

K: Schuller Gabriella

Színház / történet
Ács János

A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében

ny: Faulstich

A Kádár-rendszer alapja egy hamis paktum volt: az emberek a szocialista tömb többi országához képest nagyobb jólétben és szabadságban részesültek, cserébe amnéziát színelve nem beszéltek nyilvánosan a rendszer illegitim eredetéről. Ács János rendezésének utolsó jelenetében a Corvin köz óriási, az egész háttérrel betöltő fényképe és a holtan fekvő szereplők között kezében utcakövel zokogó Kikiáltó a közösségi emlékezetbe idézte az 1956-os forradalmat, felmondva ezt a hallgatólagos megegyezést. Az alábbiakban a cenzúra és öncenzúra mechanizmusait kutatom az előadás kapcsán, valamint a vizuális kultúra fogalmi apparátusa segítségével kontextualizálom az előadás záróképét.

A SZÍNHÁZAK ÉS A SAJTÓ IRÁNYÍTÁSA MAGYARORSZÁGON A NYOLCVANAS ÉVEK ELEJÉN

A *Marat/Sade* születése idején a színházak műsorát egy jól bejáratott, többlépcsős ellenőrzési rendszeren keresztül irányította-kontrollálta a párt. Első lépésben elküldték a színházaknak és felügyeleti szerveiknek a következő évad műsortervére vonatkozó központi elképzelést, majd ezt az adott színházzal és a helyi tanáccsal folytatott megbeszélések követték. A színház műsorterve a tanács közvetítésével (és észrevételeivel) került a Művelődési Minisztériumba, majd ezt követően egyezkedés kezdődött: a minisztérium Színházi Osztályának képviselői a színházak vezetőivel tartott találkozások során az igazgatókat igyekeztek eltéríteni az ideológiailag-politikailag károsnak gondolt művektől. A színházakkal folytatott egyezkedések után a minisztérium mint a legfelsőbb döntési fórum a műsorterveket jóváhagyó Agitációs és Propaganda Bizottság (röviden: APB) elé tárta a megbeszélések nyomán módosult előzetes műsorterveket. Az APB javaslatát is figyelembe vevő végleges műsorterv általában szeptemberre alakult ki, a második felév anyagát pedig februárban újra benyújtották. Az előterjesztésekből és jegyzőkönyvekből rekonstruálható, hogy a minisztérium, illetve az APB a rizikósnak ítélt szerzők kapcsán a teljes tiltás helyett köztes stratégiákat alkalmazott, hiszen a tiltás a cenzúra nyílt vállalását jelentette volna, ami ellenkezett a puha diktatúra elveivel. Ilyen elkerülő manőver volt például a bemutatók számának csökkentése, stúdió-előadás engedélyezése a nagyszínpad helyett (ennek kapcsán azt is kikötötték, hogy a szóban forgó előadásoknak kisebb figyelmet kell kapniuk a sajtó részéről), a rendezői koncepció előzetes bekérése, illetve a próbák figyelemmel kísérése. Olykor persze a beépített biztosítékok ellenére is színre kerültek olyan előadások, melyekkel ideológiai problémái vol-

tak a pártnak; ilyenkor ritkították a játsszasi alkalmakat, vagy levetették az adott produkciót a műsorról. Mindezeket túl úgynevezett igazgatói-főrendezői értekezleteket is szerveztek, melyek során a színházak és tanácsok összehívott vezetői előtt értékelték az évadot, adott esetben az üvöltözésig fajuló nyilvános fejmosásban részesítették azon színház képviselőit, ahol valamilyen, a hatalom számára kínos „ügy” adódott. A Színházi Osztály nemcsak az APB-nek szóló felterjesztés előkészítésében vett részt: dolgozói folyamatosan járták a fővárosi és vidéki előadásokat, illetve színházi találkozokat, olvasták a bemutatandó darabokat, tapasztalataikról rövid jelentésekben és feljegyzésekben számoltak be. A fenntartó tanácsoknak és vidéken a helyi pártfunkcionáriusoknak is kötelességük volt a színházak szemmel tartása, sőt évadértékeléseket kellett írniuk a Színházi Osztály részére. Az APB tehát, bár végső döntési jogkörrel rendelkezett a repertoár mellett, csak a jéghegy csúcsa volt a totális ellenőrzés több szinten működő gépezetében.

Az APB néhány szórványos alkalmat követően 1971. október 12-től kezdte szisztematikusan nyomon követni a színházak repertoárját.¹ Innentől fogva évente egyszer értékeli az elmúlt színházi évadot, és véleményezik az előzetesen beadott műsorterveket – hogy már a tervezés fázisában közbeléphetessenek. 1980. június 17-i ülésükön szigorítást vezetnek be: ezentúl korábban, már márciusban kérik a műsorterveket, amelyeknek egy kettős APB-szűrőn kell átesniük, azaz a kifogások figyelembevételével készült javaslatokat még egyszer felülvizsgálják. A szigorított előtervezés végül csupán 1981-ben és '82-ben valósult meg, de az

¹ Az APB néhány színházi témát is érintő ülése mellett 1964-ben, '65-ben és '67-ben műsortervekkel és/vagy a színházi évad értékelésével is foglalkozott. Az APB-t 1957-ben hozta létre az Ideiglenes Intéző Bizottság, de 1962 előtti tevékenysége az iratok hiányában nem rekonstruálható.

