

TÓTH VIKTÓRIA

Hazaötletek jegyzéke

A KRÉTAÖR SZÍNHÁZ *HAZÁMHAZÁM* CÍMŰ ELŐADÁSÁNAK ELEMZÉSE

„Hezitt állok, mást nem tehetek”¹

Tanulmányom kiindulópontja az a lehmanni-i gondolat, miszerint a politikával kommunikációt folytató színházi előadások nem tehetnek mást, mint megismétlik mindazt, amelyet hétköznapi mediális tapasztalataink egyfajta politikummal azonosítanak. Ebben a kritikai vélekedésben tetten érhető egyrészt a színházi játékmód aktualitásigénye, másrészt ezen játékmódnak politikussága, amely Lehmann véleménye szerint inkább az észlelés politikusságát jelenti. Ennek oka, hogy „a mai világban elárasztanak minket az észlelés különböző formái, a színház feladata az, hogy politikai hatást érjen el, mégpedig úgy, hogy a társadalmi valóság észlelésének új módjait és lehetőségeit közvetíti a közönség felé.”² Épp ezért a „színház politikussága csak indirekt módon képes érvényesülni akkor, ha semmilyen módon nem fordítható le vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusainak logikájába, szintaxisába és fogalmába.”³

Egy színházi előadás akkor fogja fel jól politikusságát, ha a színpadon születő szemantikai, percepciós stratégiák nem a politika felől, hanem a színházi aktivitás viszonyrendszerében teszik lehetővé a nézői észlelés megváltoztatására irányuló kísérleteket. A színház politikusságának szempontjából a színészi test játékában a „küszöb- vagy transzformáció-fázisa válik fontossá, amelyben a transzformálandó személy(ek) egy minden lehetséges tartomány közé eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé”⁴ a befogadó számára. Az olyan előadások, amelyek játéknyelve állást foglal valamely történelmi esemény reprezentációja mellett, egyben állást foglal a történelem mint trauma⁵ reprezentációja mellett is, amely önkéntelenül egyet jelent a teatralitás valamennyi dimenziójának tudatos átrendeződésével. Következésképp a színházi reprezentációkról így nem csak azt feltételezhetjük, hogy a külvilág eseményeinek reprezentációi, hanem azt is, hogy lehetőség van ezen reprezentációk externálására is, amelyben a meglévő nézői szokás-

¹ Parti Nagy Lajos: Szívlapát, in: *Grafitnesz*, Magvető Kiadó, Budapest, 2012, 136.

² Hans-Thies Lehmann: A színház nem a boldogok szigetén lakozik, *Színház*, 2010/5. 53.

³ Kricsfalusi Beatrix: „Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?” *Alföld*, 2011/8, 85.

⁴ Erika Fischer-Lichte: Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához, *Theatron*, 1999, tavasz-nyár, 58.

⁵ „Az elszenvedett sérelmek, igazságtalanságok emlékei tovább élhetnek generációs, családi emlékezetben, történelmi narratívumokban és a különféle szimbolikus, kulturális reprezentációkban.” in: Erős Ferenc: *Trauma és történelem*, József Attila Műhely, Budapest, 2007, 20.

rendek⁶ felülíródnak és a nézői testben leképeződő „individuais reprezentációk megértése”⁷ színházi aktusként az emlékezés aktusait⁸ is feltárja, egyrészt a nyilvános reprezentációk interaktív viszonyrendszere, másrészt pedig a kulturális tudás és a kollektív emlékezet révén.

