

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

173. szám

BORBÍRÓ ALETTA

„A fönti kéz: kongat egyszerre kint-bent...”

PAPP ANDRÁS ÉS TÉREY JÁNOS *KAZAMATÁK* CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK ÉRTELMEZÉSE
A TÉRPOZÍCIÓK SZEMPONTJÁBÓL

„Piros-fehér-zöld itt és ott – de két nép.”¹

– Papp A. – Térey J.: *Kazamaták*

Mi is Papp András és Térey János 2006-os közös drámája, a *Kazamaták*? Ha megkérdeznénk a mű közel ötven szereplőjét, nem kapnánk egységes választ. Mindenki mást vallana, mást tudna, vagy egyszerűen csak más szempontból látná. A nemtudás a dráma mozgatórugója. A tudás hiánya és a tudott dolgok különbsége határozza meg a karakterek dialógusait. Konkrétan az, ahogyan a *mi* és az *ők* térben is leképezett (*kint* és *bent*) pozíciója által képviselt oldalak nem lépnek párbeszédbe egymással, hanem az elszeparált társaságok által rekonstruálódnak a történések. Dolgozatom célja, hogy bemutassam a nemtudás funkcióját, valamint a *bent* és *kint* térpozíciók játékának működését a dráma során. Munkámban e két szövegszervező eszköz együttes és összefüggő szerepére is kitérek, valamint mindezt összekapcsolom Hayden White történetírásról szóló elméletével.

A *Kazamaták* az 1956. október 30-án lejátszódott Köztársaság téri eseményeket mutatja be. A legtöbb kritika azt az objektivitást emeli ki, ami a két csoport reprezentációja által az események ábrázolására fókuszál, tudniillik a dráma egyszerre mutatja be a téren összegyűlt forradalmárokat, akik „kint” helyezkednek el a pártszékházbeli, a kommunista rendszert képviselő vagy annak szimbólumaként megjelenő csoporthoz képest. Utóbbiak a bentiek. A két különböző ideológiát képviselő csoportosulás különböző térpozíciókkal jelölődik a dráma nagy részében (a *Kazamaták* végén ezek a határok elmosódnak, és elkezdenek felcserélni). A tér kitüntetett szerepe – amint Losonczi Kelemen Emese írja Térey verses regényeiről – nem meglepő egy Téreyhez kötődő műben, hiszen szövegeiben „olyan fikciós valóságot teremtett meg, amelyben a tereknek, térélményeknek fontos szerepük van. A közös vezérfonal minden esetben Budapest”.²

A kritikákban a drámát jellemző objektív nézőpontot a két oldal, tehát a kintiek és bentiek ábrázolására fókuszálva határozzák meg a cikkek írói. Csáki Judit megfogalmazásában „[...] Téreyék nem kérdőjelezik meg és nem is kommentálják a lázadás politikai, érzelmi és morális igazságtartalmát, csak megmutatják a fölindult népet, amint bosszúra szomjasan a benti zsarnokok ellen fordul, akiknek zsarnokságához, motivációjához szintén nem fűznek

¹ Papp András – Térey János, „Kazamaták”, *Holmi* 2006/3, 319. (A továbbiakban csak oldalszámmal hivatkozok a műre.)

² Losonczi Kelemen Emese, „A fiktív valóság topográfiai aspektusai Térey János verses regényeiben”, *Híd* 2017/5, 90.

kommentárt.”³ A Katona József Színház honlapján a következőt olvashatjuk: „A tragédia nagyszabású és sikeres kísérlet arra, hogy a történelmi dráma legmagasabb rendű modelljét, Shakespeare krónikás játékaiknak dramaturgiáját újateremtse. Ez a dramaturgia lehetővé teszi egyrészt a pártházon belüli, illetve a kinti, a Köztársaság téri figurák nézőpontjának, perspektívájának állandó szembesítését-ütköztetését, másrészt a különböző tudati szinten álló figurák árnyalt karakterizálását. Mindebből a drámai ábrázolás magas fokú objektivitása következik, a műfajnak e legnagyobb értéke nem csupán irodalmi, hanem színházi érték is a dráma nyelvi-költői minősége (sic), amely meggyőzően bizonyítja, hogy a költői nyelv színházi erővé válhat.”⁴

A fenti idézet nemcsak a *kinti* és *benti* csoportok ítéletmentes bemutatását emeli ki, amivel a dráma az objektív nézőpontot teremti meg, hanem arra a lírai nyelvre is felhívja a figyelmet, amely a szereplőkön keresztül artikulálódik. Georges Baal kritikája szerint a mű nyelvezete a shakespeare-i szabadverset idézi fel.⁵ Ezzel a gesztussal Téreyék drámája a műfaj egy korábbi formájához fordul, amely a szöveg bizonyos pontjain megjelenő heroizáló retorikára is magyarázatot adhat.

