltung irgendeiner Form der bestehenden Herrschaftsstruktur gefühlsmäßig interessiert sind, aber die vorhandene Form als unhaltbar beurteilen (Koplar, Foti); doch auch andere Ideologieträger (Horetzky, Kolosy) kommen nicht heller davon: die moralische Berechtigung ihrer Standpunkte erscheint zumindest zweifelhaft. Nur die an den zwei Polen des Spektrums angesiedelten Figuren (Balla, Sajtos), sowie der vollkommen ideologielose Zelle-Zelle geraten nicht in irgendwelche Krisensituationen.

3./ Das Stück ist strukturell auf Variationen von Motiven aufgebaut: Ähnliche Episoden kehren mit jeweils anderer Bedeutung wieder: Veränderungen in den Menschen sollen gerade in den Ähnlichkeiten zur Geltung kommen. (z.B.: erst wird Kolosy von Koplar geschlagen während Balla Koplar festhält. Das zweite Mal wird Kolosy von Balla geschlagen. - Oder: Foti will durch Balla's Polterung Horetzky's moralischen Widerstand brechen. Später will Sajtos durch Koplar's Polterung Foti kniden. - Oder: Die Wirkung von Stalin's Todesnachricht auf Koplar, dann die Wirkung von Vermes' Todesnachricht auf ihn.

4./ Einige Worte über die Figuren

BALLA

Das Modell ist Karoly Koller Jungarbeiter-Stachanowist, der, angewidert von den Lügen des stalinistischen Systems (und innerhalb dessen der Stachanowistenbewegung), schon vor 1956 eine anarchistisch-ganovenhafte Grundeinstellung einnahm. Er scherte sich nicht um die außerordentlichen Vorteile, mit deren Hilfe aus einem Teil der Jungarbeiter eine absolut loyale, elitäre Schicht geschaffen werden sollte und verließ die Fabrik, wo er als Schlosser gearbeitet hatte und wo ihm, als Stachanowisten, außerordentliche Ehrung und Belohnung zuteil geworden waren. Er beging kleinere und größere Vergehen und geriet bereits vor 1956 öfters in Konflikt mit dem Gesetz. 1956 war er der Chauffeur der radikalsten aufständischen Gruppe. Nach Niederlage der Revolution wollte ihn eine bewaffnete Sondereinheit in einer Dorfkneipe in der Nähe von Budapest verhaften; er warf draußen im Schnee seine Pistole weg und legte sich mit ihnen in einem Boxkampf an. Mehrere von ihnen besiegte er (früher war er erstklassiger Jugendboxer gewesen), schließlich wachte er im Arrest aus seiner Ohnmacht auf. Damals gab es Statutum für "Verborghaltung von Waffen" und da seine Pistole gefunden wurde, drohte ihm die Todesstrafe. 72 Stunden lang spielte er den Verrückten mit großartiger Findigkeit (als wäre er durch die Schläge um den Verstand gebracht), so umging er die standrechtliche Verhandlung (nach 72 Stunden muß die Sache dem ordentlichen Gericht übergeben werden). Wir saßen in mehreren Gefängnissen zusammen in einer Zelle. Er war immer der Zellenkommandant, mit seiner Schlagfertigkeit und Kühnheit konnte er uns vor der Anklage selbst der gefährlichsten Übertretungen retten. Er hatte sehr gern, wenn ich ideologische Vorträge hielt und träumte davon, daß er mich in einen Panzer setzt und dann auf geht's mit uns, ins Parlament. "Pisti" - sagte er -, "du hast in allem recht, sage bloß nicht, daß du ein Kommunist bist, sonst erschieße ich dich." Er übernahm meine messianistisch-kommunistische Ansichten, doch vor dem Wort graute es ihm, "wie dem Teufel vor dem Weihrauch".

Karoly Balla ist eine Arbeiterfigur mit intellektuellem Einschlag, den er in verschiedenen ideologischen Schulen aufschleppte. Auch bestimmte Traditionen der Arbeiterbewegung beeinflussen seine Ansichten (Antireligiosität, Herrenfeindlichkeit usw.); er erkennt bald, daß das neue System sich zwar auf die Arbeiterklasse beruft, in Wirklichkeit aber eine auf Unterstützung einer fremden Macht angewiesene Klicken-Diktatur ist. Seine Antipathie richtet sich mit gleicher Stärke gegen die alten wie gegen die neuen Herren (Kolosy, Poti). Er glaubt nicht

