

Színház- és Filmművészeti Egyetem  
Doktori Iskola

**TÖRTÉNELEM ÉS EMLÉKEZET  
A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZBAN**

A doktori értekezés tézisei

Szabó-Székely Ármin  
2021

Témavezető:  
Jákfalvi Magdolna  
egyetemi tanár

## Az értekezés tartalomjegyzéke

### 1. Bevezetés

- 1.1. Elméleti keretek
- 1.2. Módszertani keretek

### 2. Sematikus dramaturgiai formák

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

### 3. Cenzúra és emlékezet

- 3.1. Déry Tibor - Csizmadia Tibor: *A tanúk*, 1986
- 3.2. Eörsi István - Babarczy László: *A kihallgatás*, 1988
- 3.3. Galgóczi Erzsébet - Ruszt József: *Vidravas*, 1989

### 4. A nemzettudat drámái

- 4.1. Örkény István – Nemeskürty István – Várkonyi Zoltán:  
*A holtak hallgatása*, 1973
- 4.2. Térey János – Papp András – Gothár Péter: *Kazamaták*, 2006
- 4.3. Wass Albert – Vidnyánszky Attila: *Tizenhárom almafa*, 2020

### 5. Összegzés

### 6. Köszönetnyilvánítás

### 7. Mellékletek

- 7.1. Az előadások adatai
- 7.2. *Erläuterungen zu dem Stück „Das Verhör“*  
- a berlini Schaubühne archívumából

### 8. Bibliográfia

## **A doktori értekezés tézisei**

### **A kutatás tárgya**

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.

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.

### **Az értekezés felépítése**

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.

### **A kutatás elméleti keretei**

A színháztörténet egésze olvasható az emlékezés és a megidézés hívószavai felől. A kutatás során a színház- és történelemtudomány meghatározó teoretikusainak fogalomkészletére támaszkodtam.

Marvin Carlson *The Haunted Stage* című átfogó munkájában a színházat „emlékgépként” írja le, olyan kulturális jelenségként, amely folyamatosan megidézi és újrahasznosítja a befogadói közeg kollektív emlékezetének egyes elemeit. Carlson modelljében a színház ab ovo az emlékezés helye, minden előadás a kollektív emlékezetünkből idéz.

Freddie Rokem *Performing History* című munkájában a színházat a történelem megismerhetőségének kiemelt helyszínékként írja le, ugyanis a színházi előadás rendszerezve, esztétikai keretek közé helyezve ismétli vissza a múlt eseményeit, amely során a színész (és minden színházi alkotó) egyszerre lesz szemtanú és történész.

Hayden White paradigmaváltó *Metahistory* című kötete és *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* című esszéje 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. Kisantal Tamás ebből a tézisből lép tovább White-ot parafrázálva, *Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg* című tanulmányában. Érvelése szerint egy irodalmi alkotás történelmi forrássá tehető, amennyiben a kutatás tárgyát a benne megmutatkozó

történelemszemlélet és az ezen keresztül megképződő történelemkoncepció vizsgálata adja. Patrice Pavis hasonló alapokon jelenti ki enciklopédikus *Színházi szótár*ában, hogy színház és történelem viszonya minden dramaturgia állandó alkotóeleme.

Egy közösség lezáratlan múltjának 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. Kékesi Kun Árpád az assmanni fogalomkészlet alapján határozza meg a színház pozícióját a kollektív emlékezésben. Gondolatmenete szerint a színház egyesíti magában mindkét emlékezési gyakorlatot, az ismétlést és az értelmezést is, így egy történelmi tárgyú előadás nem egyszerűen feleleveníti a múltat, de egyben át is rajzolja a hagyomány képét.

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 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 kutatás módszertani keretei**

A kutatás során és az esettanulmányok megírásánál a Philther-módszert használtam, amelyben az előadások elemzése hat szempont szerint valósul meg: 1. színháztörténeti kontextus, 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 játékhoz 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 esetében például nehezen

szétválasztható a kettő). Az egyes előadások, és a hozzájuk kapcsolódó dokumentumok elemzése az adott korszak történelemkonceptióihoz vezetett el, olyan tartalmakhoz, amelyek a történetírás nagy narratíváiban nem válnak láthatóvá, a színház műfaján keresztül viszont elének lépnek a múltból.

## **A fejezetek és esettanulmányok tézisei**

### **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, az *Aranycsillag*, kiesett a színházi emlékezetből, de kordokumentumként olvasva az államszocialista színház emlékezeti helyévé válhat, a hozzá tartozó műfaj történeti tanulmány pedig segíthet felismerni a zenés színházban ma is működő sémák ideológiai vonatkozásait.

