

## 1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán

Bármennyire is tabuként kezelte a Kádár-rezsim 1956-ot, ez a történelmi esemény a rendszerváltás előtti évtizedekben is többször témája volt drámái és színpadi műveknek, amelyek azt is megmutatják, hogy ugyanaz a történelmi korszak, esemény miként jeleníthető meg eltérő értékelésekkel, értelmezésekkel a különböző drámaírók és rendezők nemzedékeiben. Az alábbi áttekintés azt is láttatja, hogy bizonyos esetekben (így 1956-tal összefüggésben is) jelentős átrendeződés következik be az irodalmi-művészi kánonban, amely jelenség nem véletlenül függ össze a politikai változásokkal.

E kánonbeli változást jól példázza, hogy a következő idézetben említett szerzők a 21. század elején az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánsnak tűnnek, két évtizede azonban egy egyetemes színháztörténet lapjain a magyar drámát reprezentálva még így szerepeltek. „A tematikus, sematikus követelmények megszűnésével a magyar drámairodalom nagyszabású történelmi önvizsgálatba kezdett. A késedelem nélkül bemutatott új művek aktualitása megragadta a közönséget, amely önsorsát látta újra peregni a színpadokon. Vészi Endre *Fekete báránya* nyitotta meg a sort, ezt követte a Vígszínházban Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című nagyszabású tablósorozata és Dobozy [sic!] Imre *Szélvihar* című, a közelmúlt eseményeit felidéző, a falu konfliktusait feltáró munkája” – olvasható *A színház világtörténete*-ben.<sup>1</sup> Ez volt Dobozy első darabjának a bemutatója – mint Siklós Olga az 1945 utáni évtized drámaíról írott kötetében említi: „Dobozy Imre *Szélvihar*-jával avatott a Jókai Színház közérdeklődésű új drámaírót.”<sup>2</sup> Bár színpadra jószerivel csak

<sup>1</sup> *A színház világtörténete. I–II.* (Főszerk. Hont Ferenc.) Gondolat, Bp., 1986. II. 630. (2., bővített kiadás.)

<sup>2</sup> Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945–1957.* Magvető, Bp., 1970, 384.

ekkor került, a *Szélvihar* évtizedeken keresztül szerepelt a *Mai magyar dráma* című középiskolás drámaantológiában, számos kiadásban, és megjelent a szerző *Ősztől tavaszig* című drámakötetében is.<sup>3</sup>

A *Szélvihar* 1956 októberének eseményeit nemzeti tragédiaként, és a hatalomra került új politikai rezsim érdekében, nézőpontjából látta. A műről az 1974-es kiadás a következő összegzést adja a borító fülszövegében: „Hogyan álltak helyt e nehéz időkben a magyar falu legjobb emberei, hogyan védtek meg a szocialista tulajdont, hogy folytatták tovább az életet a vihar utáni napokban?” A darab középpontjában álló egyszerű falusi embereket a mű ellenforradalmi manipuláció áldozataiként mutatja be. A darab művészi és műfaji értelemben nem dráma. Az információk zömét a szerzői instrukciók hordozzák, az alakok között nincs viszonyrendszer. Az ő dráma-beli szerepük az, hogy ideológiai kinyilatkoztatásokat tegyenek, és nem az, hogy egymással kommunikációt folytassanak. A darab egésze sem más, mint politikai deklaráció, amelyet sematikus társadalomszerkezettel és didaktikus elemekkel fejez ki a szerző. A darab középpontjában egy apa és fia eltérő, elmentéses véleménye áll az 1956 októberében zajló eseményekről. A fiút a darab úgy festi le, mint akit „ellenforradalmárok” (ex-burzsoá emberek) manipulálnak, aki kellőképpen naiv és tapasztalatlan ahhoz, hogy higgyen a szocialista rendszer ellenségeinek. Az apa próbálja meggyőzni a fiát, hogy számukra ez a legjobb világ, de a fiút a társadalmi ellenségek megtévesztik.

A mű tanítása egyértelmű: ami 1956 októberében történt, az a politikai rendszert támogató egyszerű embereknek bizonyos marginális, szocializmusellenes erők általi megtévesztése volt. A darab a történelmi események után alig pár hónappal íródott, és a Kádár-rezsim megerősítését, apológiáját szolgálta. A mű ilyen szerepe abból a szempontból is érdekes, hogy még a Nagy Imre-per előtt keletkezett, és szemléletével, propagandisztikus jellegével közvetve még a per koncepció megalkotását is szolgálhatta, erősíthette. A darab gyenge irodalmi-esztétikai jellegét felülírta az általa biztosítani vélt politikai nevelő hatás, ez is magyarázza, hogy az 1960-as, 70-es években a Szépirodalmi Könyvkiadó miért ezt a darabot próbálta kanonizálni a kortárs drámairodalomból, a tanulóifjúság okulására.