Mielőtt ennek megjelenéséről írnék, fontosnak tartom, hogy történelmi horizontból is tekintsünk rá ezen pozicionálás jelentőségére, hiszen segít megérteni a térpozíciók szövegben való működését. Ahogyan Michel Foucault fogalmaz, „Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük.”⁶ Ezt azt is jelenti, hogy napjainkban nem meglepő a *Kazamaták* térkezelése, hiszen a *kint* és *bent* valójában két ellentétes ideológia térben való leképzése. Ezt a színház csak még inkább felerősíti, hiszen heterotópiaként – „többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet” gyűjt össze egy reális térbe⁷ – a terek kérdését még fókuszáltabbá teszi. Az is fokozza a terek hangsúlyosságát, hogy a hatalomhoz kötődő, hatalmat reprezentáló helyek szintén heterotópiák, tehát a heterotópiaként működő színház maga is egy heterotopikus teret, a pártházat viszi színre, amely nemcsak a hatalomhoz való kötődése miatt válik azzá, hanem a történelmi szerepe miatt az emlékhelyként való működése is ezt erősíti fel.⁸ Már ez a többszörös heterotópián nyugvó kapcsolat is a terek kérdése felé fordítja a figyelmet – a történelmi esemény megnevezését nem is említve, amely szintén kapcsol-

³ Csáki Judit, „Halálra halmozott halál” – Papp–Térey: *Kazamaták* (színház), *Magyar Narancs*, 2006/19, 38.

⁴ Katona József Színház, Papp András – Térey János: *Kazamaták*, <http://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/archivum?id=41653>.

⁵ Georges Baal, „Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?”, *Színház*, 2006/10, 20.

⁶ Michel Foucault, „Eltérő terek”, ford. Sutyák Tibor, in uő, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147.

⁷ Uo. 152.

⁸ A pártházban az egyik szereplő remekül összefoglalja, hogy a székház megvédése – tehát a konkrét helyé – az ideológia megvédése miatt fontos: „Lehet, hogy mindannyian el fogunk vérezni, de ezt a házat nem adjuk föl. Nem egy a sok közül: ez a budapesti pártbizottság székháza. Ez a mentsvárunk, ez a mentsvára sok olyan partnerünknek is, aki most nem lehet velünk. Nem adhatjuk föl! Ezt az épületet nekünk meg kell védenünk. Nem a falat, nem a kaput, nem a lépcsőházat, hanem mindazt, amit a ház szilárdságával, törvényeivel jelent.” (302)

latban áll a topografikussággal –, de Papp és Térey a *kint* és *bent* játékaival még hangsúlyosabbá teszi.

A heroizáló retorika felfejtéséhez is fontos a történeti kitekintés, amelyet Margócsy István 2006-os tanulmányában az argumentációja kezdetén meg is tesz, hiszen a „magyar irodalmi forradalom-szemléletet” mutatja be. Véleménye szerint „[ez a szemlélet] általában csak úgy mutatja fel a radikális megmozdulásba torkolló magyar társadalmi mozgalmakat és eseményeket, mint amelyekben tiszta és jámbor, nagylelkű és haladó eszmék képviselői társalognak, természetesen csak verbális eszközöket mozgósítván, a legtisztább célok érdekében, s legfeljebb a reakció mesterkedései és aljas támadásai válhatnak ki erkölcsileg jogos, önvédelmi jellegű akciókat – bezzeg a megtorlás azután oly féktelen erőszakterroret hoz magával.”⁹ Margócsy álláspontja szerint a forradalmak irodalmi feldolgozásai a mai napig heroizáló jellegűnek tekinthetők, a történelmi témaválasztás célja pedig, hogy „[...] megvilágítsa és népszerűsítse egy nagy nemzet hallatlan erőfeszítéseit egy jó cél és egy nagyszerű nemzeti lét eléréséért, másrészt pedig azért, hogy azoknak, kik ezekben az erőfeszítésekben szerepet (s természetesen: pozitív szerepet!) játszottak, emléket, s emléküik révén a mai nemzedék s az elkövetkezendő ifjúság elé követendő példát állítson.”¹⁰ Ebből következően pedig a történelemből olyan témák választódnak ki, amelyek sorsfordító eseménynek minősülnek a nagy eszmékhez és nemzeti hősokhöz való kötődésükkel. Ezek a történelmi momentumok a nemzeti emlékezetben „erőszaktól mentes”, „békés” megmozdulásokként élnek, amelyeknek „egyedül” megtorlása tekinthető véresnek. Ezáltal az irodalmi feldolgozások a legtöbb esetben eufemisztikusak lesznek.”¹¹