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

A Gáspár Margit-korszak 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.

1950 decemberéig az Operettszínház végigjárta azt a négyfokú skálát, amelynek eredményeként megvalósulhatott a műfaj kulturpolitikai elfogadtatása:

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

Az *Aranycsillag* szövegkönyvét olvashatjuk az első ötéves terv dramatizált változataként, amely nyilvánvaló propagandájával a néphadsereget, valamint a honvédség, a parasztság és a munkásosztály együttműködését kívánta népszerűsíteni. A cselekménydramaturgia a zsdanovi kultúrpolitika szellemében alakuló színházi repertoárba illeszkedett. A felvonultatott reakciós figurákat is az állami propaganda

retorikája tipizálta. A dramaturgiai hangsúly a falu közösségének ideológiai átalakítására esett, amely a főhősöknek köszönhetően természetesen sikerrel jár.

A dramaturgia pontosan kijelöli a bonviván és a primadonna ideológiai fejlődésének irányát is: Istvánnak el kell fogadnia az új szocialista nőképet, Julinak pedig meg kell tanulni a nagyobb érdekek 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. Apáthi Imre főrendezőként debütált az *Aranycsillag* az Operettszínházban. A rendezői feladat valójában az átértelmezett műfaj beindítása volt, és szakmai megítélése is ennek mentén zajlott. 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. Az ideologikus rendezés, így Apáthi is, szimbolikus és félreérthetetlen színpadi gesztusokkal dolgozik.

A szocialista realista operett ideológia elismertetése átmentette a műfaj tradícióit az államszocializmus rendszerébe, és lehetővé tette a magyar operett népszerűsítését az egész keleti blokkban.

### **Cenzúra és emlékezet**

A Kádár-kor hivatalos színháza került a politikailag kényes témákat, leginkább a repertoár felügyeletével alakította a színházi emlékezetet. A disszertáció ezen 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?

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

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.

Déry Tibor olyan történelmi emlékeket rögzített 1945 után írt drámáiban, amelyek szélesebb közönséggel való megosztását kiemelkedően fontosnak tartotta - kollektív emlékezetünk létrehozása érdekében. Olyan gyorsasággal és élességgel reagált a

kortárs történelem eseményeire, amely a magyar drámairodalomban a mai napig szokatlan.

*A tanúk* 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* indított el, és amelyre 1949-től az államosított emlékezet- és kultúrpolitikának egyféle válasza volt: az elhallgatás. Déry műve 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.

*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.

Csizmadia Tibor az előadást nem a történelmi dráma, hanem a képben fogalmazás logikája szerint vitte színre. A Házfelügyelő szerepének felnagyítása, összetett megkonstruálása és a nézőkkel állandó kapcsolatot tartó konferansziévé alakítása a „házmester-ország” kortárs valóságára irányította a figyelmet, kiemelve a figurát a historizálás kontextusából. 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.

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

*A kihallgatás*on keresztül a Kádár-rendszer önlegitimizációs technikái és az ideológiai elnyomás performativitása ragadható meg. A darab több mint húsz évnyi informális betiltásának oka elsősorban nem az volt, hogy börtönben, politikai foglyok és fogva tartóik között játszódtott, hanem, hogy viszonyrendszere modellezte azokat a konfliktusokat, amelyek az 1956-os forradalomhoz vezettek. A börtön különböző világnézetű elitéltej, a vallási fanatikustól a kommunistáig, ellenálló közösséggé kovácsolódnak a manipuláló hatalommal szemben. A cselekmény helyszíne és ideje (magyarországi börtön, 1953. december 24.) önmagában a rendszer által tabusított tartalmakat implikált, ezt csak továbbfokozta, hogy szerzője 1956-os elitélte.



A darab státuszában Eörsi Nyugat-Berlinben kialakított színházi kapcsolatai hoztak változást, ugyanis a Peter Stein vezette Schaubühne 1984-ben bemutatta *A kihallgatást* Tábori György (George Tabori) rendezésében.

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 Mrożek, 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.

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

A szereplők társadalmi és ideológiai tipizáltsága összetett nézetrendszert hoz működésbe a darab folyamán, a figurák közti kapcsolatokban azonban kevés a drámai feszültség. Világnézetek, meggyőződések és kiábrándulások ütköznek össze egy kisrealista dramaturgiai struktúrában belül, így a szerepek sokszor inkább a hitvita ágenseivé válnak, semmint jól kirajzolódó életszerű alakokká.

Babarczy László rendezésének legjelentéseesebb gesztusa 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.

