

A történelmi kataklizmák tapasztalata és az emlékezet(hiány) helyei.
A múlt színrevitele a Mohácsi-testvérek *Egyszer élünk* című előadásában

Jelige: Funes

Tartalomjegyzék

Bevezető	2
Műfaji kérdések és a műtfeldolgozás diskurzusa	3
A múlt megjelenítése: nyelv, szöveg az <i>Egyszer élünkben</i>	7
Az emlékezethiányt kifejező emlékez(tet)ő tér	15
Összegzés	20
Bibliográfia	21
Melléklet	25

Bevezető

„A történelmi dráma a XX. századra Magyarországon olyan megbízhatóan működő befogadói értelmezést váltott ki, amelytől botor és hiábavaló lenne azonnal megszabadulni.”¹ Jákfalvi Magdolna ezen megállapítását továbbfűzve a kortárs magyar színházi előadások elemzésének stratégiái közül egy hangsúlyos, előfeltételként jelentkező megállapítást szükséges idéznünk. Történetesen azt, amely az előadáselemzési metódusok szaktudományos megállapításai közül a magyar színjátszási és rendezői hagyomány mibenlétének ismeretét jelenti, amely előfeltételként lehetőséget nyújt a kortárs színházi előadások értelmezésére.² A rendszerváltást követő magyar színház állapotáról kialakult diskurzusok, valamint a magyar dráma helyzetéről készült munkák arra hívták fel a figyelmet, hogy a magyar színházi kultúrát egyfelől az operett- és kabaréhagyomány,³ a drámaírói modellek kapcsán pedig a történelmi dráma gazdag hagyományának folytatatása határozza meg.⁴ A Jákfalvi Magdolnától idézett kezdőmondat a kilencvenes évek magyar drámái kapcsán szintén alátámasztja ezt a tételt. Míg az 1989-es rendszerváltást követően a zártság és a társadalmi kérdésektől való elzárkózás jellemezte a magyar színház helyzetét, addig a kétezres években a magyar színház gyávaságáról (Térey) szóló diskurzusok közepette is megjelentek a társadalmi kérdések iránti érdeklődés jelei.⁵ Ha a kilencvenes évek távlatából megkíséreljük a magyar színházról kialakult diskurzusok közül egyetlen olyat megjelölni, amellyel a hazai szcénák akár közép-európai vonatkozásban⁶ is képesek a „gyávaságuk” vádját ellensúlyozni, megkockáztatható, hogy a múlt feldolgozásának diskurzusában, és a rendszerváltást követően a történelem markánsan új megjelenítésében jelölhetjük meg a magyar színházak „bátorságát.” A (magyar) történelmi dráma gazdag és szerteágazó hagyományának kidolgozása roppant feladatot jelent, ennek fontossága több ízben kihangsúlyozott igény, ám jelen munka keretei között kizárólag áttekintő igénnyel, a legfőbb sarokpontokat lehetséges kiemelni.

¹ JÁKFALVI Magdolna, *Magyar – dráma – '90-es évek*, Jelenkor, 1999/12, 1268.

² KISS Gabriella, *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001, 164.

³ Vö. BÉCSY Tamás, *A testbeszéd lehetséges módjairól*, Theatron, 1998/1, 66-73.

⁴ JÁKFALVI, i. m., 1270.

⁵ JÁKFALVI Magdolna–KÉKESI KUN Árpád, *Teríték. Kortárs magyar dráma és színház*, Alföld, 2000/12, 85-95. a magyar színház „gyávaságáról”: KISS Gabriella, *Újra-játszás. Gondolatok a színházi előadások emlékezetéről és a magyar színház gyávaságáról*, Alföld, 2009/8, 70-85.

⁶ Tadeusz Słobodzianek *A mi osztályunk* című darabja, amely a Katona József Színház Kamrájában látható jelzi, hogy (ismét) nem kizárólagosan magyar problémával állunk szemben. A kortárs lengyel dráma a műltfeldolgozás diskurzusában képes a közép-európai kontextus egyik fontos szeletét reprezentálni.

Műfaji kérdések és a műtfeldolgozás diskurzusa

A kilencvenes évek magyar drámái következetesen reflektáltak a történelmi dráma hagyományának jelenlétére. A történelmi textust legmarkánsabban az 1956-os forradalom tematizálásában jelölhetjük meg, amely az időszak drámáit tárgyaló munkák külön blokként ('56-os darabok) tárgyaltak.⁷ Az Illyés Gyula, Németh László, majd Örkény István nevével fémjelzett drámaírói hagyomány, amely a megjelenített történelmi események és a megírás ideje közti párbeszéd megteremtésével épített fel dramatikus szituációt,⁸ részben továbbélő gyakorlatként jelentkezett a kilencvenes évek darabjaiban. A hagyomány követése mellett azon utak is kinyíltak, amelyek a történelmi megjelenítés problematikusságát, a múltbeli események olykor provokatív olvasatát kínálták. Patrice Pavis szerint a történelmet színre vivő dramaturgiát kétféle szubjektivitás alakítja: egyfelől a „történészé, aki különböző diskurzusok alapján ítéli meg az eseményeket (...), illetve az íróé, aki a fabulájához megválogatja és átrendezi a nyersanyagot.”⁹ Pavis definíciójából a szubjektivitás kiemelése válhat gyümölcsözővé a történelmi témát választó kortárs magyar előadások elemzése kapcsán. Talán ennek a szubjektivitásnak a dinamizmusa váltotta ki azt a rendkívüli szándékot, hogy a színpadon megelevenedő 20. századi magyar történelemre a változatosság, a markáns ötletesség jegyében újfajta befogadói attitűddel közelítsünk. Ebben a kontextusban a különböző műfajokhoz köthető nézői elváráshorizont, valamint a (nemzeti) identitásra, a kollektív emlékezet tartalmaira való erőteljes rákérdezés tapasztalható. Ezáltal az a posztdramatikus színházat jellemző mechanizmus is csúcsra járódik, amely a szimultán jelek sokaságának tételében fogalmazható meg.¹⁰ Ez az önreflexivitás és markáns szubjektív dinamizmus arra is alkalmas, hogy a (köz)beszédben, kollektív emlékezetben jelen lévő emlékezhelyek bejáratódott formuláit kiragadja és játékba hozza. Előbbi feltételezi, hogy az aktuálpolitikai diskurzusok szorításából kitörni képtelen múltértelmezésekkel a néző is rendelkezik, azok meghatározzák befogadói hozzáállását, erről Térey János *Kazamaták* című darabja kapcsán Szabó Attila is fontos megállapításokat rögzített.¹¹

A szóban forgó összetett folyamatok a kortárs magyar színházról szóló diskurzusokban a műtfeldolgozás kapcsán új megvilágításból nyernek jelentést. A drámaírói

⁷ SÁNDOR L. István, *Létezik-e kortárs magyar dráma?*, Híd, 2007/3, 21-29, különösen: 28-29.

⁸ JÁKFALVI, i. m., 1269.

⁹ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, et. al, Budapest, L'Harmattan, 2006, 455.

¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, et. al, Budapest, Balassi, 2009, 96.

¹¹ Attila SZABÓ, *Recalling the Revolution = Theatre after the change and what was there before the after?* szerk. Mária MAYER-SZILÁGYI, et al., Budapest, Creatív Média, 2011, I, 130.

hagyományból említett szerzők közül visszatekintve Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámája fontos előképnek tűnhet, elsősorban a történet történelemszemlélete kapcsán.¹² A műtfeldolgozás terminusa szubverzív módon jeleníti meg a fogalom mögötti folyamatszerűséget. Az a mechanizmus, amelyet a témáról született eddigi szakirodalom is kiemel, történetesen azt, hogy a színház ebben a dimenzióban ontológiailag alkalmas arra, hogy a műtfeldolgozás előfeltételeként meghatározott multiperspektivitást, a különböző múltinterpretációk jelenlétének összetettségét játékba hozza.¹³ Ezért a fogalomhoz rendelt előadások a színház azon interakciós természetére¹⁴ építenek, amely által a nézők szembesülhetnek saját identitásukkal. Erika Fischer-Lichte a nyugati kultúra drámatörténetét bemutató átfogó munkájában az identitásokról adott elképzelések soraként mutatja be az európai dráma múltjának fejezeteit. A munka bevezetőjében rendkívül alaposan fejti ki azt a színházantropológiai tételt, amely szerint a színházban a néző önmagával való szembenézése történik meg. Ennek megvalósulása a színész által meggy végbe, aki tükörként funkcionálva egy *másikat* reprezentál, így a befogadó önmaga helyzetére reflektálva saját identitásával szembesül. A színházi előadás ezáltal olyan eseményként funkcionál, amelyet a befogadói, mint a társadalom képviselői „identitásukra, illetve saját Énjükre vonatkoztatva észlelnek és értelmeznek.”¹⁵ A műtfeldolgozás dimenziójában éppen a (nemzeti) identitás konstrukciói válnak központi kérdéskörre, hiszen a történelmi kataklizmák által bizonytalanná váltak azok kontúrjai. A feldolgozatlan múlt identitásválságot eredményez, így minden olyan történelmi esemény traumatikusnak tekinthető, amely egy közösség számára nem „integrálható problémátlanul valamilyen már adott identitásképző- és alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát.”¹⁶ A műtfeldolgozás diskurzusába tartozó előadások, szem előtt tartva a történelmi dráma műfaji specifikumaival kapcsolatos ismereteket, hatékonyan építenek a nemzeti identitás problematikusságára. Erika Fischer-Lichte,¹⁷ valamint Ingo Breuer is kiemeli a műfaj

¹² Vö. BÉCSY Tamás, *Két dráma – két történelemszemlélet* = B. T., *Drámák és elemzések. Tanulmányok*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2002. 133-144.