1983-as év sem a lazulás jegyében telt. Augusztus 9-én a színházak állami irányítási rendjének továbbfejlesztése ügyében egy olyan komplex tervezetet fogadtak el, mely a színházi üzemenet több területét is érinti a műsortervezéstől a fenntartó tanácsok szerepén át a kritika terelgetéséig; s bár a mechanizmus tulajdonképpen eddig is így működött, minden területen igyekeznek szorosabbra vonni az irányítást. A kontroll növelése érdekében döntés születik arról, hogy a művelődési miniszternek közvetlen ráhatása legyen a színházigazgatók kinevezésére, és hogy a kinevezés határozott időre szóljon. Bár elvi szinten megfogalmazódik a túlbürokratizált irányítási rendszer enyhítésének szándéka, kikötik, hogy továbbra is minden rendezvényhez engedélyt kell kérni.

Az APB utoljára 1984-ben ülésezett műsortervezés céljából, a '84/'85-ös évadot készítették elő. Ez azonban nem jelenti a színházi cenzúra végét, csupán annyi történt, hogy az APB illetékességi köréből a minisztériumhoz került vissza a döntés joga.² A változás feltételezhető oka az Aczél György pozíciójában beállt változás: az MSZMP XIII. Kongresszusán márciusban nem csupán egy általa helytelenített irányvonal kerekedett felül a pártvezetésben, de leváltották kulturális KB-titkári funkciójából is, és elveszítette korábbi hatalmát (melyet előző, 1974-es félreállításakor meg tudott őrizni³). Az APB színházi tárgyú ülésein a visszaemlékezések és a jegyzőkönyvek tanúsága szerint Aczél György vitte a prímet, számára a színház különösen exponált terület volt.

Ami a sajtó helyzetét illeti: 1986-ig nem volt sajtótörvény, és nem volt cenzúratörvény sem; jogszabályok helyett párthatározatokban szabták meg a tömegtájékoztatás elveit. Noha az alkotmány deklaráta a szólásszabadságot, a vonatkozó dokumentumokból rekonstruálható, hogy közel sem a demokratikus tájékoztatás elveit tartották szem előtt. A sajtó befolyásolása, terelgetése egyébként részben informális úton zajlott, Aczél itt is szívesen használta személyes befolyását. Az 1958-tól 1987-ig terjedő időszak tömegtájékoztatása nem volt homogén, az aktuális fejleményeknek megfelelően (például az 1968-as gazdasági reform, majd annak 1972-es leállítása kapcsán) kismértékben ugyan, de hol lazulás, hol szigorítás volt észlelhető; hosszú távon pedig (főleg a nyolcvanas években) felpuhulásról beszélhetünk. Ugyanakkor a lényeg mindvégig változatlan maradt: a sajtó feladatának a tájékoztatás helyett a meggyőzést tekintették, egyfajta néptanítói szerepkört írva körül az újságíróknak, akik az információ egyirányú (fentről, a pártközpontból a tömegek felé tartó) áramlását segítik, s e cél érdekében válogatnak az információk között. A piramis-szerkezet mellett a koncentrikus körök elve is érvényesült: több mindent tűrtek el a kis példányszámban megjelenő, vidéki vagy speciális rétegeket megszólító sajtótermékekben, mint a nagy példányszámú napilapokban. Volt néhány tabu, amit senki nem érinthetett a hivatalos lapokban: például 1956, a szovjet csapatok itt-tartózkodása, a Varsói Szerződés. Ilyen körülmények között működésbe lépett az öncenzúra: az újságírók bizonyos gondolatokat le sem írtak, eufemizmusokat használtak, a kritikát a pozitív eredmények bemutatásával kontextualizálták.

A sajtóirányítási mechanizmusok a színházi kritikát is érintették. Egyrészt a Tájékoztatási Osztály folyamatosan szemlélte a sajtót, és ha a párt álláspontjától eltérő színházi témájú cikk került a látóterükbe, arról azonnal tájékoztatták a TKKO-t⁴ és/vagy a miniszterhelyettest; a Színházi Osztály pedig a szakajtót szemlélte hasonló célból. Az évadértékelések és a színházak állami irányítási rendjének 1983-as továbbfejlesztése kapcsán rendre szóba került, hogy jobban kellene a kritikusokat orientálni, illetve kifogásolták az általuk képviselt progresszív értékrendet. Nem kevés fejtörést okozott a Színkritikusok díja és a díjjal járó sajtónyilvánosság; a kritikusok ítéletek nem estek egybe a minisztérium által kívánatosnak tartott irányvonallal.