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

A Galgóczi Erzsébet cenzúrázott regényéből készült *Vidravas*-előadás már a rendszerváltozás kontextusában érvényesíti a múlt tisztázásának igényét. Ez a mű, a fejezetben elemzett másik két drámához hasonlóan, az 1980-as évek végére

elveszítette delegitimizáló erejét, bemutatása mégis az államszocializmus emlékezetének feldolgozására tett kísérletként működött.

Galgóczi 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.

A *Vidravas*-regény csak megcsonkítva jelenhetett meg a rendszerváltás előtt, utolsó fejezete, amely a forradalom eseményeivel foglalkozott nem ment át a Kádár-rendszer könyvkiadói cenzúráján. Az előadás szöveggönyve a cenzúrázott változat alapján készült, és ez eleve problematikusá tette a regény színrevitelének kérdését és a színházi esemény hatását.

Formanyelvileg izgalmas gesztusként Rákosi hármas megjelenítését kínálta az előadás. A jelenetek átállása közben hatalmas Rákosi-portré jelent meg a színpad hátulját betöltő kulisszán, a Rajk-perhez kapcsolódó szövegeket egy Rákosi-báb sziluettje kísérte teátrális gesztusokkal a kulisszafal mögött, a második felvonás végére pedig megjelent az „élő” Rákosi is a színpadon: egy színész sétált be a játéktérbe, koreografált mozgással, fején egy Rákosi-maszkkal.

Az előadás a kritikai fogadtatás szempontjából megbukott. A kritikák elsősorban az adaptáció problémáit tárgyalták és a színészi játék hiányosságait is ezen keresztül értelmezték. A félresiklott dramatizálással együtt bírálták Ruszt József plakátszerű rendezést is. A Galgóczi-regény hatástörténetéhez képest az előadás nemcsak alulteljesített, de az öt évvel korábban a téma kapcsán elindult diskurzusban is hátrálépett: sematikusan ábrázolt egy társadalmi vitákat kiváltó rendkívül összetett problémát – a Rákosi-rendszer emlékezetét.

### **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, 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.

A fejezetben elemzett három előadás 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.

### **Örkény István – Nemeskürty István - Várkonyi Zoltán: *A holtak hallgatása*, 1973.**

Örkény több prózai és két drámai műben, különböző megközelítésekkel írta meg a Don-kanyar és az azt követő szovjet hadifogság témáit. Az írói munka a kollektív és *valós* narratíva felől haladt a személyesebb és már fikciót is megengedő megfogalmazás felé.

*A holtak hallgatása* mintha az előzmény-munkák tapasztalatait összegezné: a dokumentum hitelét és a színházi közlés erejét kívánta egyesíteni. A darab születését megelőzte Nemeskürty István 1972-ben megjelent, *Requiem egy hadseregért* című hadtörténelmi ismeretterjesztő munkája. A korszak egyik történelmi bestsellerévé váló könyv elemzését a második magyar hadsereg sorsáról Örkény teljes mértékben átvette, így *A holtak hallgatása* történelemképe ma már bizonyul helyállónak.

A dokumentarista színház műfaja lehetőséget teremtett egy olyan színpadi szöveg létrehozására, amely művészeti keretek között képes hozzájárulni a műltfeldolgozáshoz. Örkény saját műveit is újraértelmezte: részleteket emelt a darabba más, e témában írt szövegeiből. 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. Figyelembe véve a dokumentarista színház fejlődését a bemutatás óta eltelt negyven évben, *A holtak hallgatását* inkább dokumentumokat *is* felhasználó történelmi témájú drámának tekinthetjük, mint történelmileg hiteles dokumentumokat színházi formában megszólaltató szövegeknek.

A Vígszínház tizenkét férfiszínésze hagyományos szerepfelvétel nélkül, a direkt, személyes közlés eszközeire támaszkodott, ez pregnáns jele volt annak, hogy a dráma olvasói és az előadás nézői nem fikcióval, hanem valós történelmi események feldolgozásával találkoznak. Ez teremtette 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.

A dokumentumdráma műfaja megosztóan hatott. A különböző reakciók azonban kizárólag a szövegkollázs színpadi működőképességét értékelve tértek el egymástól, a hitelesség problémáját figyelmen kívül hagyták. 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.

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

Az 1956-os emlékevi környezet megterhelte a *Kazamaták* 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. Az október 30-i Köztársaság téri párházostrom története szubverzív mikronarratíva egy olyan emlékezeti diskurzuson belül, amelynek jelenleg sincs konszenzusos verziója.