¹³ SZABÓ Attila, *Színpadon a tegnapelőtt. A színházi műtfeldolgozás lehetőségei és akadályai Magyarországon*, Symbolon, 2011/1, 15-21. illetve TOMPA Andrea, *Heldenplatz és Hősök tere. Műtfeldolgozás a kortárs magyar színházban*, Színház, 2013/2, 5-13.

¹⁴ Vö. IMRE Zoltán, *A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest, Ráció, 2009, 65.

¹⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 9-10.

¹⁶ KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009, 35.

¹⁷ A történelem, mint identitásképző erő című fejezetben fontos megállapításokat tesz drámatörténetében, vö. FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 470-475.

történetének azon állomásait, amely a 19. századtól meghatározták a történelmi dráma és a nemzeti identitás kialakulásának összefüggését.¹⁸

A kortárs színházi folyamatok szemszögéből tehát többszörös transzformáción keresztül a történelmet tematizáló előadások erősen reflektálnak a nemzeti identitással összefüggő történelmi dráma befogadói elvárásaira, valamint a nemzeti nyelv és a színház 19. századi emlékezetének élő formuláira is. Az előadások politikussága merően más nézőpontú értelmezési feladatot követel, ha a nemzet teátrumában kerülnek repertoárra. Hiszen a Nemzeti Színház intézménye a kollektív emlékezetben szorosan összefügg a nemzeti identitás és a nemzeti nyelv alakulástörténetének fejezeteivel.¹⁹ Alföldi Róbert igazgatói időszaka alatt a Nemzeti Színház kortárs feladatainak újragondolása által kapott kiemelt szerepet a történelem színpadi megjelenítésében. Ha elfogadjuk, hogy a színház politikussága a jelhasználatban rejlik,²⁰ illetve szem előtt tartjuk Kiss Gabriellának a politikus színház és a színház politikussága közti különbségre vonatkozó meglátásait, akkor le kell szögezni, hogy a Nemzetiben a történelmi kataklizmákra reflektáló előadások a maguk eseményszerűségével is hatást kívántak gyakorolni a feldolgozatlan múltképek jelenlétére. Ennek következtében a Nemzeti Színháznak új formában kell gyakorolnia a feladatát, mely már nem a 19. század színházeszményéből ered. Mohácsi János *Egyszer élünk, avagy a tenger azon túl tűnik semmiségbe* című előadásán kívül a *Magyar ünnep* című Alföldi-rendezés,²¹ illetve a függetlenszínházi területről a Nemzetibe integrált *Gyévuska* című Pintér Béla-előadás szerepeltetése markánsan új arculatot kölcsönzött a Nemzeti Színháznak. Ennek értelmében a kibeszéletlen társadalmi traumák jelentették azt a tematikát, amellyel a nemzet teátruma „nemzeti sorskérdések” színházi megjelenítését vállalta fel, ám nem 19. századi, romantikus műltszemlélet felidézésével, hanem aktuális, égető társadalmi kérdések tematizációjával

¹⁸ Ingo Breuer a műfaj történetének kialakulása kapcsán a fordulópontot Goethe *Götz* című drámájának előadásában látja, amellyel a nemzeti történelem paradigmatisz ábrázolásának sajátos hulláma kezdődik meg. Goethe darabjában ugyanis már a nemzeti történelem, azaz a múlt, mint anyag reprezentációja megy végbe, amelyet Breuer radikális váltásnak tételez a műfaj alakulástörténete kapcsán. Vö. Ingo BREUER, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Böhlau Verlag, Köln, 2004, 8-9. A történelmi dráma történeti szintézisééről és tipológiai felosztásáról rendkívül érdekes összefoglalás olvasható: SZAFFKÓ Péter, *Shakespeare és az angol klasszikus történelmi dráma. Kritikatörténeti áttekintés*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1999.

¹⁹ GYÁNI Gábor, *Kollektív emlékezet és nemzeti identitás* = Gy. G., *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000, 81-94.

²⁰ LEHMANN, i. m., 223.

²¹ ZÁVADA Pál *Idegen testünk* című regényének színpadi adaptációját szintén 2011-ben mutatták be a Nemzetiben Alföldi Róbert rendezésében. A *Magyar ünnep* később mint drámai mű megjelent önálló kötetben, majd Závada más színjátékait is tartalmazó kiadásban, Vö. ZÁVADA Pál, *Janka estéi. Három színdarab*, Budapest, Magvető, 2012.

reflektált a jelenkori emlékezhelyek vakfoltjaira.²² Az emlékezés kortárs parancsa felől ennek nyomán az előadások az „önmegértés diskurzusának” fontosságát kiemelve kívántak a nemzeti sorskérdések máig tartó dilemmáira reflektálni.²³

A műtfeldolgozás kapcsán a témakörben keletkezett tanulmányok arra hívják fel a figyelmet, hogy a műtfeldolgozás diskurzusába sorolható előadások a Nemzeti Színház mellett a legfontosabb művészszínházi műhelyekhez köthetők. Így az sem kétséges, hogy a kísérletezés szándékától nagyban függő előadások sikerének többsége az újteatralitás rendezőinek munkáihoz sorolható.²⁴ Így a kísérletezéstől nem elzárkózó rendezők keze alatt többszörösen játékba kerül a történelmet színre vivő előadások azon tétje, amely Lehmann szerint abban áll, hogy a már múltban lezárt és végbement eseményeket miként képesek ismét bizonytalannak és kétségesnek feltüntetni.²⁵

A dolgozat további részében a Mohácsi testvérek *Egyszer élünk* című előadásának elemzésére teszek kísérletet, amely során a vizsgálat szempontjait mindenekelőtt az előadás nyelve, ezzel összefüggésben a színpadon ejtett szöveg körüljárása, majd a díszlet és a térszervezés komplex megoldásainak ismertetése képezi.

²² Erről bővebben: IMRE Zoltán, *A Nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció 2012.

²³ GYÁNI Gábor, *Sorskérdések és az önmegértés nemzeti diskurzusa a globalizáció korában* = Gy. G., *Nép, nemzet, zsidó*, Pozsony, Kalligram, 2013, 171-172.

²⁴ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = K. K. Á., *Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*, Budapest, József Attila Kör–Kijárat, 1998, 85-104.

²⁵ LEHMANN, i. m., 59.