an Weiterlösungsideologien. Ohne irgendeinen biologischen Optimismus, der sich aus seiner Lebensenergie ergibt, wäre er eine verzweifelte Gestalt. Er steht den Sympathien des Autors am nächsten - eine Episode seines Schicksals übertrug der Autor aus seinem eigenen Leben auf ihn. Mich wollte der Gefängnisdirektor genauso zum Spitzel machen, wie Poti unseren Balla. Ich bat um Papier und Bleistift zum Schreiben, woraufhin er mich kommen ließ und mir mitteilte, daß dem nichts im Wege stünde, aber... ob ich nicht glaubte, daß ich, ein Kommunist, auch im Knast den Kommunisten angehörte und mich deshalb als Kommunist benehmen sollte. Falls ich mich dementsprechend verhalten würde, würde ich Papier und Bleistift kriegen. Ich versprach daraufhin, mich einem Kommunisten würdig zu benehmen, aber ich fügte hinzu: "Herr Obersleutnant denkt sicherlich daran, daß ich in den Zellen den kommunistischen Standpunkt in den Diskussionen vertreten soll; Sie glauben mit Sicherheit nicht, daß ich mich dann kommunistenwürdig verhalten würde, wenn ich zum Spitzel werde." Der Obersleutnant, der während des Horthy-Regimes (ungarischer Faschismus) sechs Jahre im Knast saß, schlug die Augen nieder und schickte mich in meine Zelle zurück. Meinen Antrag lehnte er selbstverständlich ab.

KALMAN KOLOSY

Der Name des Modells ist Janos Csiky. Kolos ist, genauso wie Csik, ein Landkreis (Komitat) in Siebenbürgen. Die Siebenbürgen fielen nach dem (Übrigens wirklich ungerechten) Frieden von Trianon (1919) noch leichter als der Durchschnittsungar auf irredentische, nationalistische, faschistoide Demagogie rein; der siebenbürgische Adel war in Ungarn eine gute Referenz für Beamten- oder Militärkarriere und im allgemeinen gut fürs Weiterkommen. Das Horthy-Regime benutzte natürlich das tatsächlich bestehende Unrecht für die Verschleierung von sozialen Problemen.

Kolosy ist kein Faschist im deutschen Sinne des Wortes: ein ungarischer Herr, der den Faschismus schon deshalb verabscheut, weil dieser nach Pöbel riecht. Er hütet die sterile Hand nicht nur vor den Kommunisten, sondern auch vor den Faschisten. Gleichzeitig ist er aber auch Beamter, der - solange möglich - alles ausführt, was von ihm verlangt wird. Er legt aber Wert darauf, "nach Möglichkeit am liberalsten" vorzugehen, er formuliert die faschistischen Gesetze auch "liberal". Kolosy ist eine durch und durch heutige Figur: er will das kleinere Übel vertreten, weil er sich nicht einmal vorstellen kann, daß man auch mal gegen die Obrigkeit handeln kann. Er verfasst die antisemitischen Ge-

setze, um einerseits im Amt bleiben zu können, andererseits - und das benutzt er als Selbstlegitimation -, damit ihn kein schlimmerer Gesetzgeber ersetzt. (Auf diesem Gebiet hat er eine Parallele zu Foti, der behauptet, daß es für Koplár besser sei, von ihm und nicht von einem anderen gefoltert zu werden.) Das Modell - Janos Csiky - hatte übrigens eine fantastische Fähigkeit. Er konnte anhand lediglich des Namens feststellen, ob jemand Jude sei. Einmal war von einem ungarischen Physiker, György Marx, die Rede und einer meiner Mitgefangenen fragte, ob der nicht ein entfernter Verwandte von Karl Marx sei. Kolosy (d.h. Csiky) antwortete empört: "Wie könnte er, wo er kein Jude ist." Aufgrund des Vergleichs von bestimmten Namen und Geburtsorten sprach er über wen auch immer das Urteil in der Juden-Angelegenheit, aber er war sehr bemüht zu betonen, daß er persönlich kein Antisemit sei.

SANDOR HORETZKY

Der Name des Modells ist Jenő Soltesz. Seine Geschichte, die wir im Stück kennenlernen, ist wort-wörtlich wahr. Er stammte aus einer Familie armer Bauern (Hofknecht). Ein aus Amerika zurückgekehrter Pfarrer holte ihn aus seiner Umgebung heraus und ließ ihn studieren. Er wurde der Erzieher der Grafen Teleky und gehörte dem Kreis um den Ministerpräsidenten Pál Teleky an. (Pál Teleky, ein konservativer katholischer Herr, beging 1941 Selbstmord, weil die Ungarn, entgegen dem Nichtangriffspakt, Jugoslawien überfallen hatten.) Er war nach 1945 Abgeordneter, dann, nach der Machtübernahme der Kommunisten (1949) wurde er der Führer einer illegalen katholischen Organisation. Er erarbeitete ein ausführliches christlich-sozialistisches Programm, ziemlich nahe an Salazar's faschistoiden Vorstellungen (in Berufsorden gruppierte Gesellschaft). Er wurde eingesperrt und kam im Sommer 1956 frei. Er wurde 1956 der Führer eines katholischen Zusammenschlusses - wegen seiner Ehrlichkeit, Naivität, seiner bäuerlichen Abstammung hätte er Aussicht auf große Massenvirkung; nach dem 4. November geriet er das zweite Mal ins Gefängnis. Unbestritten, daß hinter ihm während des Aufstandes mit allen Wassern gewaschene, reaktionäre Kräfte standen, was er womöglich gar nicht merkte.