A *Kazamaták*ban már a témaválasztás ellentmond a korábbi heroizáló feldolgozásoknak, hiszen az '56-os események egy olyan pontját választotta a szerzőpáros a drámai ábrázolás számára, amelyről még a megemlékezések során is rendre „elfeledkeztek”.¹² Noha tárgyát tekintve a dráma nem illeszthető be a Margócsy által is említett heroizáló irodalmi művek sorába (például Petőfi forradalom-szemléletébe vagy *A kőszívű emberi fiainak* nemzeti mítosz és példaképtár teremtő rendjébe),¹³ retorikájában mégis felidézi ezt a hagyományt a *bentiek* dialógusaival.

A „bentiek” várvédőként jelennek meg a „kintiekkel”, az ostromlókkal szemben.¹⁴ A heroizáló irodalmi hagyomány mentén olvasva a művet helyénvalónak tűnhet, hogy „az ostromlott” magyarok szájából hangzanak el ezek a kijelentések, amennyiben egy másik, ellenséges nép ellenében fogalmazódnak meg. Azonban megtöri a már ismert narratívát, hogy a másik oldalon, *kint* is magyarok vannak, így a dicsőséges történelmi esemény mint lehetséges témaválasztás, orientáció máris eltörlődik. A drámában éppen annak a kulturális emlékezetből szinte kitörlődött történésnek lefolyása rajzolódik ki, amely a heroikusnak tekinthető ese-

⁹ Margócsy István, „Papp András – Térey János / *Kazamaták*”, 2000, 2006/11, 65.

¹⁰ Uo. 65–6.

¹¹ Uo. 66.

¹² Ua.

¹³ Uo. 64, 66.

¹⁴ Ez képződik le Mérő, a pártbiztonság titkárának párhuzamában is, aki a heroizáló retorikából merítve beszél társaihoz a pártház védelméről: „A Bastille-t védte így a svájci gárda: / Azoknak sem volt több közük a bűnhöz, / Amely a Bastille bástyáit emelte, / De fölkoncolták őket egytől egyig, / Csak mert ők voltak éppen akkor, ott.” (345)

ményeken kívül helyezkedik el. Ebből kifolyólag ez a beszédmód szöges ellentétben áll a hősi(es) történelmi múlttal, viszont ezzel a gesztussal mutat rá még élesebben az október 30-án bekövetkezettekre. A másik aspektus, amely a heroikus megjelenítést megfosztja patetikus-ságától, az objektíven megjelenített két oldal, hiszen a heroikus ábrázolás valamelyik oldal, ideológia melletti helyfoglalást is feltételez.¹⁵

A bent lévő személyekhez kötődő hősiességnek tekinthető aspektusok verbális úton jutnak kifejezésre, de mégis többször beleszövődik a reménytelenség is, ami miatt a hősiesség szinte csak póznak tűnik. A reménytelenség megnyilvánulásai a dialógusokban a dráma végét is előrevetítik: a lincselést, a *kint* és *bent* felcserélődését, valamint a vereséget.¹⁶ A heroizáló retorika is a két csoportot hivatott elkülöníteni, amely elkülönülés szinte az egész drámát áthatja. A szétválás akkor szűnik meg, amikor a kintiek bejutnak, hiszen eltörlődik az éles elkülönülés fenntartásának lehetősége, hogy aztán akár fordított pozíciót vehessenek fel a korábban *kinti* és *benti* csoportok.¹⁷

A műben a dialógusok egyik legfontosabb mozgatórugói a pletykaszerűen működő hamis információk (pl. léteznek-e kazamaták, mire használják őket) vagy pedig a nemtudás, az ismeret hiánya. Az információk helyébe kitalált dolgok lépnek, amelyek a közösség számára motiváló tényőzeként működnek az adott csoport ideológiájának szolgálatába állítva. Ez a működési elv a két csoport elkülönülését is jól mutatja, hiszen a kitöltendő hiátusok a másik csoporttal kapcsolatos tudás vakfoltjait jelölik.