A múlt megjelenítése: nyelv, szöveg az *Egyszer élünkben*

Talán közhelyszerű az a megállapítás, hogy a kortárs színház a történelem reszubjektivitása következtében már nem a történelmi hűség ábrázolásának egykori eszménye foglalkoztatja.²⁶ Mint ismert, a posztmodern jóval energikusabban érdeklődik a múlt dekonstruálása, a mikrotörténetek, továbbá az emlékezet különböző formáinak vizsgálata iránt.²⁷ A 20. századi történelem tapasztalata alapján rendítette meg a múlt elbeszélhetőségének és ábrázolhatóságának ismeretelméleti kérdéskörét. Nem belebonyolódva a narratív történetfilozófia problematikájába, az elemzés szempontjából a diskurzus egyik legfontosabb teoretikusának, Hayden White-nak bizonyos téziseit szükséges idézni. Egyfelől a 20. századi totalitárius diktatúrák által produkált „modern esemény” fogalomkörét célszerű megemlíteni, amely terminus bevezetésével White kifejtette, hogy a 20. századi történelem fejezetei közül azok tekinthetők modern eseményeknek, amelyeket a korábbi generációk elképzelni sem tudtak,²⁸ ezért hagyományos módon ezek elbeszélése lehetetlen. A „modern esemény” leírhatósága rendkívül problematikus, objektív megközelíthetőségüket tagadja elfelejthetetlen voltak és az újabb nemzedékekre való kimagasló hatásuk (ami elsősorban abban nyilvánul meg, hogy lehetetlen kérdéseikben konszenzusra jutni).²⁹

White téziseit részben továbbfűzve a 20. század magyar történelmét magába foglaló *Egyszer élünk* története a múlt kataklizmái és a mitikus-romantikus nemzeti identitás viszonyát a kezdeti perctől színre viszi. Ahogy Imre Zoltán rámutatott, az *Egyszer élünk* legelső jelenete a felpántlikázott zászlóval jelezte, hogy a 19. század múltképehez való viszony meglehetősen ironikus fénytörésben manifesztálódik.³⁰ Aleida Assmann szerint a múlt tükör, amelyen keresztül az Én folyamatosan definiálódik. Ezen tükrön keresztül magunkra heroizálva is tekinthetünk, ám kihangsúlyozhatjuk a negatív, szégyenteljes vonásokat is.³¹ A *János vitéz* című daljáték újraírása által az *Egyszer élünk* a nemzeti operettet meghatározó befogadói elvárásra reflektált, ezáltal pedig a mitikus-romantikus műltszemléletből adódó hamis identitáskonstrukciókról kialakított kép leleplezésével a

²⁶ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 13-31.

²⁷ Vö. Robert A. ROSENSTONE, *A film és a posztmodern történelem kezdetei*, ford. FÖLDVÁRI József–KISANTAL Tamás = *Narratívák 8., Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, Kijarat, 2009, 295-313.

²⁸ Hayden WHITE, „...humanista vagyok, és szerintem a humaniorák lényegében az olvasásról szólnak” = *Történetelmélet*, szerk. KISANTAL Tamás–GYURGYÁK János, Budapest, Osiris, 2006, I, 1006.

²⁹ Hayden WHITE, *A modern esemény*, ford. SCHEIBNER Tamás = *Tudomány és művészet között. A modern történetelmélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, L'Harmattan, 2003, 268-269.

³⁰ IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, i. m. 289.

³¹ Aleida ASSMANN, *Geschichte im Gedächtniss. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, C. H. Beck Verlag, München, 2007, 10.

heroizált múlttükör kritikáját prezentálta.³² Az előadás a magyar történelmi kataklizmák emlékezhelyeire próbálta meg *emlékeztetni* a befogadót, nem véletlenül nevezte Imre Zoltán a magyar kulturális emlékezet tárházának, carlsoni értelemben vett „emlékezetgépnek” az előadást.³³ Az „emlékezetgép” fogalma azért is tűnik érvényesnek, mivel a magyar történelem 20. századi fejezeteinek szinte összes meghatározó eseményére utalás történik. A holokauszt, a II. világháború, ennek kapcsán a Don kanyar, az újvidéki vérengzés, a szovjet katonák által elkövetett erőszakos cselekmények, a gulagra való deportálás, az '56-os forradalom, a salgótarjáni sortűz epizódjai beleszövődnek a történetbe.

Az 1946-ban induló történet³⁴ kapcsán a pontos évszám kizárólag amiatt érdemel külön említést, mivel a közösségben (fel)halmozódó kataklizmák feldolgozása, illetve a nem-emlékezés gyakorlatának identitásképző szerepe alapvető motívumként emelkedik ki. Az előadás olyan paradox helyzetet igyekszik megteremteni, amelyben a nyelv konstruálása tüzetik ki célul, amelyben az elmondhatatlan múlt elbeszélésére tett kísérlet megvalósulhat.

A nyelv a Mohácsiak minden előadásában kitüntetett fontossággal bír a jelhasználat struktúrájában, az *Egyszer élünkben* a múlt, az emlékezetinterpretációk és a tanúságtétel horizontjában mint alapvető közvetítő elemet fedezhetjük fel benne. „A nyelvében él a nemzet” első felvonásbeli elhangzása pedig az önazonosság mibenlétének tartományát is felidézi, s felhívja a figyelmet a nyelvi működés *mise en scène*-en belüli komplexitására. A nyelv múltbeli traumákat közvetíteni hivatott szerepe nyomán következtethetünk arra is, hogy az előadás egy olyan nyelv kidolgozásában látta a saját jelentésképződésének tétjét, amely által kísérlet tehető a múltbeli események megjelenítésére. Az előadás a tematizált politikai-hatalmi helyzet természetének megfelelően általánosan teatralizálja a pontos szövegmondás, idézés, így a valóság közvetítésének kérdését.³⁵ A „hol a szövegekönyv?” első felvonásbeli kérdezése brechtiesen elidegenít és ráirányítja a figyelmet, hogy a *mise en scène*-ben a színészek a *János vitéz*-próba közepette is az idézés, a nyelvteremtés nehézségeivel

³² Vö. KISS Gabriella, *Mire jó az operett? Az operett műfajának posztbrechti olvasatában rejlő lehetőségekről = Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 379-389.

³³ IMRE, *A nemzet színpadra állításai i. m.*, 274. Imre rendkívül alapos elemzésében az *Egyszer élünk* intertextualitását, a *János vitéz* című daljáték újraírásának módjait mutatja be, illetve az előadás alapján a kortárs nemzetiszínház-elképzeléseket részletezi.

³⁴ Az *Egyszer élünk* alapjául Mong Attila *János vitéz a Gulagon* és Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátéka szolgált. Mong munkája alapvetően interjúkra, személyes visszaemlékezésekre és a saját levéltári kutatásaira épül, s ezek alapján rekonstruálja az 1946-os lovasberényi mikroközösségben bekövetkezett eseményeket, amelyek kiindulópontot jelentettek a Mohácsi testvérek számára a darab megírásakor. Vö. MONG Attila, *János vitéz a Gulagon*, Budapest, Helikon, 2008, 15-16., illetve Mohácsival készült interjú: DÖMÖTÖR Ági, *Mohácsi János „Fontos, hogy beleharapjak a néző lelkébe.”* = <http://www.origo.hu/kultura/20110611-mohacsi-janos-rendezo-interju-parasztopera-egyszer-elunk-csak-egy-szog.html> (utolsó letöltés: 2014. november 19.)

³⁵ Vö. IMRE, *A nemzet színpadra állításai, i. m.*, 292.

szembesülnek. A Mohácsi-rendezések színpadon ejtett szövegének vizsgálata bevett értelmezési területe a témában született szakirodalmi munkáknak.³⁶ A nyelvvel való játékban szintén megnyilvánul az a radikális átértelmezésre való igény, amelyet Kékesi Kun Árpád Mohácsi rendezéseinek egyik alapgesztusaként rögzített.³⁷ Tudatában annak, hogy a színpadon ejtett szöveg megsokszorozódó jeleket produkál,³⁸ s a dráma valamint az előadás viszonyának hosszú diskurzusát nyitja meg, alapvető viszonyítási pontot jelent az *Egyszer élünk* dramatikus szövege az elemzés kapcsán. Ennek során arra szükséges törekedni, hogy a szöveg értelmezése ne szakadjon el a *mise en scène*-rendszerének figyelembevételétől. Az *Egyszer élünk* kiadott dramatikus szövegére Jákfalvi Magdolna tanulmányában javasolt meglátások alapján emlékezetsegítő szöveggént (*aide mémoire*) fogok tekinteni.³⁹

Az *Egyszer élünk* nyelvének olyan tapasztalatot kell megjelenítenie, amely a 20. század totalitárius rendszereihez köthetők, tehát traumatizáltak. A nyelvnek tehát megmérettetik közvetítő képessége. Olyan tapasztalatok közlései mennek végbe a színpadon, amelyek megelőzik a nyelvet, s a tapasztalatnak nem csak a jelentését kell kifejezniük, hanem *érzékelteniük kell* a múltban történeteket.⁴⁰ Az előadás saját nyelvének megalkotása tehát annak is tétje, hogy a nyelv sémákat gyártó természete is lelepleződjön, egy önreflexív, önnön megkonstruáltságára reflektálni tudó nyelvi működés valósulhasson meg.⁴¹ A nyelv megkomponálása, a szóviccáradat és a markáns irónia a Mohácsi-előadások jelhasználatának alapját jelentik. Az irónia képes az önreflexiót csúcsra járatni, idézőjelbe helyezni a kimondottakat. Az *Egyszer élünk*ben a *János vitéz* kreatív újraírása nyomán a (nép)mesék műfaji emlékezete válik azon közvetítő formává, amely biztosítja a traumák megfogalmazásának lehetőségét. Ebben a kontextusban pedig a mesei elemek hatják át az emlékezés nyelvi rétegeit. A mesék által egy olyan világkép működése jöhet létre, amelyben a holtak életre kelhetnek és kísérletet tehetnek a tanúságtételre. A múlt eseményeit ezáltal nem az imaginárius térbe tolják, nem azt sugallják, hogy ezek megtörténte nem hiteles, hanem jelzik az elmondhatóság lehetetlenségét, és a mesei világkép által a mese műfajának azon sajátosságát erősítik fel, amely a tragikum elementárisabb megtapasztalását teszi lehetővé. Így

³⁶ Különösen Kiss Gabriella hívja fel erre a figyelmet. Vö. Kiss, KISS Gabriella, *Színházi irónia. Mohácsi János rendezéseiről = Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 455.