Sandor Horetzky ist nicht dumm, sondern einfältig; seine Religiosität ist vom fast mittelalterlichen Charakter. Seiner Auffassung nach besteht die Geschichte aus dem Kampf zwischen Christen und Juden; das Judentum sei keine Religion, sondern Geistigkeit; Voltaire und die Freimaurer und die Rosenkranzler und die verdorbenen Römer - durch-

gehend die Zyniker, Skeptiker, die Ironiker, sie alle seien Juden. Sein Modell, Jenő Soltesz, sagte mir einmal: "Bisher glaubte ich, daß Heine und du die Boten des Satans seid; jetzt weiß ich schon, daß ihr seine Inkarnation seid." Diesen, für mich sehr schmeichelhaften Vergleich (mit Heine und nicht mit dem Saten) verdiente ich dadurch, daß mir zeitweise das Lesen erlaubt war und ich aus meinem Gepäck die Gedichte von Heine bekam und Soltesz die "Disputation" las.-

Horstzky könnte für seine Prinzipien sterben, aber er würde auch andere für sie (mit schwerem Herzen) opfern. Es gab in seinem Modell aber auch eine merkwürdige, weltliche Eitelkeit: gleichzeitig war er stolz auf sein keusches Vorleben und auf seine außerordentliche Potenz. (Das erstere glaubte ich ihm, vom letzteren hatte ich keine Gelegenheit, mich zu vergewissern.)

ISTVAN KOFLAR

Er hat kein konkretes Modell. Ich wollte gerne den Typus des Parteifunktionärs und Intellektuellen durch ihn zeigen, der - hauptsächlich durch Zufall - aus seiner Bahn geworfen wird, in eine, vorläufig noch nicht festzulegende Richtung. Seine Inhaftierung war größtenteils Zufall, aber seine Knasterlebnisse ließen ihn nach und nach erkennen, daß etwas . . . schiefgelaufen ist, selbst wenn es nicht der Marxismus und Kommunismus im allgemeinen sind, doch das, was von ihnen in die Wirklichkeit umgesetzt wurde. Seine Entwicklungstendenz: am Anfang - wie auch Balla über ihn sagt - denkt er ausschließlich im Parteirahmen, er interessiert sich nur für das Schicksal der Kommunisten. Er geht stillschweigend davon aus, daß nur die kommunistischen Gefangenen unschuldig seien; am Schluß des Stückes will er solange nicht frei werden, bis die anderen - aber zumindest Balla - im Gefängnis bleiben müssen.

In der Bakosi-Käse in Ungarn gerieten diejenigen Kommunisten ins Gefängnis, die bis 1945 nicht in der Sowjetunion, sondern entweder in westlicher Emigration oder im Untergrund lebten. Es ergab sich, daß diese fast ohne Ausnahme keine Juden waren, während die Moskowiten - auch fast ohne Ausnahme - Juden waren. Die Diskussionen um die Judenfrage herum spitzten sich in der Zelle deshalb nicht persönlicher zu, weil keiner, nicht einmal die Gefängnisdirektion Jude ist. Aber der Kommunismus sei, nach der Ansicht von Kolosy und Horstzky, eine jüdische Ideologie.

Die zwischen 1949-51 inhaftierten Kommunisten wurden 1954-55 entlassen. Ein Teil von ihnen - unter ihnen Janos Kadar - spielte und spielt in der Epoche nach 1956 eine führende Rolle; ein anderer Teil

schloß sich der Revolution 1956 an und ging mit ihr unter. So z.B. ein guter Freund und alter Mitkämpfer, später, zwischen 1950-54 Mitgefangener von Kadar, Geza Losonczy, der 1958 unter geheimnisvollen Umständen im Gefängnis starb. Im Stück wollte ich mich absichtlich nicht entscheiden, ob Koplár nach seiner Entlassung den Weg von Losonczy oder Kadar einschlägt.