AZ 1981-ES ÉV

Az 1981-es év úgy él a mai kulturális emlékezetben, mint az egyenes beszéd nagyobb közösségi fórumon való megjelenésének kezdete. Magyarországon már 1972-től volt szamizdat és tamizdat,⁵ a hetvenes években számos nagy jelentőségű művet adtak ki, s ekkor zajlanak a leghírhedtebb hatósági eljárások.⁶ 1981-ben térnek át nagyobb példányszámmal eredményező technikákra a korábbi gépírásos sokszorosítás helyett, Demszky Gábor AB Kiadója és a *Beszélő* már az új technikai lehetőségekre épít. Utóbbi hosszas konspirációs előkészületek után decemberben jelentette meg első számát. Legfőbb újdonsága a folyamatos, periodikus megjelenés mellett az volt, hogy a szerkesztők nevüket és címüket is feltüntették a lapban. Míg a hetvenes években a disszidens értelmiség alapvetően izolált maradt, 1981-től kezdődően a szamizdat és a demokratikus ellenzék mind szélesebb társadalmi bázisra, sőt hatóerőre tett szert, továbbá a lazuló cenzúra következtében idővel néhány téma a szamizdatból beszivárgott a hivatalos sajtóba is.

Az 1981-es év kapcsán feltétlenül szót kell ejtenünk egy világpolitikai eseményről, mely alapjaiban befolyásolta a *Marat/Sade* fogadtatását. 1980 nyarán minden korábbinál intenzívebb sztrájkosorozat kezdődött Lengyelországban, melynek eredményeként a kormány kénytelen volt alkut kötni a Szolidaritással (a legerősebb

² Tóth Dezső 1985-ös iratai között meg is található a vonatkozó dokumentum, melyben május 3-i dátummal a műsortervek jóváhagyása mellett néhány észrevételt is megfogalmaz. Feljegyzés Pándi András részére, MOL XIX-1-9-g, Tóth Dezső iratai, 49. doboz

³ Aczél 1974-ben (a '68-as gazdasági reformok befagyasztása részeként) leváltották kulturális KB-titkári tisztségéről, de megőrizte (vagyis Kádár akaratából megőrizhette) a kulturális életre gyakorolt informális befolyását. Ehhez részletesebben lásd Révész Sándor: *Aczél és kora*. Sík Kiadó, Budapest, 1997, 221–229.

⁴ TKKO: Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály, mely az oktatásügy, kultúra, tudományos élet, nemzeti kérdés elméleti és gyakorlati problémáival foglalkozott.

⁵ Tamizdat: külföldre csempészett kézirat, melyet kinyomtatva visszacsempésznek az országba.

⁶ Az *Értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című mű kézírata miatt Konrád Györgyöt, Szelényi Ivánt (a szerzőket) és Szentjóbó Tamást (akinek mikrofilmzés céljából volt az egyik lefoglalt példány) kiutasították az országból – Konrád a belső emigrációt választotta, utóbbiak 1975-ben távoztak. *Darabér* című műve miatt Haraszti Miklós nyolchavi börtönbüntetést kapott, három évre felfüggesztve – a letöltendő büntetést nem merték megkockáztatni, mivel a pert a nyugati sajtó is figyelemmel kísérte. 1983-ban „Demszky Gábor és társai” szamizdat-pere kapcsán bűncselekmény helyett már az enyhébb, pénzbüntetéssel járó szabálysértés kategóriát alkalmazták, ami a rendszer puhulásaként értelmezhető.

szakszervezettel), s megígérni: korlátozzák a cenzúrát, elismerik a sztrájkjogot és a szakszervezeteket. Moszkva azonban már 1980 decemberétől rosszallását fejezte ki a lengyel fejlemények kapcsán, s több alkalommal jelezte, hogy ezúttal is készek katonai erő bevonásával megvédeni a szocialista berendezkedést. 1981. december 13-án Wojciech Jaruzelski miniszterelnök hadiállapotot hirdetett ki Lengyelországban. A Szolidaritás vezetőit börtönbe és internálótáborokba hurcolták, kijárási tilalmat vezettek be, a sajtót, leveleket, telefonokat ellenőrzés alá vonták, a fontosabb intézmények élére katonai vezetők kerültek. Jaruzelski tábornok a rendszerváltás után úgy nyilatkozott, hogy a katonai puccsal a szovjet beavatkozást akarta megelőzni, ami tulajdonképpen sikerült is.⁷ December 13-án azonban ezt nem lehetett tudni, illetve az esemény fogadtatását alapvetően az emberarcú szocializmus ki-

is.⁸ E kitüntetett figyelem ellenére a véletlennek, a szerencsének és némi elővigyázatosságnak köszönhetően a *Marat/Sade* megúsza a betiltást. A színház 1981/82-es évadra leadott két előzetes műsortervében nem szerepel a mű, helyette „Ács János munkás témájú zenés játéka”, illetve „Ács János–Márta István: új zenés játéka” áll. Bár a színházak nemegyszer menet közben csempészték a műsorba előre nem jelzett darabokat, ezúttal nem ez történt: bár a darab első magyarországi bemutatóját⁹ az APB helytelenítette, a későbbi előadások előkészületeit nem kifogásolták. Ács János visszaemlékezése szerint a megrendezendő zenés darab címe csak ősszel konkretizálódott.¹⁰ Az évad során a kaposvári bemutatók közül a hatalom figyelmét – nyilván a sajtó öncenzúrája miatt – a színház egy másik premierje, a Babarczy László rendezte *III. Richárd* kellett fel, melyről a TKKO vezetője, Kornidesz Mihály