Bár a *Szélvihar* mellett további darabok is érintették vagy tematizálták 1956-ot (így mindenekelőtt Darvas József *Kormos ég* című drámája, vagy érintőlegesen Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című darabja – egyébként áruklódó módon mindkettő szerepel a már említett diákantológia egyes kiadásai-ban), Dobozy műve azért érdekesebb a többinél, mert 1985-ben Jeles András színre vitte a *Szélvihart* (erről az alábbiakban még lesz szó). Darvas József

<sup>3</sup> Így például: *Mai magyar drámák*. Szépirodalmi, Bp., 1965. Illetve: Dobozy Imre: *Ősz-től tavaszig*. Szépirodalmi, Bp., 1974

*Kormos ég* című drámájának egésze 1956 októberében–novemberében játszódik, Mesterházinál csak egy jelenet kapcsolódik hozzá. Dobozy kapcsán a politikával összefüggésben az is említést érdemel, hogy az író 1949-től egy évtizeden át a hivatalos pártlap (56 végéig *Szabad Nép*, majd *Népszabadság*) munkatársaként dolgozott, volt az MSZMP KB tagja is (1975–1982 között), és Kossuth-díját 1959-ben kapta, az indoklás szerint „a szocialista építést támogató, jelentős publicisztikai tevékenységéért, valamint »Szélvihar« című színdarabjéért és a »Tegnap« című film forgatókönyvéért”.<sup>4</sup> Egyébként 1960-ban Darvas József is Kossuth-díjat kapott – az indoklás szerint – a *Kormos ég* című darabjéért. Így (is) honorálta az új rezsim a szolgálatában álló 1956-os színdarabok szerzőit.

Az 1956 utáni néhány évben a kialakuló-megszilárduló Kádár-rendszer politikai-ideológiai legitimációját és egyben apológiáját szolgáló drámák megjelenése után 1956 kérdését az új hatalom az 1960-as évektől tabuvá tette, ami leginkább majd a következő részben érintendő fiatal írónemzedék műveiben vált meghatározó vonássá. Az 1956 utáni megtorlást ötéves írói szilencium formájában elszenvető Örkény István (Darvasnak és Dobozynek nemzedéktársa) pályája utolsó korszakának drámáiban rendszeresen visszatért az 1950-es évek témájához. Utolsó befejezett műve, a *Forgatókönyv* nem 1956-ot, hanem az ahhoz vezető éveket és politikát helyezi előtérbe. A kétrészes darab második része egy koncepciós per lefolyását mutatja be. A Fővárosi Nagycirkuszban játszódó darab első részében a jutalomjátékára készülők varázsló, illuzionista, a Mester fogadja meghívott barátait (elvtársait). Az előadás időpontja 1949. szeptember 22-e, ám Örkény 1944, 1949 és 1956 eseményeit több esetben összekapcsolja, felcseréli, vagy behelyettesíti egymással. Analógiát teremtve az 1944-es fasiszta terror és baloldali ellenállás időszaka, az 1949-es kommunista diktatúra és a koncepciós perek ideje, valamint az 1956-os forradalom és szabadságharc korszaka között. A fővendég Barabás Ádám, aki az előadás kezdetére várakozva a társulat tagjai – és a többi vendég – között saját ismerőseit fedezi fel, akikkel mind történet valami kellemetlen, megmagyarázhatatlan a közelmúltban. Az első rész cirkuszi betétjelenetei megidéznek néhány történelmi eseményt, korszakot, az orosz forradalmat (I/11), a fasizmus időszakát (I/12), a zsidóüldözést (I/13), a nemzeti ellenállást (I/14), az első atombombát (I/15).