A nemtudás az egyes csoportok számára megkonstruálja a *mi* és az *ők* halmazát az ideológia eszközüvé válna.¹⁸ Az első felvonás 10. jelenetében¹⁹ rajzolódik ki a legélesebben a fikatív „információk” ideologikus szerepe. A jelenet elején két kinti karakter nézőpontja ütközik. Az egyiket képviselő szereplő, Jutasi reálisan látja a bentieket, míg Beszkártos éppen ellenkezőleg, túlzóan beszél róluk. Beszkártos nézőpontjából ők jól élnek, „[d]őzsölnek a dupla ajtók mögött, egyik lakoma a másik után. Nőkkel orgiáznak a süppedő szőnyegeken, és még a csapból is folyik a szovjet pezsgő... Tele vannak zsetonnal, ékszerrel, kivezényelték a lokálokból a pillangókat...”²⁰ A bentiekről, azaz a hatalom megtestesítőiről, a kinti beszélőben olyan kép rajzolódik ki, amely nem csak, hogy nem igaz, de éppen az ő életével, élethelyzetével ellentétes létmódot mutat fel. Nevezetesen, nyugalmi helyzetet ír le a saját feszült állapotával ellentétben (holott bent nem ez történik, hiszen a félelem uralkodik fölöttük); valamint a nélkülözés ellenpólusát, a gazdagságot, a fényűzést társítja hozzájuk. Továbbá retorikájával megképződik a bentiek gondtalan, élvhajász szabadsága, amelyből a kintiek (nézőpontját

¹⁵ A Szóvivő alakja töri meg olykor az objektív nézőpontot, aki hol résztvevő, hol pedig külső, az eseményeken szinte kívülálló, szemlélő. Versbetéteiben gyakran (meta)reflexív állításokat tesz, így szereplői státusza bizonytalan a többiekéhez képest, viszont helyzete – a téren van –, illetve monológjai inkább a *kintiek* ideológiájához áll közelebb.

¹⁶ Vö. 301, 302, 345, 349.

¹⁷ Közvetlenül a *kintiek* behatolása előtt hangzik el a téren elhelyezkedő Nikkeltől: „Aki kint van, az bent lesz nemsokára, / És aki bent, az nemsokára kint, / Mert kintről bentre számos út vezet, / De bentről kintre csak egyetlenegy.” (356)

¹⁸ Vö. 304, 305.

¹⁹ 313.

²⁰ Ua.

képviselve) helyzetének ellentéte bontható ki a fenti logikát követve: a rabság, az elnyomás, amelyekért a bentiek, vagyis a hatalom képviselői, birtoklói a felelősök.

A nemtudás vagy fals információ megjelenése a kazamaták létezésének kérdéskörében bukkan fel a leggyakrabban és szimptomatikus módon. A bentiek részéről szinte az egész szövegen keresztül létezésének tagadása hangzik el, míg a kintiek szempontjából egy létező, titkos rendszerként képződik meg.²¹ A benti szereplők esetén a kazamaták létezésének negációja a mű végéhez közeledve kezd el átalakulni, amely párhuzamba hozható a két csoport elkülönülésének folyamatos felszámolódásával. Ahogyan a kintiek egyre közelebb kerülnek a bejutáshoz, úgy esnek egyre jobban kétségbe a bentiek. Éppen ebben a helyzetben fogalmazódik meg Surányitól, hogy ha vannak kazamaták, akkor meneküljenek el azokon keresztül.²²

Nemcsak az a fontos Surányi kijelentését értelmezve, hogy a *kintiek* és *bentiek* elkülönülése megszűnőben van, hanem az is, hogy a kazamaták létezésének „híre” kintről, a térről érkezik. Ez is jól mutatja, hogy a két csoport közti távolság egyre csökken, az idő előrehaladtával bizonyos mértékű átjárhatóság figyelhető meg.

A 2000-es évek elején a magyar kereskedelmi televízió importálta a nyugati reality show-k formátumát, így közel egy időben jelent meg két hasonló műsor – az orwelli disztópiát nevében megidéző *Big Brother* és a *Való Világ* – két konkurens csatornán. „A hazai média a valóságshow-k korát éli. Magyarországon szeptemberben három reality show is elindult – enyhén szólva túlkínálat van tehát az ilyen típusú műsorokból”²³ – írja Vajda Judit 2002-es cikkében. Ezek a műsorok a népszerűségüket főként a kulcslyukeffektusnak köszönhetik, vagyis a voyeurisztikus pozíciónak, amelyet a valóságshow-k kínálnak fel a néző számára. Ez a kukkoló helyzet párhuzamba állítható a klasszikus dobozszínház nézőinek helyzetével, akik a „negyedik falon” keresztül tekintik meg az eseményeket. Nem meglepő, hogy ez a párhuzam, illetve az a kulturális közeg, amelyben a *Kazamaták* született, beleíródik a drámába, ezzel is a posztmodern gesztusokat erősítve a szövegben.