Fábián József felvétele

Lukáts Andor, Pogány Judit, Jordán Tamás

sérlete elleni retorzió képe határozta meg, azaz 1956 (Magyarország) – 1968 (Csehszlovákia) – 1981 (Lengyelország) hirtelen egyazon történelmi kontinuum részeivé váltak. Az 1956-os forradalmat megidéző *Marat/Sade*-előadás ennél fogva december 13. után (Ács János szavaival szólva) politikai misévé alakult.

A KAPOSVÁRI MARAT/SADE RECEPCIÓJA – A SAJTÓBAN ÉS A MINISZTERIUMBAN

A hetvenes évek végén–nyolcvanas évek elején a kaposvári színház politikai szerepvállalása irritálta a hatalmat. Több, a Belügyminisztérium III/III-as osztályának dolgozó tmb-től kértek (és kaptak) jelentést a színházról és a színház tagjairól, ezenkívül az intézményt megemlíti a második ellenzéki határozatban

két forrásból, Svéd Pál (az MSZMP KB tagja) és Varga Péter (Somogy megyei első titkár) révén is igyekezett tájékozódni. Shakespeare darabját Babarczy rendezésében kortárs katonai ruhákban, a XX. századra utaló díszletben játszották, ami a lengyel hadiállapottal asszociálta a produkciót. Varga Péter 1982. március 11-én kelt leveléből egyrészt az derül ki, hogy számon tartották, mely intézményből érkeztek szervezeten a színház előadásaira, és közülük hányan maradtak éjszakára a városban. Másrészt látható, hogy a *Marat/Sade* ekkor még minden gyanú felett áll, hiszen március 6-án, amikor nem a *III. Richárd*, hanem a *Marat halála* volt műsoron, az első titkár vélekedése szerint „a színházban és a közönség so-

raiban olyan esemény nem történt, ami politikailag kifogásolható lenne”. Egyébként mind Varga Péter, mind Svéd Pál mellett foglal állást, hogy Babarczy rendezése kapcsán elhanyagolható a lengyel állapotokra való utalás, továbbá az előadás nem annyira átütő, hogy mozgósító erővel bírjon. A *Marat/Sade* említés nélkül marad a '81/'82-es színházi évadot értékelő APB-ülés előterjesztésében is (szemben a *III. Richárd*dal,

⁷ A források nem egyértelműek azt illetően, hogy ez vajon reális veszély volt-e, egyes verziók szerint a szovjetek nem akartak beavatkozni, pedig Jaruzelski kérte a segítségüket.

⁸ A PB határozatokban fogalmazta meg az ellenzék felszámolására irányuló stratégiát. Ezek közül az elsőt 1980. december 9-én, a másodikat (melyet két további is követ majd) 1982. március 30-án fogadták el. Ugyanezen évben távolították el ellenzéki tevékenysége miatt a kaposvári színházról **Eörsi Istvánt**.

⁹ Nemzeti Színház, 1966, rendező: Marton Endre. Ács János mint ápolót szerepelt ebben az előadásban.

¹⁰ Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Dovin, Budapest, 1991, 74–75.

illetve a *Hamlet* Paál István-féle szolnoki és Bódy Gábor-féle győri verziójával).

A levéltárban fellelhető MSZMP-iratok alátámasztják azt a régóta élő feltevést, miszerint csak az 1982. szeptember 20–27. közötti vígszínházi vendéjáték nyomán ébredt gyanú a *Marat/Sade*-dal szemben.¹¹ Ráadásul a produkció innen egyenesen a jugoszláv BITEF-re utazott, ahol három díjat nyert (nem mellesleg: ez az összes elnyerhető díjat jelenti). A budapesti vendéjáték idején ezt még nem lehetett tudni, de az explicit politikai célzason túl a nemzetközi figyelem is aggasztotta a hatalom képviselőit. Szeptember 27-én kelt a Színházi Osztály referensének beszámolója, aki februárban és egy héttel korábban is látta a produkciót. Minthogy tavasszal már született egy (semmitmondó) beszámoló az előadásról a Színházi Osztályon, feltehetően már a megindult nyomozáshoz kérte az újabb jelentést Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes. Tájékoztatlanságból vagy kíméletből, de a szerző nem tesz említést a Corvin közt ábrázoló textiltfotóról; dicséri a színészi munkát és az előadást, mely szerint a nélkülöz minden konkrét célzást és aktualizálást.¹² Október 1-jén pedig már a miniszterhelyettesnek kell számot adnia Köpeczi Béla miniszter előtt arról, hogy hogyan engedhette az előadást a BITEF-re. Tóth a kedvező kritikai fogadtatással igyekszik menteni magát, illetve utal rá, hogy a BITEF csak ezt a produkciót volt hajlandó fogadni: „A kérdés tehát úgy volt feltéve: vagy kiengedjük a produkciót, vagy ismét nem leszünk jelen.”¹³ Feljegyzéséből kiemelendő, hogy bár leszögezi, ő maga nem látta az előadást, záró sorai szerint ez nem akadályozta meg abban, hogy a színházvezetők értekezleten „politikai kétértelműség okán” megrója a rendezést. Ugyanitt ígéretet tesz a kritika megregulálására a soron következő főszerkesztői értekezleten. Az iratokon található kézírásos megjegyzés szerint az ügy eljutott Aczélhoz, teendőként egy, az *ÉS*-ben publikálendő névtelen cikk írását jelölték meg, a feladatra Tóth Dezsőt jelölték ki. (Feltehetően ezen intézkedés nyomán született Köpeczi Béla a későbbiekben részletesebben tárgyalt cikke.)