A darab második részében a helyszín átváltozik bírósággá, ahol a Mester „művészi pályájának legnehezebb erőpróbája” következik, egy koncepciós per bemutatása. Ennek a vádlottja Barabás. Az I. rész világtörténelmi eseményeket megidéző jeleneteivel úgy készíti elő a darab koncepciós pert, hogy

<sup>4</sup> Idézi Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Planétás, Bp., 1998, 86.

annak is világtörténelmi jelentőséget ad. Az idősíkok váltakozásának, egymásba áttűnésének egyik példája, hogy az I. rész 14. képeben és a II. rész 14. képeben ugyanaz a kiáltvány hangzik el, csak az előbbi 1944-ben (Littkéné olvassa fel), az utóbbi pedig 1956-ban (Barabás mondja el). Részlet a kiáltványból: „Elrendelem, hogy azonnal álljon le a munka, vonuljatok ki az utcára, vegyétek birtokba a fővárost, elsősorban a Rádiót, hogy az egész ország értesüljön a fölkelésről. [...] Rendőrök, a nép fiai vagytok, ne lőjetek a népre! És ti is, katonák, fegyverbe mind, és fegyvert mindnyájunk kezébe; ki az idegen megszállókkal! Le a hatalom bitorlóival!”<sup>5</sup> Amikor ezt a kiáltványt Barabás mondja el, közte és a Mester között a következő párbeszéd zajlik le:

A MESTER. [...] Bevallja tehát, hogy – amint az ügyészség állítja – fegyveres fölkelésre szította a népet?

BARABÁS. Igen. Nem. Igen. Nem.

Majd rövid vívódás után – a Mester (a bíró) hatására, aki az idő visszaforgatását ajánlja fel neki – Barabás ugyanerről a helyzetről a következőt mondja: „A csöcselék előzönlötte az utcákat, fölkelte a párt és a munkásosztály ellen! Ezennel elrendelem az ostromállapotot és a kijárási tilalmat este hattól reggel hatig. Nincs kegyelem! Még ha vér folyik is, még ha patakokban is, előre, katonák!”<sup>6</sup>

Barabás darabvégi beismerő vallomásának (II/16) részeként arról beszél, hogy „az ország jelenlegi közállapotairól / nincsenek közvetlen tapasztalataim / csak a vádiratból / a tanúvallomásokból / és a cellám ablaküvegét / megrezzentő / becsapódásokból következtetem / hogy e falak körül polgárháború dül / a föltépett villamossíneken / kiégett páncélosok vesztegelnek / elhamvadt katonák tetemével / akiknek / a vádirat szerint / én vagyok az elhamvasztójuk. / Csak tudnám hogyan és miért és miképp...”<sup>7</sup>

A történelmi korszakok analógiájával, a történelmi alakok (Rajk László, Nagy Imre, Kádár János) helyzetének egymásra történő vonatkoztatásával a darab egyrészt azt hangsúlyozza, hogy 1956 megtorlása ugyanazzal a módszerrel, s az „igazságszolgáltatásnak” ugyanazzal a politika alá gyűrésével történt, mint az 1949-cel kezdődő kemény diktatúrában. Másrészt azonban a korszakok egymásra vetítése, az egyazon események ellentétes előjelű megítélése azt is jelzi, hogy a *Forgatókönyv* az 1950-es évek és 1956 mindkét megítélését (népi demokrácia avagy kommunista diktatúra; forradalom avagy ellenforradalom) lehetségesnek tartja.

Dobozyhoz viszonyítva nyilvánvaló az álláspont különbsége: ott ellenforradalomról van szó, itt polgárháborúról, amely krízis kétféleképpen is megítélhe-

<sup>5</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Bp., 1982, II., 453–454.

<sup>6</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Bp., 1982, II., 459.

<sup>7</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Bp., 1982, II., 488.

tő. Hogy a kettős látásmód ez esetben nem feltétlenül csak a groteszk ábrázolásmód ellentéteket ötvöző jellegéből fakad, hanem a politikai rendszerből és a politikai körülményekből is, azt az alábbi levélrészlet tanúsítja. Örkény István a kórházi ágyán 1979. június 8-án (16 nappal a halála előtt) a következő levelet diktálta, a *Forgatókönyv*nek bizonyos részleteit kifogásoló Aczél Györgyhez címezve: „Kedves Gyuri! Zsuzsi átadta nekem két szövegváltoztatási javaslatodat; mind a kettőt elfogadtam és meg is valósítottam. Így az összes eddig leírt, és ezután leírandó példányból a Firtos nevet ki fogom húzni. Ugyanilyen jogosnak érzem azt az óhajtásodat, hogy a *Forgatókönyv* ne csak az igazságtalanságokat, hanem azok jóvátételét, a hős rehabilitációját, és mai életünk konszolidációját is érzékeltesse. Azt hiszem, ezt sikerült szépen megoldanom; kérek, dobd el a nálad levő példány 159. oldalát, és tedd a helyébe az új 159. és 159/a. oldalt.”<sup>8</sup> Mindez nemcsak azt jelenti, hogy a mű végső változata Aczél György közreműködésével (az általa támasztott igények kielégítésével) jött létre, hanem azt is, hogy a műben képviselt álláspont kettőssége egy politikai kompromisszum eredménye.