A *Kazamaták* szövege a *Való Világ* című reality műsor dramaturgiai ajánlatával lép jól követhető, mindvégig élénk válaszokat produkáló dialógusba. A valóságshow-t megidéző jelenetben mindazokat a gesztusokat – az éles szeparáció felbomlását, a narratív szálak közeledését – figyelhetjük meg, melyekről korábban már szót ejtettem a *kinti* és *benti* pozíciók éles elhatárolhatóságának felbomlásával és felcserélődésével kapcsolatban. A reality mintáját követő jelenet a második felvonásban olvasható, de ugyanezen felvonás egy korábbi jelenetében már történik utalás a *Való Világ* (VV) világgépére.²⁴ Például a szóvivő²⁵ egyik monológjában utal a *játszmára* és a *gongra*, amelyek a *Való Világhoz* köthető, a televíziós játékíró adó jellegzetes tagolóeszközök, a felismerhetőséget garantáló kulcsszavak is lehetnek. A felvonás

²¹ Vö. 313–4, 331.

²² „A mieink szorgalmas fiúk. De minek fáradjanak fölöslegesen, amikor pont az a hír járja a téren, hogy titkos kazamaták vannak alattunk? ... Ugyan, árulja már el, főnököm [Pócs], miért nem azon keresztül menekülünk?” (347)

²³ Vajda Judit, „Ketreche zárt valóságok”, *Filmvilág*, 2002/11, 18.

²⁴ Sőt, a dráma első néhány oldalán is feltűnik a televíziós műsorokra való utalás, amely a *Való Világ* párhuzamban csúcsonodik ki: „Aztán mi lesz a mai műsor?”, mire a válasz „A mai műsor a pártház a sarkon.” (296)

²⁵ 303.



23. jelenetének alcímében megjelenik a műsor neve is: „Alávaló világ”.²⁶ A 25. jelenetben történik meg az igazi párhuzam és a reality szófordulatainak átvétele. Már a jelenet címe is hangsúlyozza az intertextuális kapcsolatot („A kijelölés”).²⁷

Margócsy István tanulmányában posztmodern gesztusként, kizökkentésként tekint a valóságshow szövegbe való beemelésére.²⁸ Közelebbről megnézve láthatóvá válik, hogy a színpadra állított, mediatisált történelem-szimulákrumot értelmezhetjük metaforaként vagy akár a mű kicsinyített tükreként is. Kibontásával könnyen azonosíthatjuk a különböző terekhez kötődő pozíciókat a drámában. A *Kazamaták* „benti” szereplői a villalakókkal mutatnak hasonlóságot, míg a „kintiek” a tévénezőkkel. A villalakók egy zárt, általuk nem elhagyható térben élnek együtt. Amennyiben mégis el kívánják hagyni (vagy a döntésfolyamatok következtében el kell hagyniuk) a villát, akkor magából a játékból lépnek ki. A játéktértől való elszakadással egyfajta halál, kiíródás jön létre, amely a drámában Mérő „kiszavazásával” is párhuzamba állítható. Azzal, hogy Mérő bentről a *kintiek* elé kerül, kilép a játéktérből. Ebből logikusan következik, hogy Mérő benti pozícióvesztésének következménye csak a halál lehet, tehát kiíródik magából a drámából is.²⁹

Ha a reality címét értelmezzük a dráma cselekményével párhuzamba állítva, akkor Margócsy elemzésének keretébe illesztve a *világ* nyerhet többletjelentést. Meglátása szerint a dráma „nem egy megidézett ’56-ot vizsgál és prezentál, hanem a történelmet mint egészet vizionálja: a történelmet mint a megszakítatlan és feltartóztathatatlan pusztítás és pusztulás terepét és küzdőterét”,³⁰ amely így felfogható akár a *világ* működésének modelljeként is.