FERENC FOTI

Sein Modell war teilweise Vince Nagy, der Gefängnisdirektor von Marianosztra, ein kleiner, gedrungener, ergrauter Mann, illegaler Kommunist vor 1945, Schuhmacher, der selber sechs Jahre im Gefängnis gesessen hatte. Ein jovialer, scheinbar wohlwollender Mensch, der mit den Gefangenen manchmal Gespräche führte - sein Ziel war aber, sie zu brechen. Während der Revolution, als das Gefängnis gestürmt wurde, ließ er die Gefangenen ohne Widerstand laufen - deshalb und wegen seines milderen Tones wurde er 1958 abgelöst und durch eine Bestie ersetzt. Ferenc Foti gehört zu denjenigen alten Kommunisten, die durch die Verhaftung von den vielen Freunden und Genossen erschüttert waren, die aber, durchdrungen vom Fetisch der Parteitreu, ihre Parteilarbeit weitermachten, als ob nichts passiert wäre. Am Anfang der Reformpolitik (die erste Regierung des Ministerpräsidenten der Revolution, Imre Nagy, wurde im Juni 1953 gebildet und im März 1955 gestürzt) wird er deshalb zum Gefängnisdirektor ernannt, um bei der Freilassung von Kommunisten zu helfen. Foti ist der typische Funktionär des Kadar-Systems, nicht der der Rakosi-Ära. Er ist auf seiner beschränkten Art bemüht, die Zustände zu verbessern, aber auch ihn - genauso wie Kolozy - leitet dabei die Angst vor dem größeren Übel. Ideologisch ist er zerstört, genauso wie Koplár, aber während Koplár, der Gefangene, nach neuer ideologischer Position sucht, um die Kontinuität seines Lebens (und Marxismus') zu retten, setzt Foti die Ideologie zugunsten des Manövrierens in Klammer. Die Ideologielosigkeit dient seinem ^{Wachst} ~~Wachst~~, indem sie ~~xxx~~ ihm keine stalinistische Stränge abverlangt, gleichzeitig aber ersetzt sie ihn, nimmt ihm die Haltung. Der bereits zitierte Satz: "Für ihn ist es auch besser, wenn ich ihn foltere" zeigt die letztendliche Tendenz und den Abgrund dieses Verhaltens. Ich wiederhole: heute charakterisiert diese Psychologie den wesentlichen Teil der Herrschenden.

KAJTOS

Er hat kein unmittelbares Modell, aber ich kannte mehrere ihm ähnliche Studenten aus dieser Zeit. Arbeiterherkunft (wie Balla), jung (wie Balla

verdankt seine Karriere diesem System (wie Balla). Da er aber im Apparat unterkommt (Innenministerium, politischer Offizier) und nicht unter den Arbeitern, kann er seine Indoktriniertheit sogar gutgläubig bewahren. Jede Spur vom Zynismus steht ihm fern. Er glaubt wirklich daran, daß die Mauer selbst durch den kleinsten Riß einstürzen könnte. Er glaubt auch an die Wahrheit der Prozesse und an die Schuld der Gefangenen - er glaubt natürlich nicht, daß alles, was über die Verurteilten behauptet wird, wortwörtlich wahr sei, er ist aber überzeugt, daß, ... jeder seine Strafe verdient hat -, die etwaigen fiktiven Episoden der Prozesse wurden den Erfordernissen des internationalen Klassenkampfes gemäß, also als im geschichtlichen Sinne berechtigt, ausgearbeitet. Er ist angewidert durch Foti's prinzipienlose Tricks, seine Moral wird von der Geschichte nicht angekratzt. Für seine Ideale würde er jederzeit töten - aber auch sterben. Er wird 1956 zu den wenigen gehören, die sich offen und bewußt gegen den Volksaufstand stellen.

ZELLE-ZELLE

Er ist der Typus vom Gefängniswärter, dem es egal ist, wen im wessen Namen bewacht. Sein Modell nannten wir auch Zelle-Zelle und es verhielt sich genauso, wie ich es im Stück beschreibe. Er war ein legendär-dummer Mensch. Einmal kam er in meine Zelle und fragte mich: "Eörsi-Eörsi, woher stammt das Wort 'smasser-smasser'?" (Smasser - sprich: Schmasser - ist der Spitzname der Wächter.) "To smash - schlagen, heuen, schmeissen" - antwortete ich prompt. "Das ist unmöglich, Eörsi, unmöglich" - sagte er und stürzte aus der Zelle.- Zelle-Zelle steht fern von jeglicher Ideologie, seine Weltanschauung, sein Verhalten werden ausschließlich durch die Gefängnisvorschriften bestimmt. Einmal konnte ich im Gefängnis von Vac mit einem Wärter reden, der auch schon Matyás Rákosi bewacht hatte. Dieser Mensch war weiser als Zelle-Zelle. "Jeder Mensch hat in diesem Hause einen Baustein" - sagte er, und: "Man kann nie wissen, aus welchem Gefangenen einmal Ministerpräsident wird." Zelle-Zelle sinnt über soetwas nicht nach, weil er instinktiv spürt, daß, welcher ehemalige Gefangene auch immer zum Regieren käme, er seine Stelle behalten würde, denn es steht im Interesse jedes Regierungchefs, daß in den Gefängnissen Ordnung herrscht.

Nachträgliche Bemerkung:

Es ist lange her, daß ich dieses Stück geschrieben habe, 1955; in Ungarn durfte es nie aufgeführt, noch gedruckt werden. (Obwohl es mehrmals auf den Spielplan gesetzt war und auch die Druckereien durchlief.) Sein Alter ist wahrscheinlich hier und da zu spüren, bei der Gestaltung der Figuren, bei den Dialogen z.B.