Ugyanilyen kettősség jellemzi a *Pisti a vérzivatarban* ugyanehhez a korszakhoz kapcsolódó részeit is, amely darabról köztudott, hogy 1969-ben keletkezett, de tíz évig – míg csak Örkény nem írt egy másik változatot (!) – tilos volt színpadra állítani. „1969-ben még úgy tűnt, az elkészült darabnak zavartalan sorsa lesz a Pesti Színházban. A szöveg megismerése után azonban a különböző felsőbb szervekben egyre több kifogás merült fel. [...] 1970-ben vagy 71-ben az Új Írás folyóiratot már a nyomdában kellett átszerkeszteni, mert a dráma megjelenését az utolsó pillanatban leállították” – írja Radnóti Zsuzsa az Örkény-dramák 2001-es kiadásának jegyzetében.<sup>9</sup> Amikor 1982-ben először jelent meg három kötetben Örkény István összes drámája, akkor ott a főszövegben az 1979-es átdolgozás szerepelt, és függelékben jelent meg az eredeti (tíz éven át kifogásolt) szöveg. 2001-ben már a főszövegben kapott helyet az eredeti, és függelékben az 1979-es második változat. Az 1982-es kiadás II. kötetének függelékében számos dokumentum olvasható a *Pisti* körüli huzavonákról, két fejezetben, a nyilvánosság előtt folyó, illetve a kulisszák mögött zajló fejleményekről. Ez utóbbi negyvenoldali dokumentum egy része azt a kompromisszumkényszert demonstrálja, hogy a szerző művének nyilvánosságra hozatala érdekében milyen változtatásokat javasol, fogad el, hajt végre a darab szövegén.

A *Pisti* II. részében van egy tárgyalási jelenet, amelyben a magatartás-Pistik a címszereplő elleni perben halandzsa nyelven szólalnak meg. A Kimerént mint bíró, a Tevékeny mint ügyész és a Féltség mint védő ugyanazon a zagyva nyelven beszélnek e per során, amelyet a vádlott, Pisti, nem ért. Ez a

<sup>8</sup> Örkény István: *Levelek egypercben*. Szépirodalmi, Bp., 1992, 229–230.

<sup>9</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Palatinus, Bp., 2001, III. 635–636.

jelenet sem tesz különbséget az 1950-es évek koncepciósi perei és az 1956 utáni perek koncepciósi jellege között. Röviddel e jelenet után a Rajk-temetést és 1956-ot idézve a következő gyászjelentést olvassa fel a Féltség: „Fájdalomtól megtört szívvel tudatjuk, hogy egyetlen fiunkat, a mindenki által szeretett Pistipistipistit ártatlanul kivégezték. Ezennel meghívjuk barátait, ismerőseit és tisztelőit, hogy vegyenek részt mártírhálalt halt gyermekünk temetésén, majd az azt követő tüntető felvonuláson, mely a Rádió megostromlásával folytatódik, és polgárháborúval, valamint fővárosunk rommá lövésével fejeződik be.”<sup>10</sup> Örkény itt is – mint a *Forgatókönyvben* – polgárháborúról beszél. Ez az 1979-es változat. Tíz évvel korábban ez a rész a következőképpen hangzott: „Fájdalomtól megtört szívvel tudatjuk, hogy egyetlen fiunk, a mindenki által szeretett Pistipistipistipisti kiugrott a törvényszéki tárgyalóterem ablakán, illetve belehalt börtönben szerzett betegségébe, továbbá hősi halált halt a barikádon, másrészt halálát lelta a barikád túlsó oldalán, azazhogy vérmérgezés, valamint szervi szívbaj vetett véget életének.”<sup>11</sup> Szembeötlő a különbség a két változat között. Az 1969-esben Pisti halálomódja a téma, a későbbiben viszont Pisti halála politikai gyilkosságnak és az 1956-os események (részbeni) előidézőjének minősül. Mindez azt bizonyítja, hogy a politikai hatalom által igényelt változtatások mellett a szerző olyan részleteket is megváltoztat(hat), amelyek a korábbi homályos vagy neutrális megfogalmazást markáns álláspontra változtatják. Örkény István drámái az 1950-es éveket abszurd korszakként, egy abszurd politikai rezsim és egy abszurd társadalmi rendszer időszakaként ábrázolják. A groteszk szemléletmódot jellemző kettősség egyben azt is jelenti, hogy Örkény nyitva – és ezzel eldöntetlenül – hagyja a színre vitt történelmi események politikai megítélhetőségét, s így lehetőséget nyújt arra, hogy eltérő értelmezői közösségek, illetve eltérő korszakok más-más (akár ellentétes) módon értelmezzék a darabjaiban 1956-ról alkotott művészi képet.