Tóth Dezső balszerencséjére ezekben a napokban érkezett nyomdába a kritikusok díjának sajtóanyaga. Egy 1982. október 12-i keltezésű, Knopp Andrásnak címzett feljegyzésében eljátszik a gondolattal, hogy visszavonják a díjat, ám ez egyben a *SZÍNHÁZ* novemberi számának „szétdobását” jelentené, hiszen azt csaknem teljes terjedelmében a díjak odaítélésének írásbeli indoklása teszi ki. Minthogy meglátása szerint „egy ilyen eljárás színházművészeti közéletünk marxista és megbízható szövetséges bázisát is erősen megosztaná”, javaslata nyomán október 25-én kiosztják a díjakat, ám egyben sajtózárlatot rendelnek el. Az eset érdekessége, hogy Tóth saját verziója szerint félrevezetés áldozata lett, szerinte a *Marat/Sade*-ot és Örkény *Forgatókönyvét* (a legjobb magyar dráma kategóriában)

összel csempészték a listára. Ezzel szemben a Színházművészeti Szövetség július 2-i keltezéssel megküldte a minisztériumba a díjak listáját, csakhogy akkor ott még vajmi keveset tudtak az előadásról. Az események eszkalálódása nyomán Tóth Dezső fegyelmet kap, a *Marat/Sade* nancyi kiutazásának esetleges minisztériumi támogatása kapcsán 1983 februárjában nem is mer állást foglalni. Pándi András művészeti főosztályvezető viszont keményen, több levélben is lobbizott, hogy a Művelődési Minisztérium támogassa az előadás kiutaztatását – nem utolsósorban azért, mert a BITEF nagydíja révén exponált produkció távolmaradása rossz fényt vetne Magyarország megítélésére. Köpeczi Béla művelődési miniszter azonban ezzel elmentéses döntést hozott, így Sugár Imre Somogy megyei tanácselnök 1983. április 5-én az utazási előkészületek leállítására szólítja fel Babarczyt. Egyelőre nincs arra vonatkozó adat, hogy végül honnan teremtették elő a kiutazáshoz szükséges pénzt.

Ács János rendezése – akárcsak a korabeli színház egy meghatározó vonulata – olyan scenikai fogásokkal él, amelyek révén a történet a korabeli életvalóság metaforikus kritikájaként is értelmezhető. A rendezői koncepció ezen elemeit a következőkben foglalhatjuk össze: a jelmezek 1981-es kortárs közeget idéznek; az őrület ábrázolása helyett a politikai él válik dominánssá; a cselekmény egy zárt intézetben zajlik, mely nem feltétlenül elmeógyógyintézet, lehet börtön is; a zárójelenetben (a dráma szerzői utasításától eltérve) a Kikiáltó elsiratja a forradalmat, mögötte a Corvin köz látható, vagyis a bukott forradalom 1956-tal, a restauráció a kádári konszolidációval azonosítódik; Görgy Gábor fordításából a songokat *Eörsi István* szókimondóbb verseire cserélték. Az előadás Weiss művét korabeli dokumentumokkal egészíti ki, ezek egy része (például *Marat*-nak az állambiztonság megszervezésére, illetve a sajtószabadság korlátozására vonatkozó szövegei) áthallást teremt a Kádár-korszakra. Az előadás néhány meghatározó vonása viszont a politikai konnotációktól függetlenül is elemezhető: a vízdramaturgia Grotowskit és Artaud-t idézi; a jól felépített figuraértelmezések mellett az együttes játék dominál; *Marat* és *Sade* figurájának, illetve nézeteinek szembeállítása helyett ezek egysége válik meghatározóvá. Utóbbi kapcsán a leginkább kifejező *Sade* megkorbácsolásának jelenete, melyben *Marat* a fölé boruló kádat és a kádon fekvő, *Corday* által (egy vizes lepedőből font korbáccsal) ütlegelt *Sade* súlyát tartja – a zárókép mellett ez a másik olyan ikon, amely az előadásról szóló beszédet és emlékezést (mind a mai napig) orientálja.