Zu der Zeit hatte ich noch keine Theaterpraxis, meine Stücke sind erst später aufgeführt worden und erst seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre habe ich als Dramaturg praktische Theaterarbeit geleistet. All das teile ich mit, um zu signalisieren, daß ich meiner Unvollkommenheiten bewußt bin und daß ich mit dem Regisseur und dem Ensemble sehr gerne am Stück weiterarbeiten würde.

8. Bibliográfia

- * Ablonczy Balázs: *Trianon-legendák* in Romsics Ignác (szerk.): *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, Budapest, Osiris, 2005. 132-161.
- * Ablonczy László: A tanúk, *Film Színház Muzsika*, 1986. április 12. 30. évf. 15. sz. 5.
- * Angyalosi Gergely: A székely ember mítosza Wass Albert *Tizenhárom almafa* és Nyirő József *Kopjafák* című művében, *Jelenkor*, 2013, 56. évf. 1. sz. 69-73.
- * Antal Gábor: *Major Tamás*, Budapest, Népművelési, 1982.
- * Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2004. Ford. Hidas Zoltán.
- * Baal, Georges: Kazamaták. Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?, *Színház*, 2006/10. 21.
- * Babarczy László: Mag hó alatt, *Kritika*, 1991, 20. évf. 6. sz. 6-7.
- * Banu, Georges: *A felügyelt színpad*, Kolozsvár, Koinónia, 2007. Ford. Koros Fekete Sándor.
- * Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülők és megölők...”. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984.
- * *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest, Balassi, 1996.
- * Bérczes László: A kihallgatás, *Film Színház Muzsika*, 1988.12.17., 32. évf. 51. sz. 4-5.
- * Bérczes László – Szarvas József: *Könnyű neked, Szarvas Józsi...*, Budapest, Magvető, 2018.
- * Bibó István: *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után*, Kolozsvár, Kriterion, 2005.
- * Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dovin, 1991.
- * Botka Ferenc: Déry Tibor Bécsben és Nyugat-Európában, *Beszélő*, 1997/05. 77-79.

- * Brecht, Bertolt: *Utcai jelenet* in Uő: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969. 371-383. Ford. Vajda György Mihály.
- * *Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottsága üléseinek jegyzőkönyvei, 1970. február 4.* HU BFL XXIII.102.a.1.
- * Carlson, Marvin: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan, 2001.
- * *Dr. Csabai Tiborné Török Mária levele Tétényi Pálhoz, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály vezetőjéhez, 1983. augusztus 10.,* Aczél György hagyatéka. <http://www.eorsilaszlo.hu/ei/dokumentumok/6379.pdf>
- * Csáki Judit: Bajban az igeragozással, *Új Tükör*, 1988. 12. 04., 25. évf. 49. sz. 29. Halálra halmozott halál, *Magyar Narancs*, XVIII. évf. 19. sz. 2006. 05. 11.
- * Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK - PRAE.HU, 2018.
- * Déry Tibor: Barátaim, *Irodalmi újság*, 1956. november 2. 1.
Börtönnapok hordaléka. Önéletrajzi jegyzetek, 1958. Budapest, Múzsák Közművelődési, 1989.
Filmek, színdarabok, *Film Színház Muzsika*, 1971. február 6. 8-9. *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976.
A tanúk, az előadás szövegkönyve. (Csizmadia Tibor tulajdona.)
- * Domańska, Ewa: Fehér Tropológia, avagy Hayden White és a történetírás elmélete, 2000, 1995/9. 41-44. Ford. Reiman Judit.
- * Eörsi István: *Erläuterungen zu dem Stück „Das Verhör“*, gépelt dokumentum a berlini Schaubühne archívumából.
J. Győri László interjúja Eörsi Istvánnal, *Élet és Irodalom*, XLIX. évf. 7. sz. 2005. febr. 18.
A kihallgatás, az előadás szövegkönyve, OSZMI, Q18.537. 30.
A kihallgatás, *Színház* drámamelléklet, 1988/03.
Lenyűgöző verőlegény volt. Exkluzív interjú Eörsi Istvánnal, *168 óra*, 1989. szeptember 19., I. évf. 20. sz. 19.