Az 1970-es években fellépett új irónemzedék tagjai közül többen tematizálták az 1950-es évek és 1956 kérdését. Drámában Nádas Péter *Találkozás, Temetés* és Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* című darabja érinti legerőteljesebben ezt a problematikát, de felbukkan a nemzedékhez tartozó Kornis Mihály és Spiró György drámáiban is. Egy esszékötet címe nyomán hiánydramaturgiaként<sup>12</sup> jellemzett drámaírói technika és szemlélet hiánymozzanatai – a hiányzó múlt, apa, hős, cselekvés (cselekvési lehetőség) – egyszerre mutatnak az 1950-es évek (benne 1956) tabujá tett múltjára és a Kádár-korszak tett-fóbiájára.

„Nem sikerült a híres lázadás!” – mondja a Színésznő a Színésznek Nádas Péter *Temetés* című darabjában, aki ezt követően 1956 csendjéről és az ebben

<sup>10</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Bp., 1982, II. 257–258.

<sup>11</sup> Örkény István: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Bp., 1982, II. 704.

<sup>12</sup> *Hiánydramaturgia*. (Szerk. Vinkó József.) Népművelési Propaganda Iroda, Bp., 1982

a csendben hallható lövésekről beszél.<sup>13</sup> A tabuvá tett múlt és az apa alakja fonódik össze a *Találkozás*ban, amelyben a két szereplő egyike, Mária az öt felkereső Fiatalembernek a fiú apjáról mesél, aki az asszonynak egykor a szeretője volt. A beavatási rítus keretében Mária egy történeten keresztül idézi meg az apa alakját, aki az 1950-es években koncepciós perek ügyésze volt, és amikor fia hatéves volt, öngyilkos lett. Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* című *Hamlet*-parafrázisában az Apa 1956 után menekült el Magyarországról. A darab jelenidejében (Budapest az 1970-es években) visszatér, hogy kapcsolatot teremtsen Halmival, de törekvése katasztrófához vezet.

Némiképp rokon motívumok jelennek meg Kornis Mihály *Halleluja* című darabjában is, melynek harmincéves gyerek-felnőtt hőse, Lebovics a mű során mindvégig az apjára vár (aki legvégül bevásárló-körútról érkezik haza). Spiró György *Csirkefej* című darabjának is egyik központi motívuma az apa-fiú viszony. Az állami gondozásból háromnapos eltávozásra hazatérő Srác hasztalanul igyekszik kapcsolatot teremteni az apjával, mert az minduntalan visszautasítja őt. E két utóbbi példában nem 1956 történelmi-politikai eseménye, hanem az ennek nyomán létrejött társadalmi-generációs törés jelenik meg az e darabok középpontjába helyezett apa-fiú motívumban.

A személyes és társadalmi múltnak ez a korszaka – az 1950-es évek és benne 1956 – az 1970-es évek időszakában nem volt tisztán látható, érzékelhető, illetve nem lehetett a társadalmi nyilvánosságban (és gyakran a személyesben sem) kifejezni, kommunikálni az előző korszak tényeit és lényegi összefüggéseit. A személyes és közösségi múlt helyén olyan űr tátongott, amelyet a Kádár-rezsim a maga illegitim fogantatása és az azt megelőző időkkel viselt folytonossága miatt úgy tudott tabuvá tenni, hogy ez a tilalmazás a személyes szférába is lehatolt. A hallgatás és a hiány vákuumából rajzolódott ki 1956 negatív képe a korszak jelentős drámáiban. A következmények utaltak vissza a történelmi-politikai előzményekre. Az apák nemzedéke „csinálta” az 1950-es éveket és 1956-ot, ők voltak mindkét oldalon, és ők hallgattak a fiaik előtt (is) – kényszerből vagy önként – a saját szerepükről, szerepvállalásukról.