³⁷ KÉKESI KUN, *Tükörképek lázadása*, i. m., 99.

³⁸ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 173.

³⁹ JÁKFALVI Magdolna, *A dráma- és színháztörténet-írás, a kánon = A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011, 15.

⁴⁰ Vö. Frank R. ANKERSMIT, *Nyelv és történeti tapasztalat*, ford. N. KOVÁCS Tímea = *Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 2000, 170.

⁴¹ PERÉNYI Balázs, *Tóték disszidálnak*, Színház, 2007/5, 2-6., 3.

a 20. század története nem csak az ideológiák harcának, hanem az egyetemes szenvedés irracionális megtapasztalásának fejezetei szerint jelenik meg.

Az első felvonásban több szereplő szájából sorozatban elhangzik, hogy „minek a múltat folyton előkaparni”. Az első két felvonásban azonban folytonosan elbeszélgetnek az átélt traumatikus élmények, a diskurzus azon foucault-i sajátossága szerint, amelyért folytonos a harc.⁴² Jolán, a történet szerint az egyedüli Auschwitzból a faluba hazatért túlélő az első két felvonásban több jelenetben kísérletet tesz emlékei elbeszélésére. A Jolánt játszó színész mindig fizikailag „útban van”, jelezve, hogy a falu közössége nem tudja integrálni Jolán emlékezetét, hiszen annak meg kell előznie az identitás újragondolását. Ennek megvalósulására sincs esély, hiszen a falu zsidó lakosságának deportálásáról is élénk diskurzus bontakozik ki, amelyből a felelősség háritásának motívumai ismerhetők fel. Az átélt szenvedések elbeszélésekor a nyelvi reakciók során is megnyilvánul az idegenség Jolán narratívája iránt, mellett pedig a tapasztalat átélhetetlensége és befogadhatatlansága kulminálódik. Amikor kiderül, hogy Jolán volt Auschwitzban, a túlfontoskodó Bacskády humort generáló nyelvbotlása és dadogása érzékelteti ennek a tapasztalatnak a közvetíthetetlenségét: „Ó, ön túlélő... Borzasztó... Illetve nem ez borzasztó, hanem hogy... borzasztó.”⁴³ Schein Gábor szerint a „holokauszt olyan történeti esemény, amely korlátozhatatlanul nyitott a nyelvpolitikai tartalmakat hordozó metaforizálódás előtt, azaz a múlt megértésének nyelvi modelljeként könnyedén áthelyezhető más nyelvjátékokba, ugyanakkor megmarad a nem-értés kínos, provokatív realitásában.”⁴⁴ Az előbbi tapasztalatok dominálnak abban az elidegenítő gesztusban is, amely szintén a trauma hozzáférhetetlenségére hívják fel a figyelmet, és jelzik, hogy pusztán csak az esemény mögötti, jelentés nélküli számokat képes befogadni a tanúságtétel hallgatója. Paula a következő kijelentést teszi az első felvonásban Jolán rövid elbeszélését követően: „Hatszáznegyvenhét raplódi zsidó.” A hatásszünetet is magába foglaló jelenet után Jóska késleltetett megnyilvánulása erre így szól: „Számtan.” Auschwitzról ugyanis csak Jolán beszélhet, a falu közössége egyfelől közömbös Jolán narratívája iránt, s csak a számok hidegségét, ám a mögötte lévő szenvedést nem foghatja fel. A második felvonásban egy puska magától elsül, a golyó áthatol Jolán testén, aki ezután bevallja, hogy már eddig is halott volt. Ezt a teátrális megrökönyödést kiváltó kijelentés generálja Jolán hosszú előadását halálának

⁴² Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje* = M. F., *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Pallas-Attraktor, 1998, 51.

⁴³ KOVÁCS Márton–MOHÁCSI István–MOHÁCSI János, *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, Budapest, Nemzeti Színház (Nemzeti Színműtár), 2011, 18. (továbbiakban *Egyszer élünk...*)

⁴⁴ SCHEIN Gábor, *Összekötni az összeköthetlent = Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*, szerk. SCHEIBNER Tamás, SZÜCS Zoltán Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2002, 112.

történetéről. Az *Egyszer élünk* ezen jelenete a színészi test teatralitását állítja középpontba. Radikálisan kihasználja a színház azon egyedüli lehetőségét, amely a jelenlétben kulminálódik. Hiszen a színházban a befogadó már cselekedete vagy megszólalása előtt érzékeli a színész „ottlétének erejét,”⁴⁵ emellett pedig játékba hozza a színészi jelenlétet, amely a „fikcionális most” a „színpadi most” feszültségben képződik meg.⁴⁶ A Jolánt alakító színész tehát a saját jelenlétével játszik. Jolánról a néző korábban nem tudhatta, hogy „halott”, hiszen a színpadon ez nem hangzott el. Ennek a szituációnak hitelességet kölcsönöz a mesei szerkesztés következetes kiaknázása. Ezáltal olyan paradox szituáció jöhetett létre, amelyben egy túlélő, aki az első felvonásban kijelentette, hogy aki a gázkamrát belülről látta, „az nem mesél róla,”⁴⁷ mégis az elmesélhetetlen elmondására tesz kísérletet. Így az áldozat pozíciójából beszélheti el a vele megesett borzalmakat. Ezt a narratívát a mesei fordulatok szintén átszövik:

„Jolán

Alighogy leszálltunk a vonatról, ott bókászik egy obsitos katona, azt kérdi, mit kerestek itt, ahol a madár se jár? Jaj, ha hazaeszi a fene a doktor urat a hófehér köpenyében, nekem tűz lesz, nektek füst! De már akkor kiabált is a doktor úr, idegen szagot érzek, kutya egye a véreket, holló a húsokat! Jaj, bújjatok bé a kacsalábon forgó palotába vagy a pincefürdőbe, így az obsitos katona, mert mingyárt itt talál titeket a doktor úr a fehér köpenyében, s akkor nekem tűz lesz, nektek füst! Uccu, bebújtunk inkább a pincefürdőbe, de az olyan volt, hogy még a vízvezeték se volt a zuhanyhoz! Vetközzetek le, mondta az obsitos katona, mert nektek tűz lesz, nekem füst! (...) A négy kéményeken, hoztak is ajándékot meg nem is, becsörrent az iskatulya Zyklon B. No, lett is olyan csönd, amely miatt az Úr elválasztotta a földet a levegőégtől.”⁴⁸

A mesei elemek funkciója ebben a problémakörben több jelenségre világít rá. Egyfelől a nyelv azon sajátosságára irányítja a figyelmet, mely elkerülhetetlenül a metaforizáció csapdáját rejt,⁴⁹ illetve a mese azon természetét tolja előtérbe, amely a történet továbbörökíthetőségének módozatára fókuszál.⁵⁰ A mesei elemek használata azonban mégis

⁴⁵ PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 205.

⁴⁶ ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus–teátrális játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012, 22-23.

⁴⁷ *Egyszer élünk... i. m.*,

⁴⁸ *Uo.*, 70-71.

⁴⁹ Hayden WHITE, *A történelmi szöveg, mint irodalmi alkotás*, ford. HEIL Tamás = H. W., *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997, 87.