Eörsi István levelei Aczél Györgynek, Eörsi István és Aczél György hagyatéka.
<http://www.eorsilaszlo.hu/ei/dokumentumok/6376.pdf>

- * Eörsi László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*, Budapest, Napvilág – 1956-os Intézet Alapítvány, 2013.
- * Fekete Anetta: *Cédulák a postaládában. Várkonyi Zoltán és Örkény István közös színpadi munkái* in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 137-139.
- * Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001. 635. Ford.: Kiss Gabriella.
- * Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*, Budapest, Magyar a magyarért Alapítvány, 2004.
- * Földes Anna: Befejezetlen Tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában, *Színház*, 1977/11. 15-19.
Mekésett tanúk, *Színház*, 1986. április, XIX. évf. 4. sz. 5.
Örkény a színpadon, Budapest, Palatinus, 2006.
Új magyar dráma – új magyar színház, *Színház*, 1978/12. 30.
A Vidravas csapdájában. Levél a szerkesztőséghez, *Színház*, 1989/06. 9.
Vonó Ignác feltámadásai, *Színház*, 1983. május, XV. évf. 5. sz. 7-9.
- * Földényi László – Hermann István: Debreceni disputa, *Színház*, 1977/02. 2-3.
- * *A Fővárosi Operettszínház pártszervezetének taggyűlése 1954. november hó 23-án*. Jegyzőkönyv, OSZMI, Gáspár Margit hagyaték, 83.86.
- * Gajdó Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon* in Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina - OSZMI, 2011. 338-382.
- * Galgóczi Erzsébet: *Inkább fájjon*, Budapest, Szépirodalmi, 1969.
- * Galgóczi Erzsébet – Böhm György: *Vidravas*, az előadás szöveggönyve, Budapest, OSZMI, 1989.
- * Gáspár Margit: *Az operett*. Budapest, Népszava, 1949.

Láthatatlan királyság. Egy szerelem története, Budapest, Szépirodalmi, 1985.

- * Göpfert, Peter Hans: Schmerzhaft Irritation der Histoire. „Das Verhör” von Istvan Eörsi unter Tabori in der Berliner Schaubühne uraufgeführt, *Die Presse*, 1984.10.10.

- * Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000.

A történelem mint emlék(mű), Pozsony, Kalligram, 2016.

Történetírói nézőpont és narratív igazság, *Magyar Tudomány*, 2003/01. 20-25.

Relatív történelem, Budapest, Typotex, 2007.

- * György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, Budapest, Magvető, 2014.

- * Hahnl, Hans Heinz: Wo sind die Hoffnungen geblieben?, *AZ*, 1985.06.10. 11.

- * Hámos György – Székely Endre: *Aranycsillag*. Sógópéldány, Operettszínház, librettótár, 9-es jelzet. 25.

- * Hámos György - Székely Endre „Aranycsillag” c. operettjének és az Operettszínház előadásának megvitatása. Jegyzőkönyv, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1951.01.27. OSZMI, dokumentációs tár, 90.

- * Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai 1945-56. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*, Budapest, ELTE Eötvös, 2012.

A politikai beavatkozás szintjei in Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*, Pécs, Kronosz, 2018. 141-158.

- * Herczog Noémi: *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalakulásának megragadására*, doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017. 60-62.
http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/Herczog-No%C3%A9mi_doktori-%C3%A9rtekez%C3%A9st%C3%A9zisek-2017.pdf

- * Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színház-történetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008.

Egy tiltás története. A velencei kalmár, Szolnok, 1978 in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK - PRAE.HU, 2018. 17-32.

A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1986, *Korall*, 2017. 18. évf. 69. sz. 2017. 146-168.

* Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970-1982*, Budapest, PIM – OSZMI, 2018.

* Jancsó Miklós – Hernádi István: *Fényes szelek*, MAFILM 1. Játékfilmstúdió, 1969.

* Jákfalvi Magdolna: *A kép mint gestus* in Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 411-422.

A Philther-módszer mint színháztörténet-írás, *Hungarológiai Közlemények*, 2019/2. 1-16.

Realizmusgyakorlat az államosítás korai éveiben in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*, Budapest, Arktisz – TMA, 2020. 51-72.

* Keegan, John: *Waterloo*, Budapest, Európa, 1990. Ford. Bart István.

* Keresztury Dezső levelezéséből (Közzéteszi Monostory Klára), *Holmi*, 1995. december, VII. évf. 12. sz. 1693.

* Kertész Imre: *Örkény és a túlélés kínos problémája* in Uő.: *Európa nyomasztó öröksége. Esszék*, Budapest, Magvető, 2008. 295-299.

* Kéri Katalin: *A nők helyzete Magyarországon az 1950-es évek első felében*. <http://kerikata.hu/publikaciok/text/nok50ben.htm>

* Kékesi Kun Árpád: *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája* in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008. 63-72.

A Philther mint histográfiai modell, *Theatron*, 2014/1. XIII. évf. 1. sz. 28-32.