A magyar sajtó a fentiek változó arányú kombinációit írja le a kritikákban, de az 1956-os forradalomra való utalás és a Corvin köz neve egyszer sem jelenik meg, mint ahogy a jelenetet megörökítő fénykép is csak a rendszerváltás után publikálták. Koltai Tamás visszaemlékezése szerint Babarczy személyesen kérte a kritikusokat, ne tegyenek említést az előadás záróképéről. Feltehetően nemcsak hogy nem került volna nyomtatásba a tény, de az előadást is azonnal levették volna a műsorról. A katartikus zárójelenet természetesen kihagyhatatlan, a háttérfüggöny kapcsán a kritikusok két stratégia, az elhallgatás és a mást mondás közül választhattak. Utóbbi esetben nagyvárosként azonosított

¹¹ A *Marat/Sade*-ot két másik kaposvári előadással együtt játszották, tehát nem minden este volt műsoron.

¹² Bógel József feljegyzése Tóth Dezső miniszterhelyettesnek MOL XIX-1-9g, Tóth Dezső iratai, 23. doboz.

¹³ Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes feljegyzése Köpeczi Béla művelődési miniszter részére, MOL 288. fond, 36. cs./17.6e. – 1982. 53–54. o.

ták a helyet, az utca követ pedig Marat hamvait tartalmazó urnaként. A hosszabb elemzésekben a színház-történeti és -elméleti kontextus, a színészi munka, a figuraértelmezések részletező leírása pótolja a kimondhatatlan hiányát. E szempontok mentén kritikussaink alaposan, máig ható érvényességgel értelmezik a látottakat – de hallgatni kénytelenek a traumatikus magról.

Bár Magyarországot nevezték a legvidámabb barakknak, a szocialista tömb országai közül Jugoszlávia követte legkevésbé a Szovjetunió megszabta irányvonalat. Ez a különbség a *Marat/Sade* BITEF-vendéjátékának fogadtatástörténete, illetve az '56-os forradalomra való explicit utalás kapcsán is tetten érhető. A *Politika* 1982. október 1-jei, az előadásról beszámoló cikkét a zárójelenetről készült fénykép illusztrálja, és ez a kép került a BITEF-nagydíj oklevelére is. Radics Viktória az *Új Symposium* 1982. novemberi számában megjelent elemzésében, bár a Corvin köz helyett Kálvin teret szerepeltet, az „'56-os forradalom terének” nevezi azt.¹⁴ Feltehetően Bartuc Gabriella *Magyar Szó*-beli cikkének tévedését veszi át;¹⁵ mivel Radics leírja a bűvös évszámot, nincs okunk feltételezni, hogy öncenzúráról lenne szó. A *Budapester Rundschau* pedig a szelektív reprezentáció (amit szabad Jupiternek, nem szabad a kisökönek) elvét bizonyítja: szerzője mentesült a kritikusok díjára vonatkozó sajtózárlat alól – igaz, ő is csak a cikk utolsó mondatában közli/közölheti a tény.¹⁶

Külön említést érdemel Köpeczi Béla művelődési miniszter *Kritika* folyóiratbeli cikke, mely feltehetően a budapesti vendéjátékot követő intézkedéssorozat részeként született.¹⁷ Értelmezése szerint Weiss Hruscsovna a Sztálin bűneiről szóló beszéde nyomán írta darabját, s a jakobinus diktatúrán keresztül a sztálinizmus túlkapásaival foglalkozik. Köpeczi az előadás legfőbb hibájának azt tartja, hogy kortárs közegre interpretálja ezt az áthallást, és ezzel bukottnak minősíti a szocialista forradalmat – akárcsak a Nyugaton divatos pesszimista történetfilozófiai irányzat, melyet ő utópista negativizmusnak nevez. Fájjalja, hogy a jugoszláviai sajtó (a gyötrelmes magyar történelemre utalva) eszmeileg félremagyarázza a művet, míg a hazai kritika semmiféle ideológiai értelmezésre nem vállalkozik. Fontosnak tartja a jakobinus diktatúra nagyszerűségének és indokoltságának bizonyítását, ennek alátámasztására „helyesen” kellene kontextualizálni az előadásba emelt dokumentumokat, melyeket szerinte félrevezető (mert történelmietlen) módon használ a rendezés. Kitér a sajtószabadság megnyirbálásáról szóló Marat-szövegre is, itt igazolásként az MSZMP sajtópolitikájával egybevető álláspontot idéz: nem jelenhet meg bármi nyomtatásban, mert félrevezetik az egyszerű embereket. Paradox módon a tézist egy olyan cikk citálja, mely maga is a tömegek megvezetését célozza... A szerző mindvégig kerüli az '56-os forradalomra való utalást; idézet formájában átvészi Bartuc Gabriellának a Kálvin tér bérházairól írt sorait, a tévedést természetesen nem korrigálja.