⁵⁰ IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 295.

az elbeszélhetetlenség kapcsán figyelemreméltók. Az erős metaforizálás mechanizmusával az elbeszélés mégsem szakad el a haláltábor felidézett tapasztalatának köréből. A mesei fordulatok használatának magyarázata inkább abban jelölhető ki, hogy a tapasztalaton túli tartalmakat, a megélt események irracionálisát ezáltal még elementárisabban jelenítik meg. Olyan tartalmak felidezésére történik kísérlet, amelyek nem mondhatók ki: a halál a csönddel azonosítódik, a haláltábor a teljes kietlenség, az élettől távol lévő térként („madár se jár”) jelenik meg. Ez a részlet markánsan rávilágít annak problematikájára is, hogy a „múltbeli – nem megosztható, nem enyhíthető, nem átérezhető, tehát ilyen értelemben egyediségében tőlünk teljesen elzárt – testi kínba ütközik bele a nyelv.”⁵¹ A mese által azonban nem a metaforizáltság, hanem a műfaj azon formája kerül középpontba, amely az emberre nehezedő iszony, az ősi borzalom megjelenítésének formájaként azonosítható. Ha elfogadjuk, hogy a mesében a tragikum sosem fogalmazódik meg egzaktan, ám az ősi borzalom a metaforizálódás következtében mégis képes kifejezni a torz-ság groteszk tartalmát.⁵²

A mesei elemek dekódolásához az *Egyszer élünk* módszeresen szoktatja hozzá a nézőt. A szenvedés tapasztalatainak elbeszélésére tett kísérlet a Don-kanyart megjárt Horváth Jancsi nézőpontjából is elhangzik a színpadon, több mesei fordulattal tűzdelve. Az események felidezésének sajátossága ismét megmutatkozik abban, hogy aki a fronton volt Jancsival, szintén nem emlékezhethet mindenre helyesen. Bundy Imre kérdése szintén erről árulkodik: „Nem azért, Jancsi, de ha jól *emlékszem*, hát nem úgy volt, hogy te ott maradtál halva az út szélén?”⁵³ Jancsi ezt követően adja elő hosszan a megmenekülése történetét:

„Ahogy megyek a hegyekben, egyszercsak megcsúsztam, és beléhengeredtem egy feneketlen szakadékba. Hát a szakadék csordultig volt halottakkal, mint égen a csillag... de nők és gyerekek is... (...) És akkor azt mondtam, Uram, nem akarom látni. És az Úr – végtelen az ő irgalma – azt mondta, jó.”⁵⁴

A mesékből ismerhető, hősök megmenekülésére emlékeztető szövegrész ismételten érzékelteti a közvetíthetetlenség és a szenvedés elfojtására irányuló szerkesztésmódot. A Mohácsi testvérek ezáltal folyamatosan arra trenírozzák a nézőt, hogy a verbálisan kifejezhetetlen múltbeli eseményeket az emlékezés gyakorlatán keresztül interpretálják. A Mohácsi előadásokban rejlő ironia bölcsessége az *Egyszer élünk* kapcsán az önreflexivitás

⁵¹ SZÜCS Teri, *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011, 20.

⁵² NAGY Olga, *A táltos törvénye. Népmese és esztétikum*, Bukarest, Kriterion, 1978, 227.

⁵³ *Egyszer élünk, i. m.*, 33. (kiemelés tőlem – F. G.)

⁵⁴ Uo., 34.

felől válik érdekessé. A cél abban jelölhető meg, hogy a néző sose érezhesse magát kényelemben: mindig reflektáljon arra, hogy a múltbeli traumák közvetítése folyamatosan idézőjelbe kerül. Emellett fontos hangsúlyozni, hogy a nevetést kiváltó szóviccáradat a borzalmak elbeszélésével összemosódva nyer jelentést. Ez a több hatásból a nézőre zúduló nyelvi mix generálja azt a groteszk atmoszférát, amely kiválóan érzékelteti a traumatikus múlt és az irracionális történelmi események tapasztalatát. Ez a groteszk atmoszféra azt az alapvető huszadik századi tapasztalatot hivatott közvetíteni, amely tartalmaiban közel áll Kertész Imre meglátásához: „Ha a tizenennyolcadik századot a racionalitás századának mondják, akkor a huszadikat kétségkívül az irracionális korának fogják nevezni. De mit jelentenek e szavak azon a terepen, ahol a valóság mindennapjai zajlanak, ahol az úgynevezett történelem későbbi anyaga most még eleven életként kavarg? Nem jelentenek semmit, pusztán absztrakciónak bizonyulnak. S ha mégiscsak van valami jelentésük, az nem maga a szó, hanem ami mögötte rejlik.”⁵⁵ Ez a „mögöttség”, amelyet az *Egyszer élünk* ironiája és nyelvi világa képes a felszínre hozni és elültetni, megbolygatni vele a nézői befogást, ráirányítania egy olyan attitűdre, amely a huszadik századi történelem *más stratégiájú* olvasásán nyugszik. Az *Egyszer élünk*ben a szituációk és a nyelv szerveződése markánsan azt a dimenziót is életre hívja, amely a 20. századot meghatározó erőszak felidézése által azon kérdést veti föl, amely az emberi természet *valódi* mibenlétére kérdez rá. Ennek tükrében a Mohácsi-életműből az *Egyszer élünk* kapcsán kétszeresen is igaznak tűnhet Kiss Gabriella azon meglátása, amely szerint a Mohácsiak rendezéseit a tökéletesség és a megjobbíthatatlanság antropológiai programja alapján vizsgálhatjuk.⁵⁶ A huszadik század történelme az a terep, ahol ez még elementárisabban kifejeződik, s ebben az erőszak mellett a Kertész által említett irracionális is kiemelendő. Az emlékezet működésképtelenségének, azaz a közösségben a *Másik* traumájával szembeni közömbösség fényében az előadás markánsan a megjobbíthatatlanság irányába tolja az értelmezést.

A gulag-jelenetekben a táborok abszurditása kapcsán úgyszintén kulminálódik az eddigiekben rögzített nyelvi eljárás, hiszen a deportáltak nehéz fizikai munkája következőképpen fejeződik ki: „Hogy fog Szovjetunió-szerte hullani a hó, elítéltek, ha maguk

⁵⁵ KERTÉSZ Imre, *Hamburgi esszé* = K. I., *A gondoltnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*, Budapest, Magvető, 1998, 32. Az irracionálisizmushoz a huszadik század, mint a korlátlan erőszak emlékezhelyéhez: GYÁNI Gábor, *A 20. század, mint emlékezeti „esemény”* = Gy. G., *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010, 355-374.

⁵⁶ KISS Gabriella, *Színházi ironia*. i. m., 450. A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság programjáról: DIETMAR KAMPER–CHRISTOPH WULF, *A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség = Antropológia az ember halála után*, ford. BALOGH István, Budapest, József, 1998, 7-14.

nem verik a termelőerkélyen az eszköznagypárnát? Hogyan fognak a szovjet munkások gyermekei, a vidám úttörők szánkázni?”⁵⁷

A sztálini légerekben a férfiaknak párnát kell rázni, a nők pedig az üvegeket törik az „Üveghegyen túl”, s hol „az üvegembereket a legnehezebb szilánkokra táncolni.”⁵⁸ de a markáns nyelvi megoldásokat szintén kiaknázó második felvonásban a kimondott szó valósága is hamar visszájára fordulhat. Ugyanis miután Horváth Jancsi kijelenti, hogy Károly személyében egy proletárt, egy élő, eleven emberi elnyomottat kínoznak, a táborparancsnok felteszi a patetikus kérdést: „Élő?” Amit Károly lelövése után ugyanezen kérdés megismétlése, majd a „Kérdés?” ironikus elhangzása zár le.⁵⁹

Az *Egyszer élünk* talán azért is válhatott a Nemzeti repertoárján az egyik legkultikusabb előadássá, mert az irónia működtetésének bölcsessége⁶⁰ mellett a huszadik századi magyar történelmet és a rá való emlékezést meghökkentően összetetten vitte színre. A korabeli magyar filmekből ismert kommunista pártfunkcionáriusokon élcelődő szóviccek nevetést generáló eljárásai mellett a lehető legötletesebben nyelvi lelemények által tematizálódtak a század irracionális szörnyűségeinek fejezetei is. A *tanú*hoz hasonló műfajú filmeket is részben megidéző szóviccek jóval szerveesebben a Mohácsiak leleményét, más előadásaikból ismert poénaradatát idézi. A történet ismét tisztában van saját iróniájának működésével. Az *Egyszer élünk* groteszk világa így ennek az iróniának a működése és a huszadik század megrázó eseményeinek együttes működése által komponálódik. A szóviccek, nyelvi hibákat, képzavarokat halmozó kijelentések használata rögtön lerántotta a leplet mind a politikai ideológiákról („tejjel-mézzel elfolyó Szovjetunió”), azok túlfontoskodó bürokratanyelvének természetéről („Központi Kávé végrehajtó Bizottságának első titkára”) mind az azok mögött megbújó pártemberek gondolkodásáról („Itt belül mindig élharcos voltam, Karcsi. Csak nehezen fejlődtek ki az osztálygyökereim”).⁶¹ Ezek a nézőtérén folytonosan nevetést kiváltó mondatok is kellően rávilágítanak arra a nyelvi erőre, amely az előadásban az utolsó percig kitartott.