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 vitte tovább, ily módon könnyen illeszthető egy Vörösmarty, Madách és Weöres nevével fémjelzett magyar drámaírói hagyományba. Az a dramaturgiai döntés, hogy a *Kazamaták* az egymással versengő főnarratívákhoz képest is provokatív eseményt dolgoz fel, 1956 mint mítosz alapozó jelentőségére és lezáratlanságára irányította a figyelmet.

A kint és bent helyszínváltása ritmizálta a dramaturgiát. A két antagonisztikus csoport szembeállítását moralizáló didaxis helyett (ki a hős? ki a bűnös?), inkább statikus

térbeli pozícióként jelent meg: a karhatalmisták a HÁZ, a forradalmárok a TÉR foglyai.

A tömegdramaturgiát a szöveg heterogenitásával együtt érdemes vizsgálni. A szöveg különböző minőségek montázs, nemcsak azért, mert vers és próza váltják egymást, hanem mert párhuzamos intertextusokat működtet. A lélektani ábrázolásban és cizellált karakterépítésben jeleskedő Katona társulata találkozott 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 tudta a színpadon is működtetni a szöveg intertextualitását.

Színészileg és rendezőileg is azok a jelenetek voltak erősek, amelyek valamilyen performatív gesztussal túlléptek a szöveg szcenírozásán. Bár ezek a gesztusok rámutattak, 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.

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

Trianon színházi reprezentációját nemcsak a centenáriumi év tette esedékesé, 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.

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. Az előadás ezt a monotóniát heterogén, többszólamú dramaturgiával igyekezett ellensúlyozni. Ez egy nem mindig konzekvens idő- és térkezelést, és a történéseket néha egymásba mosó szerkezetet eredményezett.

A *Tizenhárom almafa* az anekdotikus-szatirikus regények hagyományához csatlakozik, Jókai és Mikszáth tradíciójához, de Jaroslav Hašek 1923-as *Švejkjé*hez is. Az eredeti mű egyik jellegzetes – és meglepő - vonása, hogy Tánzos Csuda Mózes a magyarokkal sem szimpatizál különösebben, és leginkább azt szeretné, ha békén hagynák a Magyarországról Erdélybe érkezettek. Az előadás Trianon-fókuszú kissé

zavarossá teszi az azonosulás kérdését: az első részben Mózsai 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.

A román és zsidó etnikumok ábrázolása egy-egy szereplőre szűkített, sablonszerű. A zsidó szereplő kapcsán a rendezés kikerüli Wass antiszemitizmusának kérdését, bár egy ponton egy ember méretű patkány formájában zavarba ejtő módon megidézi. (A patkány Wass életművében egyértelműen a hírhedt *Patkányok honfoglalása. Tanulságos mese fiatal magyaroknak* című szövegre utal.)

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, 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.

## **Összegzés**

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 értekezés témájához kapcsolódó publikációk és előadások**

Könyvrészlet:

*Örkény emlékezete és a holtak hallgatása* in Palkó Gábor - Szirák Péter (szerk.):

*"Helyretolni azt". Tanulmányok Örkény Istvánról*, Budapest, PIM, 2016. 135-156.

*Katona-imázs. A Magyar Néphadsereg kulturális reprezentációja* in Jákfalvi

Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*, Budapest, Arktisz-TMA, 2020. 242-257.

Periodika:

A színházcsinálói felelősségvállalásról. Déry Tibor: A tanúk, *Theatron*, 14. évf. 2. szám 2020. ősz. 35-44.

Ruszt József: Vidravas, 1989, *Theatron*, 14. évf. 1. szám 2020. tavasz. 43-47.

Saját szemében idegenként. Székely Csaba Idegenek című drámakötetéről, *Színház*, 2018/7-9. 98-100.

Közszerep mint szerep. Jákfalvi Magdolna és Szabó-Székely Ármin levelezése, *Színház*, 2018/2. 18-19.

Befejezetlen emlékezet – Déry Tibor történelmi drámái, *Symbolon*, XVIII. évfolyam, speciális szám, 2017. 187-194.

Befejezetlen emlékezet (Déry Tibor történelmi drámái), *Jelenkor*, 2017/6. 690-695.

Konferencia előadás:

Újjáépítés és államosítás, MTA, Budapest, 2018. december 3.

Színházművészeti Egyetemek Doktori Iskoláinak I. Nemzetközi műhelykonferenciája, Marosvásárhely, 2017. nov. 11-12.

VIII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus, Pécs, 2016. aug. 25.

Élő hagyomány – Operett konferencia, Budapest, 2015. okt. 24-25.