EGY HIÁNYZÓ, MÉGIS JELENVALÓ KÉP

Ács János rendezése, bár számos ponton osztozik a kettős beszéd korabeli paradigmatisz színházi nyelvében, radikálisan újat hoz: a Corvin köz fotón való do-

kumentarista beidézése révén a metaforikus célzás helyett konkrétan szól egy történelmi eseményről, a szamizdathoz hasonlóan egyenes beszédet használ. A kép speciális technikával készült: Szegő György díszlettervező ötlete nyomán Ilovsky Béla a mozi tetejéről több sávban körbefényképezte a mozi körbefogó házak karéját, majd az elemeket egyetlen képpé állította össze; ezt a látványt ebben a formában senki nem láthatná, mivel az emberi szem nem tud ilyen nagy szöveget egyetlen pillantással befogni. A képben nem is mindenki ismert rá a Corvin közre, az alkotók pedig inkább kódosították az előadáshoz kapcsolódó nyilvános fórumokon.

Mit tudunk elmondani erről a képről és az előadás terében való használatáról a vizuális kultúra elméleti keretében? Elsőként azt, hogy a panoptikont és a panorámafestészetet, azaz tulajdonképpen a modernitás meghatározó vizuális rendszereit ötvözi. A panoptikon Jeremy Bentham 1791-ben papírra vetett börtönterve: a centrális alaprajzú terület közepén álló óratoronyban a hatalom képviselője a fogva tartottak számára láthatatlanul figyel az elítélteket, akik megfigyeltségük tudatában léteznek.¹⁸ A rendszer kulcsa a hatalom tekintete, mely a megfigyelt viszonylatában rögzített, monokuláris, centrálperspektivikus módon szerveződik – egy, a reneszánszig visszavezethető vizuális kódra épül. E hegemon látvány-rezsim tudattalanja, vakfoltja a *flâneur* alakjában és a panorámafestészetben lokalizálható; ezek közös lényege a tekintet és a tekintet hordozó szubjektum mozgása és ebből következő testisége: a panorámafestményeknek nincsen kitüntetett nézőpontjuk, a látogatók körbesétálnak az e célra épült térben.¹⁹ Ilovsky Béla fotómontázs vízszintes felületre adoptálja, centrálperspektivikus, rögzített nézői helyzetbe írja vissza a nagy látószögű panorámaképet, azaz a panoráma panoptikonba préselt változata. Ez a vizuális torzítás (vagy trükk) egybevető a totalitárius államok azon értelmezésével, miszerint ezek a racionalizmusra épülő modernizmus végpontját és zsákutcáját képviselik.²⁰

A Kádár-rendszer sajátos memóriapolitikája folytán 1956 emlékezete fokozatosan a magánszférába és

¹⁴ Radics Viktória: *Marat/Sade. Új Symposium*, 1982. november, 408–411.

¹⁵ Bartuc Gabriella: *Marat/Sade. Magyar Szó*, 1982. október 2. 12.

¹⁶ (tasnádi): Bitef-Preise für Kaposvárer Peter-Weiss-Aufführung. *Budapester Rundschau*, 1982. XI. 15. A *Budapester Rundschau* a Külügyminisztérium által alapított német nyelvű újság volt, mely 1975–1989 között működött. 1999-ben a *Pester Lloyd* ugyanezen a néven újraindította a lapot.

¹⁷ Köpeczi Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika*, 1983/2. 23–25.

¹⁸ Foucault nyomán ezt az elrendezést a modern társadalom és a modernitás esszenciális kivételének szokás tekinteni. Vö. Michel Foucault: A hatalom szeme. 2000, 1996/10. 3–9., valamint uő.: *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest, 1990.

¹⁹ A panorámafestészetet 1792-ben szabadalmaztatta Robert Barker. A Feszty-körkép anakronizmusai a jelenet, a jelennek a múltból alkotott elképzeléseit vetik vissza a múltba, a mű célja a történelmi tudat formálása volt – érdekes adalék a műfaj Ács rendezésében való használatához. A *flâneur* a XIX. század iparosodott nagyvárosának korszálója, aki távolságtartással, látványként tekint a városra. Alakját Baudelaire örököltette meg először, Benjamin pedig a modernizmus kulcsfigurájának tartja. A panorámafestészetéről részletesebben lásd Varga Tünde: A történelem (meg)jelenítése: tömegmédiák és reprezentáció. In Kékesi Z. – Peternák M. (szerk.): *Kép-írás-művészet*, Ráció, Budapest, 2006, 141–154.

²⁰ A monokuláris centrálperspektívának a racionalizmussal való összefüggéséhez lásd Martin Jay: A modernitás látásrendszerei. *Vulgo*, 2000/1–2. 204–217. (különösen a 206.).

a szóbeliségbe húzódott vissza. Az amnézia a nyolcvanas évek elejére vált a legmélyebbé – 1981-ben viszont, a huszonötödik évfordulón, ezzel ellentétes folyamat indul meg: a Hétfői Szabadegyetem²¹ október 19-i gyűlése után egy magánlakáson emlékeztek meg a forradalomról, december 4-én (és az ezutáni előadásokon) Ács János rendezése adott lehetőséget erre. A következő években a demokratikus ellenzék a témával foglalkozó szövegek folyamatos publikálása révén megteremti azt a kritikus mennyiségű szöveget és tudást, amely a kommunikatív emlékezetből a kulturális emlékezetbe lépteti a forradalmat.²² Ebben a folyamatban a kaposvári előadás a küszöbfázist képviseli: a szabadegyetemhez képest jóval szélesebb közösséget teremt, ennyiben osztozik a nyilvánosság 1981 kapcsán már jelzett szerkezetváltásában, de a szamizdat kiadványokban megteremtődő (és a kulturális emlékezet alapját jelentő) textualitás helyett még képet, illetve rituális-ünnepi keretet használ.