Mivel emlékezeti aktusaink mindig rekonstruktív jellegűek, amelyeket a pillanatnyi interperszonális viszonyrendszerek határoznak meg, így a történelmi trauma színházi reprezentációja egy bonyolult befogadói beállítódást eredményez, amelynek komplexitása egyrészt a mindenkori hatalom emlékezetpolitikájával való konfrontáció következménye, másrészt olyan pszichológiai és szociológiai folyamatok mentén történik, amelyben a múltértelmezések kollektív traumák sorozatának eredményei. Így a történelmi események „traumatikus élettörténeti eseményként kerültek értelmezésre, amelyeket nem lehet elfelejteni abban az értelemben, hogy ne szerepeljen az élettörténeti én-konstrukciókban.”⁹ Vagyis, ahogy Erős Ferenc írja a *Trauma és történelem* című könyvében, a traumatikus események következtében jellegzetes pszichés állapotok alakulnak ki, amelyek olyan identitászavarokhoz vezethetnek, amelyek folyamatos befolyásoltság alatt állnak a múlthoz, a történelemhez és az emlékezethez fűződő viszonyokban.

A történelmi traumák¹⁰ az el- és kibeszélhetőség határait súrolják; azon történelmi események, mint Trianon, a második világháború és az 1956-os forradalom, nem a múlt eddig ki nem mondott félreértelmezett vagy elhallgatott emlékeit és traumáit kívánják feldolgozni, reprezentálni és integrálni a már eleve traumatizált egyének számára, hanem a „jelen plauzibilitás-struktúrái alapján konstruálódnak újra a múlt is.”¹¹ A traumatizált egyének tehát egyfajta posztbeavatásra vagy éppen kiavatásra lenne szüksége ahhoz, hogy élménye közvetíthető legyen a kollektívum számára is, és a Jörn Rüsen-i retraumatizálás¹² révén integrálható

⁶ Kricsfalusi Beatrix: i. m. 88.

⁷ Dan Sperber: *A kultúra magyarázata*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 73-89.

⁸ Azaz, olyan politikai és kulturális rendezvények, nemzeti ünnepek és történelmi emléknapok, szimbolikus megemlékezési aktusok, amelyek a diskurzus rituális és vizuális síkját jelentik. in: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004, 9-19.

⁹ Zombory Máté: *Az emlékezés térképei. Magyarország és a nemzeti azonosság*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 145.

¹⁰ „a történelmi traumát történetek elbeszélésével értelmezik. Ezek a történetek nem a születéssel, hanem egy aktussal, esettel vagy eseménnyel kezdődnek [...] A »trauma« tehát egy modern elbeszélés.” Heller Ágnes: *Trauma, Múlt és jövő* Kiadó, Budapest, 2006, 12.

¹¹ Zombory Máté: i. m. 145.

¹² „A historizálás a traumatikus élmények zavaró következményeinek leküzdésére irányuló kulturális stratégia. Abban a pillanatban, amikor az emberek elkezdik elmesélni, hogy mi történt velük, megteszik az első lépést abba az irányba, hogy beillesztik a nyugtalanító eseményeket világszemléletükbe és önértelmezésükbe. Ennek a végén egy történelmi elbeszélés helyet talál a trauma általi kiközösítésnek az események időbeli láncolatában. Itt van értelme, és ezzel elveszíti értelmet és jelentést romboló erejét. Ha egy eseménynek sikerül történelmi jelentőséget és értelmet adni, eltűnik traumatikus jellege: a történelem az események értelemmel és jelentéssel bíró időbeli kölcsönhatása, amely a jelenbeli élethelyzetet összekapcsolja a múltbeli tapasztalattal oly módon, hogy az ember cselekedeteinek jövőbeli perspektívája rajzolható meg a múltból a jelenbe tartó változások áradatából.” Jörn Rüsen: *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban* (Itt elnémul a történelem értelméről)