- * Kisantal Tamás: Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg, *Tiszatáj*, 2004/11. 75-101.
- * Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, JAK - L'Harmattan, 2005.
- * Kollega Tarsoly István *et alii* (szerk.): *Magyarország a XX. században I. Politikai és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*, Szekszárd, Babits, 2000.
- * Koltai Tamás: 1956 darab, *Élet és Irodalom*, L. évfolyam 19. szám, 2006. május 12. <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html>
- Alvilági játékok, *Élet és Irodalom*, 1986.01.31. 10.
- Láttuk, hallottuk*, 1986. január 20. Petőfi Rádió, 10.45. Lejegyezve: PIM – OSZMI, Cikkarchívum.
- No, bátya, hol vagy?, *Élet és Irodalom*, 1989. március 24. 19.
- Major Tamás. A Mester monológja*, Budapest, Ifjúsági 1986.
- * Korossy Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* in Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika*, Budapest, OSZMI, 2007. 45-138.
- * Kott, Jan: *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*, Budapest, Európa, 1998. Ford. Fejér Irén.
- Kortársunk Shakespeare*, Budapest, Gondolat, 1970. Ford. Kerényi Grácia.
- * Kovács Éva – Vajda Júlia: *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*, Budapest, Múlt és Jövő, 2002.
- * Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, Budapest, L'Harmattan, 2009.
- * Le Goff, Jacques: Történelem, *Magyar Lettre Internationale*, 2001. ősz, 42. sz. 3-4. Ford. Mihancsik Zsófia.
- * Litván György: *Mítoszok és legendák 1956-ról* in Kőrösi Zsuzsanna – Standeisky Éva – Rainer M. János (szerk.): *Évkönyv VIII.*, Budapest, 1956-os Intézet, 2000. 205-218.
- * *A Magyar Zeneművész Szövetség operett és tánczenei szakosztály 1949. december 30-án tartott első üléséről*. Jegyzőkönyv, MOL 2146-62.

- * Major Tamás: Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján, *Színház és Filmművészet*, 1950/10-11. 9.
- * Margócsy István: Papp András – Térey János / Kazamaták, 2000, 18. évf. 11. sz. 65. <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/>
- * Mestyán Ádám: 147. Papp András – Térey János: Kazamaták in Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közéletések Térey Jánoshoz*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 423-438.
- * Mészáros Tamás: Idefent és odalent. Csak tanuk voltak?, *Magyar Hírlap*, 1986. február 15. 6.
A főszerepben: Rákosi, *Magyar Hírlap*, 1989. március 18. 12.
- * Molnár Gabriella: Két szomorújáték. Történelmi lecke mindenkinek, *Esti Hírlap*, 1986. június 4. 2.
- * Molnár Gál Péter: A kihallgatás kihallgatása, *Népszabadság*, 1989. május 13. 111. sz. 21.
A pártház ostroma, emberi haikuban, *Vasárnap Hírek*, 2006.05.07. 16.
Örkény, a drámaíró in Fráter Zoltán – Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Örkény István emlékkönyv*, Budapest, Pesti Szalon, 1995. 129.
- * *Művelődésügyi statisztikák*, MNL OL XXXII 20
- * Nagy Márta: Eörsi István: A kihallgatás, *Délmagyarország*, 1989.03.17., 79. évf. 65. sz. 4.
- * Nádas Péter: *Egy próbanapló utolsó lapjai (1980)* in Uő.: *Nézőtér*, Budapest, Magvető, 1983. 149-189.
Szegény, szegény Sascha Andersonunk in Uő.: *Leni sír. Válogatott esszék I.*, Budapest, Jelenkor, 2019. 292-329.
- * Nánay István: Múltvallatás. Öt magyar ösbemutató, *Jelenkor*, 2006, 49. évf. 6. sz. 616-622.
Ruszt, Budapest, Új Mandátum, 2002.
- * Nánay István – Tucsni András (szerk.): *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színpad, 1982-1993*, Zalaegerszeg, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2014.

- * Nemes János: *Rákosi Mátyás születésnapja*, Budapest, Láng, 1988.
- * Nemeskürty István: *Requiem egy hadseregért*, Budapest, Magvető, 1972.
- * Nora, Pierre (szerk.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, New York, Columbia University, 1996.
- * Örkény István: *Drámák I.*, Budapest, Szépirodalmi, 1982.
A holtak hallgatása in Uő.: *Élőszóval. Drámák*, Budapest, Magvető, 1978. 465-542.
Lágerek népe – Emlékezők, Budapest, Palatinus, 2011.
- * Papp András – Térey János: *Kazamaták, Holmi*, 2006. március.
<https://www.holmi.org/2006/03/papp-andrasterey-janos-kazamatak>
- * Pásztor Anita: Női reprezentáció az 1950-es évek propagandaplakátjain, *TNTEF - Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 6.évf. 2.sz. 203.
- * Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006. 455. Ford. Gulyás Adrienn - Molnár Zsófia – Rideg Zsófia – Sepsi Enikő.
- * Pelle János: Interjú Gothár Péterrel, a Kazamaták rendezőjével, hvg.hu, 2016.06.13. <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju>
- * *Premier*, Tv2, 1990. október 7. 19:00, OSZMI-PIM felvételtár 359.
- * Radnóti Sándor: A „leküzdhetetlen öreg hang”, *Beszélő*, 1986. 16. sz. 86-87.
A sokaság drámája in Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, Budapest, L'Harmattan, 2009. 189-212.
Sosem fogok memoárt írni, Budapest, Magvető, 2019.
- * Rákosi Mátyás: *A békéért és a szocializmus építéséért*, Budapest, Szikra, 1951.
- * Révai József: Megjegyzések egy regényhez, *Társadalmi Szemle*, 1952/08. 741-761.
- * Révész Sándor: *Aczél és korunk*, Budapest, Sík, 1997.
- * Ring Orsolya: *Színház és politika. Holtak hallgatása* in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 68-81.