A Corvin közti csoport nem a moziban rendezte be katonai parancsnokságát, szimbolikusan mégis ebben a funkcióban használták: hivatalos iratokon ezzel a helymegjelöléssel éltek, illetve itt folytattak tárgyalásokat.²³ A Corvin közt a mozi felől ábrázoló kép mintha a felkelők (hiányzó²⁴) perspektíváját jelenítené meg, de nem egy az egyben, és nem is a rekonstrukció eszközével. A látvány nem próbál archaizálni, sokkal inkább a Walter Benjamin-i értelemben vett dialektikus képként olvasható: két idősíkot ötvöz, a fogyasztástól eltempult tudatra „ébresztő” hatással van, minthogy történelmi tanulságot hordoz.²⁵ A Kádár-rendszer önmagáról kialakított (sugallt?) képét Bernáth Aurél *Munkásállam* című képe foglalja össze: a munkások és tanulók időtlen paradicsoma. Ehhez képest a Corvin közről készült fotó a rezsím elfojtott geneziséét vágta a nézők arcába, az elhallgatott történelmet; a lineáris perspektíva a traumatikus tartalomnak megfelelően torzult.²⁶ Ilovsky Béla fotómontázsa, minthogy ezt a

képet így sohasem láthatná emberi szem – egy lehetetlen, nem emberi, angyali tekintetet hordoz. Talán a történelem angyaláét, aki „Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát (...) Időzne még, hogy feltámassza a holtakat, és összeillessze, ami széttorzott. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”²⁷

21 A Kádár-rendszerben magánlakásokon szervezett szemináriumokon beszéltek olyan témákról, melyek a hivatalos oktatásban nem kaphattak helyet. Az 1978–1986 között működő, Szilágyi Sándor, Örkény Antal és Kovács Mária által alapított Hétfői Szabadegyetem újdonsága az volt, hogy bárki látogathatta. Történetéhez, az 1981-es megemlékezéshez kapcsolódó állambiztonsági intézkedésekhez lásd Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián: *Az elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy. 1956-os Intézet – Corvina, Budapest, 2008, 376–396.*

22 A kommunikatív és kulturális emlékezet a közösségi emlékezet két formája. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1992.

23 Erről részletesebben lásd Eörsi László könyvét: *Corvinisták, 1956. A VIII. kerület fegyveres csoportjai.* 1956-os Intézet, Budapest, 2001, 43–161.

24 A forradalom 1981-ben nyilvánosan hozzáférhető minimális vizuális reprezentációja propagandacélokat szolgált, egy ilyen nézőpont megjelenítése fölöttébb távol állt tőle.

25 Noha Benjamin a kapitalizmus kapcsán fejt ki a dialektikus kép koncepcióját, indokolható a konszolidáció utáni Magyarországra való alkalmazása. A Kádár-rendszer legitimációs alapja a fogyasztói vágyak folyamatos kielégítése volt, amit például a „gulyáskommunizmus” és „friziderszocializmus” szavak is érzékeltetnek. A Kádár-korszak fogyasztói társadalomként való leteljebb leírásához lásd Hammer Ferenc – Deseffy Tibor: *A fogyasztás kísérte. Replika, 1997. június, 31–46.* A szerzők érvelése szerint a fogyasztás identitásképző ereje az, ami közös nevezőre hozza a nyugati fogyasztói társadalmakat és a konszolidált Magyarországot (szemben a szocialista tömb többi országával).

26 A torzított képmezőnek a trauma vizuális reprezentációjaként való értelmezésére irányadó példák Jacques Lacan Holbein *Nagykövetek* című festményéről szóló elemzései. Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Seuil, Paris, 1964, 101–104. és *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960.* Routledge, New York, 1992, 135.

27 Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról.* In uő.: *Angelus Novus.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980, 966.

3

Bárka Fesztivál

Nemzetközi Színhazi Találkozó

2008. NOVEMBER 4–11.

SZÍNHÁZ

Bárka

Szentpétervári Formalnij Tyeatr

BOLONDOK ISKOLAJA

Rigai Új Színház

A CSEND HANGJAI

avagy Simon és Garfunkel sosem volt rigai koncertje, 1968

The Factory London –

Bárka Színház HAMLET

B

Budapesti Színművészeti Egyetem

FÁJ

Bárka Színház

ISTENTELÉN IFJUSÁG

Bárka Színház

PIAF PIAF

Nagy József Kreatív Műhely

Magyarkanizsa

SHO-BO-GEN-ZO

Borlai Gergő –

Ladányi Andrea

BL

a negyvenéves

SZÍNHÁZ estje

www.barka.hu