legyen a történeti elbeszélésbe. Viszont a hatalmi-szemantikai tér túlérzékenységgel, amely a történelmi múlthoz mint traumához való viszonyt kezelte, a történelmi tudat zavarát okozta. Így a világháborúk, Trianon, a holokauszt és az 1956-os események traumatikus tapasztalata „vakfoltokat” hagyott a kollektív emlékezetben, ami „lehetővé teszi az olyan információk elhallgatását, melyek veszélyeztetnék a hivatalos álláspontot.”¹³ Ennek szimptomáit elemi erővel határozza meg az elmúlt ötven év a maga túlélési kényszereivel, stratégiáival, egyfajta kettős beszédre berendezkedő kényszerűséggel és az ehhez kapcsolódó szerepjátszással. Ezek alapján úgy látom, hogy e mnemotechnikus attitűd sajátos emlékezetpolitikai karaktert ad Magyarországnak, ahol a történelem okozta sebek sosem gyógyulnak be, mert a kollektív traumák ki- és elbeszélhetősége a történelmi narrációban alapvetően egy politikai-társadalmi esemény, ahol „a megrázkódtatás emléke, helyesen vagy helytelenül levont tanulsága válik uralkodóvá, valamint az a vágy, hogy a közösség száz százalékos garanciát kapjon afelől, hogy a katasztrófa nem ismétlődik meg. A gondolkodás, az érzelmek és az aktivitás betegesen hozzákötődik egyetlen egy élmény egy bizonyos értelmezéséhez.”¹⁴ A fentebb idézett Bibó-tanulmány rámutat arra a patológikus társadalmi problémára, hogy az egyének számára ebben a társadalmi valóságban konstruálódik meg az a világgép, amely már eleve egy kollektív traumákra épülő láttelepet nyújt, így a rendszerváltás kollektív eufóriája sem tudott sikerélményként rögzülni, mert közvetlen és ki nem mondott traumákból táplálkozik. Konkrét vizsgálati témámhoz közeledve, kézenfekvő, hogy társadalmi-politikai és gazdasági szinten az 1989–90-es évek, azaz a rendszerváltás időszakában a történelmi folytonosság helyreállítására folyamatos igény volt, viszont világos választ a történelmi sebekre vagy tabukra mégsem sikerült találni.

„Egy originál haza-ötlet”¹⁵

Meglehetősen abszurd elvárás volna a színházzal szemben, hogy az imént jellemzett pszichoszociológiai átstrukturálódásra a teatralitás dimenziója választ adjon. Viszont, miután a színház mint kulturális modell, részt vállal a társadalmi tabuk és traumák kibeszélésében, nem „politikai tézisként vagy antitezisként”¹⁶ választ, hanem pusztán jelhasználat szintjén, a színpadon szünetelő *mise en scène* által keres választ arra az elmondhatatlanra, amelyre „csak a színház képes a maga észleléspolitikájával reagálni, amelyet egyszersmind a felelősség esztétikájának nevezünk.”¹⁷ Hiszen a kulturális emlékezet megvalósulási formájának tekintett politikai színházi törekvéseket nemcsak az a brechtianus elképzelés vezérelte, hogy „jobbító célzatú társadalmi üzeneteket”¹⁸ juttasson célba, hanem azon etikai fordulat is, amely arra

szóló beszéd) in: *Magyar Lettre Internationale*, 54. 2004/ ősz, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre54/rusen.htm> (letöltés ideje: 2013. 03.24.)

¹³ Daniel Goleman: *Vital Lies, Simply Truths. The Psychology of Self-Deception*, Bloombury Publishing, London, 1996, 228.

¹⁴ Bibó István: Az európai egyensúlyról és békéről, in: *Válogatott tanulmányok 1.*, Magvető Kiadó, Budapest, 1986., 295-350.

¹⁵ PARTI Nagy Lajos: Szívlapát, in: *Grafitnesz*, Magvető Kiadó, Budapest, 2012, 136.

¹⁶ Hans-Ties Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 224.

¹⁷ *uo.* 225.

¹⁸ Kricsfalusi Beatrix: *i.m.* 85.

kérdez rá, hogy a „kortárs néző milyen momentumokból hozza létre saját múltját és mennyire van tisztában e konstrukció identitásképző szerepével”.¹⁹

Schilling Árpád 2002-es *Hazámházám* című rendezése olyan performatív aktusok révén értelmezte újra a színház és a történelmi traumák viszonyát, amelyben a színházat alkotó eszközök – a hangzó szöveg, tér- és látványvilág – új modalitásban, a média által közvetített reprezentációinak horizontjából – nem annyira a közölt, mint inkább a hétköznapi tapasztalatok és társadalmi folyamatok mentén – manifesztálódott.