⁵⁷ *Egyszer élünk*, i. m., 55.

⁵⁸ Uo., 67.

⁵⁹ Uo., 54.

⁶⁰ KISS, *Színházi irónia*, i. m., 447-448.

⁶¹ *Egyszer élünk*, i. m., 95.

Az emlékezethiányt kifejező emlékez(tet)ő tér

Az eddigiekben vizsgált szempontokon kívül érdemes nagyobb hangsúlyt fordítani az előadás térszervezésének sajátosságára.⁶² Ha elfogadjuk, hogy az *Egyszer élünkben* az emlékezethiány radikális formában manifesztálódik, érdemes figyelmet fordítani arra, hogy a fabulát miként egészíti ki az előadás (vizuális) terének jelhasználata, azaz milyen térben valósul meg az emlékezet tiltásának mechanizmusa. „A díszlet és a dekoráció legalapvetőbb funkciója információt közvetítő, ikonikus: lefesti a környezetet, amelyben a dráma cselekménye játszódik, és jelzi a helyet és az időt...”⁶³ – állítja Martin Esslin. Mohácsi rendezéseire jellemző nagy színpadi tér kihasználása ebben az előadásban is többszörösen érvényessé válik. Ungvári Zrínyi Ildikó a kortárs színpadi tereket vizsgáló tanulmányában arról értekezik, hogy a színpad heterotópia, mivel „egyazon reális helyen többféle teret képes egybegyűjteni, egymáshoz képest idegen színtereket.”⁶⁴ Ennek nyomán kézenfekvőnek tűnik, hogy az említett három épített térre utaló díszletet jelnek tekintsük az *Egyszer élünkben*. Olyan jelnek, amely emlékeket rejt magába, ezáltal a terek emlékmegőrző funkciója által külön jelentést hordoz. A díszletek által megidézett terek a *mise en scène*-ben a Gaston Bachelard által kifejtett módon ezernyi méhsejtben sűrített időt tárolnak.⁶⁵ A továbbiakban annak részletesebb ismertetése szükséges, hogy a díszlet miként hajtja végre az emlékezet felidézését.

Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus téresztétika kapcsán kifejti, hogy egy hely a színházzal fúziót alkotva beszédessé válik, új megvilágításba kerül.⁶⁶ Egy tér tehát, ha az emlékezés dimenziója kapcsán figyelmet érdemel, hiszen globálisan képes kifejezni egy közösség emlékezhelyeit, *mise en scène*-ben is más jelentéssel ruházódik fel. Az *Egyszer élünkben* a díszletek által megidézett terek az emlékezethiány helyeit reprezentálják. Érdemes mindenekelőtt a heterotópia és a színpad viszonyából kiindulva mindhárom felvonásban a teret meghatározó, múzeumi belsőre emlékeztető jelekre figyelmet fordítani. Az épített terekre (zsinagóga, állomás) való utalásrendszer mellett ugyanis a múzeumi atmoszféra az

⁶² Részben más szempontokkal élő, de hasonló megközelítésű elemzésre lásd: SZABÓ Attila, *Az emlékeztető tér. A Holokauszt kortárs lengyel dramatikusság feldolgozásai = Színház-jelentés-emlékezet*, szerk. KÉRCHY Vera, Szeged, JATEPress, 2013, 121-131.

⁶³ Martin ESSLIN, *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn*, ford. KISS Éva et al., Szeged, JATEPress, 1998, 72.

⁶⁴ UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei*, Korunk, 2009/1, 19.

⁶⁵ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZKI Péter, Budapest, Kijarat, 2011, 30. továbbá az identitás kapcsán megemlítendő: BORBÁNDI János, *Közösségi és egyéni traumákról*, Színház, 2013/2, 2-5.

⁶⁶ LEHMANN, i. m., 182.

előadás mindhárom felvonásának térolvasását meghatározza.⁶⁷ Az első felvonásban a zsinagógát, majd a másodikban a gulaghoz kapcsolódva a kommunista rendszert megidéző rekvizitumok, illetve a teret két oldalról keretbe foglaló fényképek külön jelentést generálnak. A gulagot megidéző második felvonásban ráadásul pusztán a múzeumi térre emlékeztető belső jelenik meg, amely az első és a harmadik felvonás grandiózus díszletéhez képest rendkívüli minimalizmusa miatt érdemel behatóbb vizsgálatot. A gulag-jelenetekben kizárólag a befelé szűkülő térben két oldalon a falra függesztett fényképek idézik meg a deportálások borzalmát. Az előadás térszervezése tehát arra a befogadói kérdéskörre irányítja a figyelmet, hogy totalitárius rezsimek borzalmaihoz már csak különféle közvetítőeszközökön keresztül (fényképek, filmek, szövegek, múzeumi tárgyak) férhet hozzá a 21. század befogadója, kizárólag ezen módozatokon keresztül tehetjük ismét *jelenvalóvá* a múlt traumatizált fejezeteit.⁶⁸ Az utóemlékezet Marianne Hirsch által kidolgozott terminusa mellett a szerző a fényképek és emlékezés összefüggéséről publikált tanulmányát is érdemes idézni. Hirsch szerint a fényképekre való tekintet a nézés aktusa által kölcsönös tükröződésekön keresztül beléptet az utóemlékezet vizuális terébe.⁶⁹ A fényképek azon természete, amelyet Roland Barthes kifejtett, az *Egyszer élünk* térszervezésében is megvalósul. Barthes szerint a fotó „nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban létezett, amit látok.”⁷⁰ Ez a funkció az előadásban megidézett terek emlékeztető funkcióját hivatott alátámasztani. Az első felvonásban a zsinagóga egykori pompáját, a második felvonásban pedig a deportálások szörnyűségeinek megtörténtét felidéző fotográfiák is a tanúsítás mechanizmusát jelenítették meg. A fotók a deportálások dimenziójában a halál és a fotográfia viszonyát is prezentálták, ahogy Susan Sontag fogalmaz: „A fénykép az önnön pusztulása felé tartó élet ártatlanságáról és sebeshetőségéről tanúskodik, s fényképnek és halálnak ez a köteléke ott kísért az embert ábrázoló minden fotón.”⁷¹ A deportálásokat ábrázoló képek mellett az előadásnak a múzeumi térre emlékeztető eljárása a kortárs befogadói nézőpontra is rákérdezett. Hirsch szerint az utóemlékezet az emlékezésnek amiatt erős formája, mivel „forrásához nem az emlékezés, hanem kivetítés, belehelyezkedés és alkotás útján jut el.”⁷² Az *Egyszer élünk* nézői attitűdjét szintén meghatározza ez a tézis, a közvetítőeszközöktől függő újjáteremtés mechanizmusa a

⁶⁷ TOMPA Andrea, *Itt és most és mindörökké: az Egyszer élünk a Nemzeti Színházban*, Színház, 2011/6, 2-6.

⁶⁸ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció, 2010, 80.

⁶⁹ Marianne HIRSCH, *Kivetített emlékezet – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. BÁN Zsófia, Enigma, 2003/37-38, 115.

⁷⁰ Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 1985, 94.

⁷¹ Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 2007, 108.

⁷² HIRSCH, i. m., 118.

díszlet jelei által az előadás egészét, legradikálisabban a második felvonást határozta meg. A rendezés fénydramaturgiája is ki kívánta emelni ennek többletjelentését, ugyanis a második felvonás végén a színpad teljesen elsötétült, egyedül a fényképek sugároztak erős fényt, kiemelve azokat, aláhúзва a múzeumi kiállítótér jelenlétét.