A fiak nemzedéki élménye egyetlen évadban (1979/80) három jelentős drámában is (*Találkozás*, *Halleluja*, *Halmi*) megfogalmazódott. Bár a hiányzó apa motívuma más-más formában és eltérő dramaturgiai funkcióval jelenik meg ezekben a művekben, van bennük néhány rokon vonás. E darabok középpontjában egy kapcsolat keresése, egy kapcsolat utáni vágy áll, amely vagy a fiú részéről mutatkozik meg (*Találkozás*, *Halleluja*, *Csirkefej*), vagy az apáról (*Halmi*). E keresés elsődleges (bár nemegyszer öntudatlan) célja a saját identitás keresése, nem pedig a történelmi-politikai tudás megszerzése. A darabok tanúsága szerint ezek a kapcsolatteremtési kísérletek sikertelenek

<sup>13</sup> Nádas Péter: *Szintér*. Magvető, Bp., 1982, 279–280.

maradnak, vagy esetleg kis mértékben valósulnak csak meg. Apák és fiúk között nemzedéki szakadék tátong, a meglévő kapcsolatokból hiányzik az őszinteség és az intimitás. A darabokban az apa-fiú kapcsolat megteremtésének kísérlete valamilyen közvetítőeszköz segítségével történik. Lebovics a *Hallelujában* mindvégig a nagypapjával van a színen, de gyakori telefonhívásokkal sürgeti a szüleit, hogy jöjjenek már haza. Amikor a zárójelenetben az apa a fogyasztói társadalom kellékeivel (ruhaneműkkel, háztartási gépekkel stb.) rukkol elő (amelyek a hiánygazdaságban szabályos úton elérhetetlenek voltak), a harmincéves fiú súlyosan frusztrálódik, mert az apa ezekkel a tárgyakkal, ajándékokkal a megértést és az érzelmeket próbálja pótolni. Mindez nem az 1950-es évekbeli múlt, hanem a Kádár-rezsim „gulyás-kommunizmust”, „frizsider-szocializmust”, a fogyasztásban megnyilvánuló dezillúziót kifejező 1970-es évekbeli jelen. Az apák ekkorra elfelejtették a múltat, saját múltjukat, és a rendszer által sugallt kispolgári/kis proletár értékrendben „vigasztalódtak” megtagadott elveik és eszméik elfojtásával.

A *Találkozás* apa-fiú kapcsolata az előbbi halála miatt eleve közvetítéssel keresztül mutatkozhat csak meg. A fiatalember erőfeszítése, hogy apja egykori szeretőjétől megtudjon valamit az apjáról, nem hoz létre egy kapcsolatot, hanem azt az érzelmi szükségletet elégíti ki, hogy a fiú létrehozhasson egy képet az apjáról. Ez a kép ellentmondásos, mivel az apa a diktatúra oldalán állt, de az elkövetett öngyilkossággal a rendszerrel (és önmagával) szembeni kritikáját is kinyilvánította.

A *Halmiban* az Apa az, aki az emigrációból azért tér vissza Budapestre, hogy tizennyolc éves fiával találkozzon. Ezúttal a fiú (Halmi) az, aki visszautasítja, hogy az őt egykor elhagyó, számára ismeretlen apjával kapcsolatot építsen ki. Mert ez számára már túl késő. Halmi már minden illúzióját elvesztette, nem akar felnőni (leérettségizni), betagozódni a felnőttek korrump világába. A darab végére az Apa egy balesetben meghal, Halmit pedig egy – az apával egyező külsejű őrült – megfojtja. A nemzedékek között kialakult szakadék mindkét fél számára veszteséget, pusztulást jelent.

Ezeknek a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján írott drámáknak tragikus, vagy tragédiába hajló a végkifejletük. A történetek azt sugallják, hogy a fiatal nemzedéknek nincs valódi esélye az eltitkolt múlt megismerésére. Az apák vagy halottak, vagy némák, vagy pedig képtelenek értelmesen kommunikálni. A szocialista rendszer összeomlása előtt egy évtizeddel úgy tűnt, hogy nincs mód feltárni a múltat, az 1950-es éveket, s nem lehet megtudni a rendszer szeplős fogantatásának körülményeit. S akkor még úgy látszott, hogy ez a lehetetlenség a politikai rendszerrel egyetemben „örökké”, de legalábbis beláthatatlanul sokáig fog tartani.

A drámaírók fiatal nemzedékével együtt a rendezők új generációjában is akadtak, akik újfajta viszonyt fogalmaztak meg bizonyos műveikben az 1950-es évekkel kapcsolatban, amikor az 1980-as évek első felében „támadást