Azáltal, hogy a *Hazámházám* játéktere a Fővárosi Nagycirkusz²⁰ volt, így az előadás esztétikai tapasztalata kettős kódrendszer mentén jött létre. Egyrészt a cirkuszi műfajok virtuozitása, a harsány felkiáltások, bohóctréfák a nevetés és kinevettetés diszkurzív terében zajló involvált nézői viselkedés kulturálisan determinált, mivel a „bohócéria” a kreativitás egy formája, amely a humor és a nevetés, továbbá a kinevettetés által nézői perspektívaváltást igényel. Így a nézői szubjektumra is hatással van, mert az önmagunkra történő reflexiónak emlékezetmódosító hatása van. Másrészt, színház történelmi aspektusból közelítve a *Hazámházám*-hoz, a rendezés a piscatori és a brechti politikai színházi revüt hívja életre, ahol az előadások politikussága nemcsak az ideológiai közvetettségben, a testek elrendezésében, egyedi terek és idők kimetszésében érvényesül, montázs-szerű építkezése posztbrechtianus színházi jegyekkel ruházza fel az előadást. Következésképp az előadás szüzséje, amely a rendszerváltástól napjainkig viszi végig Badarország történetét, szintézist alkot a kulturális emlékezetpolitikai referenciális utalásaival, amelyek labirintusszerű asszociációk mentén kerülnek értelmezésre. Az előadás nyitójelenete „a kör alakú dobogón orosz medve hágja meg a magyar telivért hatalmas műfarokkal, s ehhez az oroszlán, a kakas és Mickey egér is asszisztál. Világos kép. Ez mindennek a gyökere, Schillingék szerint innen eredeztethető minden baj. Az egymásba folytatott jelenetek az éppen adott kor jellegzetességeit mutatják fel”,²¹ ahol a színházi jelhasználat történelmi traumák észlelésére vonatkozik. A néző számára így a *mise en scène* egy olyan tükörré változik, amelyben a hétköznapi tapasztalatok rávezetik a történelmi misztifikáció üres formalizmusára, illetve kulturális önképünk torzított, groteszk kliséire. Ezen befogadói reflexiót tovább erősíti a színpadi nyelv roncsoltsága, amely idegen és zavaró valóságként van jelen, hiszen sem a néző, sem a badarokat játszó színészi massa nem érti a Piros-Fehér-Zöld által beszélt nyelvet, noha az értelmet a színpadi kompozíciókból fakadó asszociációs mező adja. Ezzel a nyelvhasználati stratégiával is arra utal a rendezés, hogy az elmondhatatlan történelmet nem lehet elmondani, pusztán képre, és nem szövegre irányuló dramaturgiával. Amelynek megjelenítése olyan politikai szimbólumokat hordoz magában, hogy a néző kénytelen folyamatosan reflektálni.

Az első emblemikus jelenet, amelyet a fentiek alapján elemezni kívánok, a rendszerváltás jelenete, amelyben a különböző játéknyelvek összekapcsolódásával (a néptánc, az ope-

¹⁹ Kiss Gabriella: *A magyar színházi tudomány nevető arca. Pillanatfelvételek*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011, 21.

²⁰ Az előadás dramaturgia Tasnádi István, Schilling Árpáddal való közös munkája során olyan posztdramatikus színpadköltészet kialakítására törekedtek, ahol a születendő előadászövegek egyfajta kísérletként értelmezhetőek a térrel, az idővel, a díszlettel és magával a befogadóval is, úgy, hogy végtelenül nyugtalanító képsorokat hoztak mozgásba a színpadon.