Ezt követően a terek emlékeztető funkcióját tekintve az *Egyszer élünk* díszletének jelhasználata két konkrét tér politikusságának természetét, a zsinagógát és az állomást prezentálja. A harmadik felvonásban a gulagról megérkezők „Tündérországba”, a „totális jelen időben létezés”⁷³ kádári világába érkeznek, ahol az emlékezet tiltása radikális módon jelenik meg. Nem felejtésről van szó, hiszen a fogalom feltételezi a már korábban megvalósult emlékezés aktusát, amely nem bontakozhatott ki. A gulagról hazatértek november 7-ének ünnepnapján (utalva a megváltozott viszonyokhoz igazított emlékezhelyekre) érkeznek vissza a faluba. A megváltozott viszonyokat több jel hivatott kifejezni. A hazatértek traumái iránt a többség közömbös, a felejtés stratégiájának megfogalmazása pedig az első pillanatokban megfogalmazódik. Sáfár György, a párt meghatározó funkcionáriusa ezt a következőképpen nyomatékosította: „Emberek nézzünk már rá a térképre... maguknak nem mondták meg, hogy nem beszélhetnek semmiről?”⁷⁴ A falu otthonmaradt lakói azt a mozdulatlanságban tobzódó identitást viszik színre, amely a Kádár-kor antropológiai programjának alapját jelentette. „A Kádár-korszak valóban zárt világ volt, időben mögötte húzódott a polgári korszak letűntté, (...) ellenséggé stilizált világa, előtte a kommunista megváltáshit langyos optimizmusa, a kettő között pedig valami sajátosa képződmény, a moccanni készülő, de a mozdulat előkészítésébe rögvest bele is fáradó örökkévalóság, vagyis a melankólia birodalma.”⁷⁵ Az emlékezés tiltásának mechanizmusa a helyek kapcsán is kifejeződik a történetben. A gulagot megjártak házait, amelyek még emlékeztettek az egykori deportáltakra, lebontották, vagy a „tanács kiutalta másnak”, a zsinagóga, mivel „nagyon rossz helyen volt”, szintén a semmibe vezett. A gulagról hazatértek feladata beletörődni a nem-emlékezés gyakorlatába. A totális jelen időt tehát a felejtés parancsának működése alapozza meg. A befogadó számára így az sem meglepetés, hogy a falu lakóinak többsége korrumpálódott a hatalommal. A korábban kommunistaellenes Jóska régóta lelkes káder, a Tiszteletes az állambiztonságnak dolgozik, Iluska pedig a karrierlehetőség érdekében él együtt Sáfárral, holott fél tőle agresszív természete miatt.

⁷³ GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Budapest, Magvető, 2011, 63.

⁷⁴ *Egyszer élünk*, i. m., 94.

⁷⁵ HAVASRÉTI József, *Az életmű kulcsai*, Jelenkor, 2011/10, 1075-1089, 1082.

A nem-emlékezés, az emlékezhelyek eltörlésének mechanizmusában kizárólag a díszletek által megidézett terek emlékeztethetnek a múltra. A történetben végbemenő emlékeztetési mechanizmus, valamint a közösségen belül az emlékezés által az identitás újragondolására tett kísérlet teljes kudarca jelenik meg. A falu közössége hasonlóan az első felvonásban a holokauszt emlékezhelye kapcsán, közömbös a gulagot megjártak emlékezete iránt, ezáltal nem következhet be sem megbocsátás, sem a múlt feldolgozásának aktusa sem. Ezen gyakorlatot ugyanis meg kell előznie a múltból való széleskörű diskurzusnak – ehelyett a hatalom cinikus mechanizmusában a felelősség a gulagot megjártakra hárítódik. A tiszteletes⁷⁶ nézőpontjából a következők hangoztak el: „Jó. Jó. Hibáztak a szovjet elvtársak, igen, de csak az nem hibázik, aki dolgozik.”, mire Jóska a következővel folytatja: „Nem kellett volna provokálni őket.”⁷⁷ A terek az emlékezet tiltásának megfelelően szintén elveszítik jelentésüket, ezáltal a hatalmi mechanizmusnak megfelelően homogenizálódnak.⁷⁸

A zsinagóga az előadás jelhasználatának olvasása során a befogadói nézőpontból megfosztódik emlékezhely-voltától. Akkor tölthetné be az emlékezhely szerepét, ha a történetbeli közösség szimbolikus aurával ruházná fel.⁷⁹ A zsinagóga funkcióvesztése, azaz eredeti rendeltetésének elvesztése abban nyilvánul meg legradikálisabban, amikor az első felvonásban a *János vitéz* próbája zajlik. Ezzel az aktussal végbemegy annak jelzése, hogy a zsinagóga elvesztette vallási helyének szimbolikusságát és az egykori közösség terében elfoglalt jelentését. A falu közössége mindössze egy épületnek tekinti a sok közül. Marc Augé szerint „egy hely akkor tekinthető szükségszerűen helynek, amikor az identitás és a viszonyok összekapcsolódása révén szert tesz a stabilitás minimumára.”⁸⁰ A nézői befogás felől vizsgálva a zsinagóga, mint tér makacsul őrzi emlékezhelyének funkcióját a harmadik felvonásig, a *mise en scène*-en belül azonban megfosztódik ettől. Csak részben kapcsolódva a gondolatmenethez érdemes megemlíteni, hogy György Péter is fontos meglátásokkal él a Kádár-korban elhagyott zsinagógák emlékezetének alakulásáról: „A vidéki zsinagógákat az 1960-70-es években sorra kultúrházakká, koncerttermekké, máskor bútorraktárakká vagy magánházakká alakították, hogy a magyar zsidóság emléke csupán egy finom kultúrtörténeti

⁷⁶ A tiszteletes harmadik felvonásbeli szerepkörét tekintve a tettes-áldozat huszadik századi dichotómiájának elválasztása is megkérdőjeleződik, hiszen az első felvonásból tudható, hogy lányát megerőszakolták a bevonuló szovjet csapatok. Ennek az huszadik századi tapasztalatnak a dramatizálása a már említett Örkény-darabot alapjaiban határozza meg, ahogy erre Bécsy Tamás is rámutat. BÉCSY, *Két dráma – két történelemszemlélet*, i. m., 140.

⁷⁷ *Egyszer élünk*, i. m., 94.

⁷⁸ Vö. Jan ASSMANN, i. m., 86.

⁷⁹ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között. A helyek problémája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, *Múlt és Jövő*, 2003/4, 3-16, 12.

⁸⁰ Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston, Műcsarnok, 2012, 35.

kontextusban maradjon fenn, ami borongásra alkalmas, de gondolkodásra és az emlékezet feladatainak módszeres elvégzésére nem.”⁸¹

A terek emlékeztető funkciója így a díszletek jelhasználata által a jelentésüktől való megfosztásban tárulnak a befogadó elé. Egyedül a harmadik felvonás díszlete által megidézett állomás-tér, amelyre a szöveg konkrét utalást nem tesz, ám a díszlet, a terek politikusságának természetéből adódóan képes annak emlékeztető funkcióját működésbe hozni. Az állomás a nézői befogadás során az *Egyszer élünk* történetének tükrében szimbolikus tartalommal ruházódik fel, s beteljesíti az emlékeztetés fundamentumát. A második felvonásban kifüggesztett fényképek is aláhúzzák ennek az olvasatnak a lehetőségét, hiszen a deportálásképek közül több állomási jelenetet ábrázolt. Az állomás ugyanis a huszadik század alapvető motívumai között foglal helyet, amelyre közép-európai kontextus dimenziójából a halál- és munkatábor, mint a totalitárius rezsimeket szimbolizáló alapintézmények⁸² irányába tartó mozgás kiindulópontjaként is tekinthetünk.⁸³ Az állomás tere a deportálásokat felidéző képek által a kiszolgáltatottság szimbolikus tapasztalatát hivatott életre hívni, illetve a grandiózus mozdonyokat ábrázoló díszlet által a (halál)vonat jelentésköreit felidézni. A „deportálás-történeteken belül mindig szimbolikus szerepet kap a vonatút. Ez az iszonyatos, felfejthetetlen esemény a megalázások sorozatából vezet át a totális bizonytalanba, s elképesztő testi-lelki megpróbáltatást és kiszolgáltatottságot jelent.”⁸⁴ Így a múlt emlékezhelyeinek eltüntetése közepette az állomás képes magába sűríteni az emlékezet traumatikus helyeit és betölteni az emlékeztetés funkcióját.

⁸¹ GYÖRGY Péter, *i. m.*, 38.

⁸² Az Hayden White-től már idézett „modern esemény”-elmélet a gulagra is érthető az előadás jelhasználatából kiindulva. Ennek alátámasztásához a totalitarizmus diskurzusa kapcsán Hannah Arendt meghatározási kísérletei is hozzájárulhatnak. A táborokat Arendt a totalitárius hatalmi szervezet „központi intézményeinek” nevezte. Vö. Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, Budapest, Európa, 1992, 531.

⁸³ BENCE Erika, *A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában*, Forrás, 2006/2, 97-102. Továbbá fontos megemlíteni Bacsó Péter *Te rongyos élet* (1983) című filmjét is, amelyben az ötvenes években lezajló kitelepítések kapcsán az elhagyatott állomás jelenet által szintén felidéződik a vészkorszak időszaka.

⁸⁴ SZÜCS, *i. m.*, 127.