- * Rokem, Freddie: *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa, 2000.
- * Róna Katalin: *Meddig még?*, *Film Színház Muzsika*, 1989. április 1. 6
- * Ruszt József: *A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás*, Veszprém, Veszprémi Petőfi Színház, 2004.
- * Sándor L. István: Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései, *Metropolis*, 1. évf. 1. szám, 1997. tavasz. <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1>
- * Joel Schechter: *Brecht's clowns: Man is Man and after* in Peter Thomson – Glendyr Sacks (szerk.): *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University, 2006. 90-100.
- * Schuller Gabriella: A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében, *Színház*, 2008. november, XLI. évf. 11. sz.
- * Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet, *Theatron*, 1999. tavasz, I. évf. 3. sz. 36-39. Ford. Kékesi Kun Árpád.
- * Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945-1957*, Budapest, Magvető, 1970.
- * Simon Zoltán: *A groteszktől a groteszkig*, Debrecen, Csokonai, 1996.
- * Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom. 1956-1963*, Budapest, 1956-os Intézet, 1996.
- * Sz. M.: Aranycsillag. Hámos György és Székely Endre operettje a Fővárosi Operettszínházban, *Magyar Nemzet*, 1950.11.12., 6. évf. 263. sz. 7.
- * Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Pécs, Kronosz, 2019.
- * Szabó B. István: *Örkény*, Budapest, Balassi, 1997.
- * Szokolczai Attila: *Az 1956-os forradalom története*.
<http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/index.htm>
- * Szegedy-Maszák Mihály *et alii* (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 2007.

- * Szekrényesy Júlia: Egymás börtönében, *Élet és Irodalom*, 1988. 11. 25. 10.
- * Szirák Péter: *Magyar-zsidó-sors* in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, JAK - L'Harmattan, 2005. 55-67.
- Örkény István. *Pályakép*, Budapest, Palatinus, 2008.
- * *Színház és Filmművészet* 1950, 1-2. sz.
- * Szolláth Dávid: *A kritikai realizmus modernizálásnak és elkötelezésének nehézségei. 1938 Déry Tibor: A Befejezetlen mondat* in Szegedy-Maszák Mihály et alii (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 2007. 363-374.
- Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái* in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, L'Harmattan, 2005. 24-43.
- * Sztálin, Joszif Visszarionovics: *Sztálin Leninről*, Budapest, Szikra, 1946.
- * Tarján Tamás: A tanúk. Déry Tibor darabja Szolnokon, *Népszabadság*, 1986. március 5. 7.
- * Térey János: Október harmincadika, kutatóárok, *Magyar Nemzet*, 2016.10.30.
<https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/>
- Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, Budapest, Libri, 2012.
- * Tompa Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban, *Színház*, 2013/02. XLVI. évf. 2. sz. 12.
<http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>
- * *Tóth Dezső feljegyzése Aczél Györgynek, 1969. december 30.* Aczél György hagyatéka, 6059/71.
- * Ungvári Tamás: Déry Tibor útja az avantgarde-tól a realizmusig. *Kortárs*, 1977/12. 1979-1981.
- * Ungváry Krisztián: *A magyar honvédség a második világháborúban*, Budapest, Osiris, 2006.

- * Valkó Mihály: Pokoljárás tanulságokkal. A tanúk című Déry-dráma ősbemutatójáról, *Szolnok Megyei Néplap*, 1986. január 25. 8.
- * Venczel Sándor: Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal, *Színház*, 1999/08. 17.
- * Vidnyánszky Attila pályázata a Nemzeti Színház vezérigazgatói tisztségére, 2018.
https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/pdf/Vidnyanszky_Attila_vezerigazgatoi_palyazat.pdf
- * Volkan, Vamik: Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas. An Aspect of Large-group Identity, *Group Analysis*, 2001, XXXIV. évf. 1. sz. 79-97.
- * White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás in *Uő.: A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997. 68-102. Ford. Heil Tamás.
- * Wiegenstein, Roland H.: Szenen aus dem Gefängnis. István Eörsis „Das Verhör” an der „Schaubühne” uraufgeführt, *Frankfurter Rundschau*, 1984.10.23.
- * Winkler Gábor: *A magyar operett*, Budapest, Holnap, 2018.
- * Zappe László: Filozófusok a sitten, *Színház*, 1989/04. 8-9.
- * Zsdanov, Andrej Alekszandrovics: *A művészet és filozófia kérdéseiről*, Budapest, Szikra, 1949. 90-91. Ford. Gyáros László.