²¹ Kiss Gabriella: „Színházi projektek. Schilling Árpád rendezéseiről”, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 528-550.

rett, a politikai revü, a rockopera) szintézist alkot az emlékezetpolitika és a történelmi trauma. Vagyis ebben az esetben a traumára, mint eufóriára történik reflexió. Zöld (*Gyabronka József*) a sárga Zsiguli kesztyűtartójából elővesz egy vörös színű aktát, amely a „múltat” tartalmazza, széles gesztusokkal belelapoz, majd hosszas csend után döbbenetesen titkosítani szeretné. „Nem! Százszor és ezerszer és még egyszer: nem! A zeberge koncepczus és a köznyúl érdekében az múltat ezennel ezer esztendőre titkosítom!”²² A felgyorsult játéktémpóban végül a múlt feledésbe merül, és a Badar nép eufóriában úszva ünnepli az új alkotmány és az új vezetés létrejöttét, miközben az *István, a király* rockopera stílusában Petőfit parafrázálva felcsendül a *Feltámadott a tenger* című vers, amely metatextusként kíséri a színpadon hangzó roncsolt szöveget. Így egyfajta audio-vizuális keretbe foglalódik a rendszerváltás mint történelmi esemény és a rendszerváltás mint színpadi esemény. Ezen kettős kódrendszerre épülő reprezentáció a jelenet szimbólumhasználatának asszociatív jellege révén komikus hatással bír, mert groteszk-szatirikus látásmóddal veszi szemügyre a „múltat végképp eltörölni” színpadi aktusát, így keveredve egy olyan posztbrechti valóságillúzióval, amelyben a néző értelmezni képes a reális és a fiktív tények terét.

Kulcsfontosságú jelenet továbbá az Európai Unióba történő belépés színpadi megformálása is, hiszen hasonlóan stilizálja egyrészt a történelmi emlékezetet, másrészt a jelenet szövegvilága ebben az esetben is idegen, zavaró valóságként konstituálódik. Ez Zeusz (*Tilo Werner*) színrelépésekor lép érvénybe, ahogy a körszínpadra lépve felhasználja az idegen nyelv ábrázoló funkcióját: „Hello! Welcome to the free World!”²³ Ily módon kialakítva egy olyan paradox-kommunikációs helyzetet, ahol „a nyelvi kommunikáció nehézségeit nem csak a nézők érzékelik,”²⁴ mert a *mise en scène* a nyelvi nehézségek közös terét hozza létre, amelyben a színészek csakúgy, mint a közönség a nyelvi kifejezés és megértés akadályaiba ütköznek. Ennek feloldását szintén azon helyzetkomikum adja, amikor Fehér (*Rába Roland*) úgy kerül közös nevezőre az Unió képviselőjével, hogy ismert angol slágerek címét dobja be, mintegy mentsvárként.

FEHÉR: I want to break free!
ZEUSZ: Pardon?
FEHÉR: You can leave your hat on.
ZEUSZ: Thank you.
FEHÉR: I've just called to say I love you. Listen to your heart! Words don't come easy.
ZEUSZ: Yeah, I know...
FEHÉR: We are the champions!
ZEUSZ: Yeah, I've heard about your revolution...
FEHÉR: We are the world. We are all in the yellow submarine...
ZEUSZ: O.K.²⁵

Ez a posztbrechtiánus színpadnyelvi gesztus asszociációs mezőt hoz létre, amely intertextuális utalásaival ezen teatREÁLis²⁶ folyamatban a néző találkozik a látott és a hallott színházi

²² Tasnádi István: Hazámházám, in: *Taigetosz csecsemőotthon*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004, 179.

²³ Uo. 183.

²⁴ Lehmann, Hans-Thies: *i.m.* 176.