Összegzés

A Mohácsi testvérek alkotása a műtfeldolgozás diskurzusa felől olvasva radikálisan megvalósította a Pavis-féle szubjektivitás történelemmel kapcsolatos működését. A kollektív emlékezet, amely Jan Assmann szerint a közös tudásban és emlékeken (például közös múltkép) való osztozáson alapszik identitásképző erővel bír,⁸⁵ nem alapulhat a múlttól való kényszeres elzárkózás gyakorlatán. A magyar színház és különösen a Mohácsiak színházának politikussága már többedik előadásukkal váltott ki markáns hatást. A Mohácsiak makacsul ragaszkodnak ahhoz, hogy a színházi szöveg üzenetének szemantikai mezője mellett a színházi esemény megtörténtével is markáns hatást váltsanak ki.⁸⁶ A jelhasználatuk által a színpad emlékező térként jelenik meg, a történetek iróniája eltávolítja és belehelyezi a múlt és a magyar történelem húsbavágó diskurzusainak világába a befogadót. Közel hozza és eltávolítja, így a színház interakciós képességén át tudatosítja a műtfeldolgozás programjának alapját, amely szerint a múlt alapjaiban határozza meg jelenünket, generációtól függetlenül függünk tőle, a múlt tehát sosem lehet halott emlék, hiszen képes arra, hogy determinálja a jelenbeli viszonyaink tájékozódási pontjait.⁸⁷ Az *Egyszer élünk* ennek a programnak a nemzeti identitással összefüggő kérdéseit igyekezett szubverzív módon megjeleníteni, felhasználva annak számtalan elemét a népmesék világától Petőfiig, és nemzeti kataklizmák kapcsán pedig a huszadik század borzalmainak legtagabb panorámájáig. Nem véletlenül fogalmazott úgy Kulka János az *Egyszer élünk* Kritikus Óráján, hogy már az előadás első felvonása jóval többet képes mondani a magyar múltból, mint bármely iskolai történelemkönyv.⁸⁸

⁸⁵ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2004, 136.

⁸⁶ KISS Gabriella, *A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*, Alföld, 2007/2, 60-79.

⁸⁷ Vö. Attila SZABÓ, i. m., 131, illetve BAGI Zsolt, *Testközösség és műtfeldolgozás*, Kalligram, 2002. október, 27-28.

⁸⁸ STUBER Andrea, *Egyszer élünk – részese lenni a nemhazudásnak*, 7óra7, 2013. április 8. = <http://7ora7.hu/hirek/egyszer-elunk-reszese-lenni-a-nemhazudasnak> (utolsó letöltés: 2014. november 19.)

Bibliográfia

A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása, szerk. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011.

Alternatív színházelméletek. Alternatívok és alternatívák, szerk. IMRE Zoltán, Budapest, Balassi, 2008.

Antropológia az ember halála után, ford. BALOGH István, Budapest, Józsoveg, 1998.

AUGÉ, Marc, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston, Múcsarnok, 2012.

Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről, szerk. SCHEIBNER Tamás, SZÚCS Zoltán Gábor, Budapest, L'Harmattan, 2002.

ARENDT, Hannah, *A totalitarizmus gyökerei*, Budapest, Európa, 1992.

ASSMANN, Aleida, *Geschichte im Gedächtniss. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, C. H. Beck Verlag, München, 2007.

ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2004.

BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, ford. BERECHKI Péter, Budapest, Kijárat, 2011.

BARTHES, Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 1985.

BAGI Zsolt, *Testközösség és műtfeldolgozás*, Kalligram, 2002/10.

BÉCSY Tamás, *A testbeszéd lehetséges módjairól*, Theatron, 1998/1, 66-73.

BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések. Tanulmányok*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2002.

BENCE Erika, *A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában*, Forrás, 2006/2, 97-102.

BORBÁNDI János, *Közösségi és egyéni traumákról*, Színház, 2013/2, 2-5.

BREUER, Ingo, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Böhlau Verlag, Köln, 2004.

DÖMÖTÖR Ági, *Mohácsi János „Fontos, hogy beleharapjak a néző lelkébe.”* = <http://www.origo.hu/kultura/20110611-mohacsi-janos-rendezo-interju-parasztopera-egyszer-elunk-csak-egy-szog.html> (utolsó letöltés: 2014. november 19.)

STUBER Andrea, *Egyszer élünk – részese lenni a nemhazudásnak*, 7óra7, 2013. április 8. = <http://7ora7.hu/hirek/egyszer-elunk-reszese-lenni-a-nemhazudasnak> (utolsó letöltés: 2014. november 19.)

Színház–jelentés–emlékezet, szerk. KÉRCHY Vera, Szeged, JATEPress, 2013.

ESSLIN, Martin, *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn*, ford. KISS Éva et al., Szeged, JATEPress, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.

FOUCAULT, Michel, *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Pallas–Attraktor, 1998.

GUMBRECHT, Hans, Ulrich, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció, 2010.

GYÁNI Gábor, *Az elveszíthető múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.

GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000.

GYÁNI Gábor, *Nép, nemzet, zsidó*, Pozsony, Kalligram, 2013.

György Péter, *Apám helyett*, Budapest, Magvető, 2011.

HAVASRÉTI József, *Az életmű kulcsai*, Jelenkor, 2011/10, 1075-1089.

HIRSCH, Marianne, *Kivetített emlékezet – Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, Enigma, ford. BÁN Zsófia, 2003/37-38, 113-132.

IMRE Zoltán, *A Nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció 2012.

IMRE Zoltán, *A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest, Ráció, 2009.

JÁKFAI Magdolna–KÉKESI KUN Árpád, *Teríték. Kortárs magyar dráma és színház*, Alföld, 2000/12, 85-95.

JÁKFAI Magdolna, *Magyar – dráma – '90-es évek*, Jelenkor, 1999/12, 1266-1275.

KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.

KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest, József Attila Kör–Kijárat, 1998.

KERTÉSZ Imre, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*, Budapest, Magvető, 1998.

KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009.

KISS Gabriella, *A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*, Alföld, 2007/2.

KISS Gabriella, *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.

KISS Gabriella, *Újra-játszás. Gondolatok a színházi előadások emlékezetéről és a magyar színház gyávaságáról*, Alföld, 2009/8, 70-85.

KOVÁCS Márton–MOHÁCSI István–MOHÁCSI János, *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, Budapest, Nemzeti Színház (Nemzeti Színműtár), 2011.

LEHMANN, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, et. al, Budapest, Balassi, 2009.

MONG Attila, *János vitéz a Gulagon*, Budapest, Helikon, 2008.

MÓRIC, Csáky, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Budapest, Európa, 1999.

NAGY Ildikó, „Háromszínű zászló”, avagy „Az orfeum a tanyám: Ott békén hagy hazám!”?, *Színháztudományi Szemle*, 1996/30-31, 162-171.

NAGY Olga, *A táltos törvénye. Népmese és esztétikum*, Bukarest, Kriterion, 1978.

Narratívák 4. A történelem poétikája, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 2000.

Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, Kijárat, 2009.

NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között. A helyek problémája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, *Múlt és Jövő*, 2003/4, 3-16.

PAVIS, Patrice, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.

PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, et al., Budapest, L'Harmattan, 2006.

PERÉNYI Balázs, *Tóték disszidálnak*, *Színház*, 2007/5, 2-6.

ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus–teátrális játékai*, Budapest, L'Harmattan, 2012.

SÁNDOR L. István, *Létezik-e kortárs magyar dráma?*, *Híd*, 2007/3, 21-29,

Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 2007.

SZABÓ Attila, *Színpadon a tegnapelőtt. A színházi műtfeldolgozás lehetőségei és akadályai Magyarországon*, Symbolon, 2011/1.

SZAFFKÓ Péter, *Shakespeare és az angol klasszikus történelmi dráma. Kritikatörténeti áttekintés*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1999.

Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája, szerk. SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003.

SZÜCS Teri, *A felejtés története. A Holokausz tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011.

TOMPA Andrea, *Heldenplatz és Hősök tere. Mültfeldolgozás a kortárs magyar színházban*, Színház, 2013/2.

TOMPA Andrea, *Itt és most és mindörökké: az Egyszer élünk a Nemzeti Színházban*, Színház, 2011/6, 2-6.

Történetelmélet, szerk. KISANTAL Tamás–GYURGYÁK János, Budapest, Osiris, 2006, I.

Tudomány és művészet között. A modern történetelmélet problémái, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, L'Harmattan, 2003.

Theatre after the change and what was there before the after? szerk. Mária MAYER-SZILÁGYI, et al., Budapest, Creatív Média, 2011, I.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei*, Korunk, 2009/1.

WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997.

ZÁVADA Pál, *Janka estéi. Három színdarab*, Budapest, Magvető, 2012.

ZOMBORY Máté, *Határtalan emlékezés*, Café Babel, 2012/21, 103-110.