intézték” az 1956-os eseményekről a politikai hatalom által kialakított hivatalos nézettel szemben. 1981. december 4-én mutatták be Kaposváron Peter Weiss *Marat halála* című darabját Ács János rendezésében. A bemutatót és a következő pár előadást nem jellemezte különleges fogadtatás, egészen addig, amíg december 13-án Lengyelországban be nem vezették a rendkívüli állapotot (katonai diktatúrát). Attól kezdve a darab a forradalom és a szabadság kollektív élményét adó előadássá változott. A rendező visszaemlékezése szerint „csapatostul jöttek a nézők, buszokkal, kocsisorokban. Szinte tüntetéshez hasonlított, ahogyan tapsoltak, ünnepeltek. [...] Mint a lakmuszpapír, olyan lett a *Marat halála*, amely egy különleges világpolitikai pillanattól fogva, jelezte a folyamatokat – hosszú éveken, hullámhegyeken és hullámvölgyeken keresztül...”<sup>14</sup> Ennek a hatásnak elengedhetetlen és szuggesztív mozzanata volt az előadás záróképe, amelyben a legördülő háttérfüggönyön a budapesti Corvin-köz (az 1956-os leghevesebb harcok egyikének) képe volt látható. A produkció gyakorlatilag forradalomként utalt 1956-ra, és ebben a nembn az első nyilvános gesztus volt a színházművészet területén. Bár az előadást (és a színházat) a politika részéről nem egy támadás érte (egyszer még az akkori kulturális miniszter, Köpeczi Béla is hosszú írásban kérdőjelezte meg a produkció szemléletét és üzenetét<sup>15</sup>), a hatóságok nem tiltották be a darabot, amely az 1982-es belgrádi BITEF-en a legjobb előadás díját nyerte el.

A kaposvári színház ebben az időszakban – nemcsak a *Marat halála* miatt – kulturális záránokhelynek számított, amelynek előadásai túlléptek az akkori magyar kőszínházi társulatok által képviselt „halott színház” (Peter Brook) esztétikumán. Ez a korszakos előadás azonban nemcsak esztétikai szempontból vagy az 1950-es évekre vonatkoztatható jelzései miatt volt kiemelkedő, hanem azért, mert árnyaltan szólt a forradalom természetéről, olyan egymással szemben álló nézetekről és elvekről, mint hedonizmus és aszkézis, illetve egyén és közösség kapcsolata. A bemutató korának értelmisége számára ezek jelentős kérdések voltak, amelyeket az előadás összefüggésbe hozott 1956-tal és annak újraértelmezésével. Noha a közönség nagyobbik része gyakorlatilag nem tudta, hogy a textilfotó mit ábrázol, vagy sokan nem teremtettek közvetlen kapcsolatot a francia forradalom és a magyar népfelkelés között, az előadás hatása több volt esztétikai élménynél. Amikor az előadás fináléjában a záródal crescendója a tetőpontra ért, a szereplők „holtan” zuhantak a színpadi deszkákra. Egyedül a Kikiáltó/Narrátor állt a földön heverő testek fölött, egy kockakövel a kezében. Zokogása, remegő válla és teste az 1956-os forradalom leverése fölött érzett fájdalmat fejezte ki. Azt a fájdalmat, hogy a felkelés és a szabadságharc eltiprását követően a magyar

<sup>14</sup> Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Dóvin, Bp., 1991, 76.

<sup>15</sup> Köpeczi Béla írása a *Kritika* 1983. februári számában jelent meg.

nemzet sorsa nem lehet olyan, mint amilyen a forradalom kivívásával lehetett volna. Mert a demokrácia művelése és fejlesztése helyett az ország belesüpedt a „létező szocializmus” posványába.

Jeles András 1985-ben egy Monteverdi Birkózókör nevű csoporttal színre vitte Dobozy Imre *Szélvihar* című – a fentiekben érintett – darabját, *Drámai események* címmel. Noha az előadás során a Dobozy-mű valamennyi szava elhangzott – az instrukciókat is beleértve – a színházi esemény mégsem tekinthető a *Szélvihar* előadásának. A színrevitel a darab ürességét, hazug mivoltát, manipulatív természetét tette láthatóvá. Ezzel a színházi átértelmezéssel Jeles a kommunista rendszer és a hivatalos (udvari) művészet embertelen és torz természetét demonstrálta.

A Dobozy-mű színházi eszközökkel végrehajtott dekonstrukciója, a cselekvéseknek a szavaktól történő elválasztása, a szöveg disszeminálása, az alkalmazott artikulációs, mimikus és gesztikus eszközök a darab bizarr ürességét jelezték, anélkül, hogy az előadás során közvetlen politikai utalásokra vagy megnyilatkozásokra került volna sor. Azzal a színházi jelrendszerrel, amellyel a rendező a szöveget ellenpontosította, átfordította, nyilvánvalóvá tette – legalább az észlelés, az érzékelés szintjén –, „hogy a modern korszak apologetikus [...] művészete bizonyos esetekben a hazugságnak olyan fokozhatatlan stációjára érkezik, ahol a valótlanágnak önkéntelenül is kifejező, leleplező ereje van, végsőkéig fetisisztikus, hazug voltában az igazságot halljuk”.<sup>16</sup>