²⁵ Tasnádi István: *i.m.* 184.

reprezentáció történelem-illúziójával. Következésképp egy olyan transzformációs effektus jön létre, ahol a befogadó kénytelen önmagára és az őt körülvevő esztétikai-politikai dimenzióra reflektálni, mert annyira erős színházi gesztusrendszerrel operál a rendezés. Az így létrejövő interakció „a kisiklás tapasztalatát szervezi, s ezért figyelmük nem a néző politikai álláspontjának (státusz, identitás stb.) megváltoztatására, hanem a változás szükségességének tudomásulvételére irányul. Ugyanakkor az álláspont reflexióját a színház politikusságában rejlő erő és energia eltérően disszonáns [curiositas] mozgósításával kényszerítik ki.”²⁷

A *Hazámhazám* – akárcsak a *Feketeország* – tartalmaz egy szürreálisan tragikomikus részt: Jancsi (*Nagy Zsolt*) és Juliska (*Sárosdi Lilla*) történetét. A rendszerváltáskor, sárga Zsiguli csomagtartóján született gyerekekét. Ők azok, akik a Badar-tengerben áldozatok, mert szegény család gyerekeiként kénytelenek eltérni a vezetés általi hátborzongatóan groteszk intézkedéseket. Ahogy szemléljük a történetüket, egyszerre érezhetünk szánalmat és humort is, ahogy Juliskát „levágják” a szülei, mert a vezetés úgy kívánja, hogy „megszülöd, neveled... *Levágod, megeszed.*”²⁸ A színészek a gesztusnyelv széles skáláját alkalmazva, az önreflexió játékan keresztül mutatják be az általuk megformált karaktereket. Nemcsak a tér és a zene erejével tartják fent a feszültséget a színpadon és a nézőtérrel egyaránt, hanem a mozdulataik, tetteik segítségével teszik még provokatívabbá a játékot. A felfelé tartott kezeknek ez a „gesztusa lesz az, ami a látszat-értékek lerombolása mellett folyamatosan ki is rajzol valamit. A tagadó retorikából végül mégis felsejlik egy az összes nemet magába foglaló igen: az előadás valamiféle – inkább hangulatokból, mint körvonalakból álló – arcképét is adja a magyarságnak.”²⁹

Posztbrechtianus szempontból tekintve az előadás végig játszik a határokkal, így a nem hagyományos színházi eszközökkel valósítja meg a maga esztétikai-politikai valóságát, ahol a cél Hans-Thies Lehmann szavaival élve „éppen ezekkel az erkölcstelennek, aszociálisnak, cinikusnak tetsző folyamatokkal saját jelenlétükre döbentse rá a nézőket.”³⁰ A *Hazámhazám* című előadás egy olyan kollektív élménytapasztalaton nyugszik, ahol a történetek a fikciók által kerültek reprezentálásra, mégis a „játék” részeként, így mind a nézők, mind a színészek számára társadalmi valóságként konstruálódott meg a befogadás. Politikussága annyiban érinti a politikai színházról való vitákat, amennyiben elfogadjuk Heiner Müller szavait: „Egyetlen lehetőséget látok. Fantáziateret létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.”³¹

²⁶ „Erőteljes színházi játéktechnika-váltás, mely a valós és virtuális Test viszonyrendszerének koordinátáit keveri össze, s ekként a befogadót színházolvasói szokásainak megváltoztatására készíteti.” Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd- színház-politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 13.

²⁷ Kiss Gabriella: *A kisiklás tapasztalatai*, in: *Alföld*, 2007/2. 76.

²⁸ Tasnádi István: *i.m.* 190.

²⁹ Kérchy Vera: Ha-hazám, in: *Apertúra*, 2006/tél, <http://apertura.hu/2006/tel/kerchy/index02.htm>, (letöltés ideje: 2013.03.24.)

³⁰ Hans-Thies Lehmann: *i.m.* 226.

³¹ MÜLLER Heiner: „Az Althusser-eset érdekel”, Egy beszélgetés jegyzőkönyve, in: *Képleírás*, Jelenkor Kiadó-JAK, Pécs, 1997, 77.