A darab instrukcióit fekete kosztümbe öltözött manöken suttogja mikrofonba, mintha egy folyamatban lévő divatbemutatóról adna tudósítást, vagy mintha rádióközvetítést adna egy színházi előadásról. A falusi szereplők rongyokba vannak öltözve, és az énekbeszéddel rokon artikulációval kommunikálnak. Az előadásban – a darab sajátosságaival egyező módon – nincsenek személyközi viszonyok, Jeles sem hoz létre relációt a színpadi alakok között. Az egész produkció inkább operai jellegű, egyrészt a stilizálás, másrészt az időkezelés (a „lassú színház” jelleg) miatt. A színpadkép statikus, a szereplők lassan vagy alig mozdulnak, a gesztusok repetitív jellegűek. Az előadásban alkalmazott kellékek között mezőgazdasági szerszámok, politikai jelképek (vörös csillag) egyaránt szerepelnek.

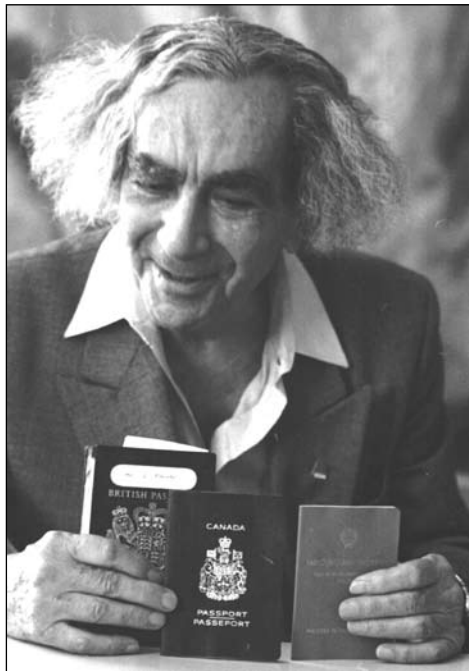
Intézményen kívüli (fél-amatőr, fél-professzionális) volta miatt a darabot nem kőszínházakban, hanem alternatív helyszíneken, „szubkulturális” befogadói közegben játszották (bár magam például a kaposvári színházban láttam, valamilyen szokatlan „matiné” időpontban). Az előadás színházi, esztétikai, politikai jelentőségét a közeg hamar felismerte, még akkor is, ha sem az előadást, sem a létrehozó csoportot/együttest nem sikerült kanonizálni. A Dobozyt dekonstruáló Jeles a politikai rendszert szembesíti saját deklarált

<sup>16</sup> Balassa Péter: „Drámai események: félelem és részvétel a nyolcvanas évek művészetében.” *A másik színház*. Szépirodalmi, Bp., 1989, 288.

preferenciáival, a közösséggel (a tömeggel), amelyet az előadás valódi hőségévé avat (zárójelbe téve az individuumot), a baloldalisággal, a politika mindent átítató voltával, és Dobozy szövegén keresztül (annak színházi jelek révén történő lebontásával) kibontja és láthatóvá teszi a rendszer egészének tartalom nélkülségét, öncélúságát. Jeles produkciója kiemelkedő hozzájárulás a nyolcvanas évek közepén 1956 színházi újraértelmezéséhez.

\*

Az 1989–90-es rendszerváltozást követően sem szűnt meg a drámairodalomban 1956 tematizálása. A legnagyobb akció ezzel kapcsolatban a kaposvári Csiky Gergely Színház 1996-ban a forradalom negyvenedik évfordulója alkalmából kiírt drámapályázata volt, amelyre több tucat színdarab készült. Hamvai Kornél elsődíjas darabját, a *Körvadászatot* a társulat akkor be is mutatta. Az ötvenedik évforduló is ihletett újabb darabokat, köztük Papp András–Térey János *Kazamaták* című, a budapesti Katonában bemutatott művét, mely az 1956. október 30-án a Köztársaság téren, a pártház ellen lezajlott csatát örökíti meg. Ezek a drámák és bemutatóik azonban már egy újabb korszak alkotásai, amelyek 1956-ról nem a korábbi nézőpontokból, hanem tárgyilagos távlatból szólnak, és „olyan elfogulatlansággal szemlélik a múltat, amely hidegségnek is nevezhető”.<sup>17</sup>



<sup>17</sup> Radnóti Sándor: „A magyar Bastille”. *Színház* 39.7 (2006): 3.