Ennél érdekesebb kapcsolódási pont a *való* kifejezéssel húzható, hiszen reflektál arra, hogy a dráma valós eseményeket dolgoz fel, vagyis két nézőpontból *cselekményesíti* ugyanazt a történelmi eseményt. A historikus adatok narratívába foglalásáról (cselekményesítéséről), azaz a történetírásról Hayden White írt meghatározó szövegeket. Elmélete mentén olvasva a művet érdekes interpretáció nyílik meg: a *kintiek* és a *bentiek* által ábrázolt nézőpontok ugyanazon esemény két különböző horizontját mutatják fel ugyanis az olvasóknak. White *A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás* című tanulmányában³¹ a francia forradalom írott

²⁶ 348. (kiemelés tőlem)

²⁷ 351.

²⁸ Margócsy, *i. m.*, 72.

²⁹ A játéktérből és drámából való kiíródás érdekes kérdést vethet föl, amennyiben magát a színpadi tereket tekintjük a villának (vagyis játéktérnek), a színészek által megformált karaktereket villalakónak, míg a közönséget a reality nézőjeként azonosíthatjuk, hiszen ebben az esetben nem a dráma cselekményének kicsinyített másaként működik a metafora, hanem magára a színrevitelre reflektál. Ez is releváns értelmezése lehet a *Való Világ* beillesztésének, főleg, ha a második felvonás 14. jelenetével olvassuk össze (339–40.), ahol éppen a színháziságra és karakterlétre reflektál a dráma; valamint ha tudjuk a másik oldalt vizsgálva, hogy a VV szereplőit gyakran csak „karakterként” emlegetik, valamint válogatásuk is ilyen kategóriák mentén történt a negyedik évadban (vö. https://hu.wikipedia.org/wiki/Val%C3%B3_Vil%C3%A1g#A_show_menete). Emellett Beszkártos korábban a bentiek életéről idézett víziója szintén párhuzamot mutathat a *Való Világgal*: a *bentiek* célja a meggazdagodás, a kedvező pozíció elérése, miként a reality show szereplőinek ambíciója is a pénzütemat jelentő földj megszerzése.

³⁰ Margócsy, *i. m.*, 68–9.

³¹ Hayden White, „A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás”, ford. Novák György, in *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc, Ictus és JATE, Szeged, 1996, 333–354.

dokumentumain keresztül érzékelteti, hogy az adatok különböző narratívákba ágyazása más értelmezést nyújt ugyanarról az eseményről.³² Valójában elmondják, „milyen irányba gondolkodjunk az eseményekről, és különböző érzelmi vegyértékkel tölti fel az események keltette gondolatainkat.”³³

A *Való Világ* a többi realityhez hasonlóan a szórakoztatás és az információ, illetve a dokumentarizmus és a dráma közti határon egyensúlyoz.³⁴ A valóságshow-k esetén fontos, hogy az „új televíziós formátumokat nem a felvilágosítás, a megismerés, a feltárás, a kritika érdekli (hogy csak néhányat nevezünk meg a dokumentumfilm hagyományos, Renov, Corner és mások által összeszedett funkciói közül), hanem az izgalom és a hatás, a magánélet határainak megsértése, a kukkolás, amelyhez a direct cinema, a megfigyelő dokumentumfilm módszerei vegyítik a drámákat kihangsúlyozó vágással.”³⁵ Ezek a realityt jellemző tulajdonságok azért fontosak, mert a *Kazamaták* is több műfaj és stílus kódjait építi magába nyíltabb vagy rejtettebb módon – ilyen például a korábban tárgyalt heroikus retorika, amely a történelmi drámákhoz kötődik. A többszörös jelrendszer, ezáltal pedig a belépési pontok és olvasatok eltolódása a kritikákban is megfigyelhető, hiszen gyakran a történelmi események felől a dráma realiztikusságát, tehát dokumentarista jellegét hangsúlyozzák. Ennek főként az objektívnek tekinthető, mindkét oldalnak helyt adó narráció az oka. A dokumentarista olvasat lehetőségét elbizonytalanítja és megtöri a dráma nyelvi játéka, hiszen epizodikus szerkezet-egondolásában gyakran a nyelv kiforgatása és az abban rejlő humor viszi előre a dialógusokat, így tehát a cselekmény, a történetiség a nyelv alárendeltjévé válik. Emiatt gyakran a szórakozás, a helyzetdráma felé tolódik el a *Kazamaták*.³⁶

A realityt jellemző dokumentarizmus a drámában is fontos szerepet kap, hiszen a valóságshow esetében a nézők kukkolása, valamint az események zavartalan folyása (látszólag) a direct cinema módszerét idézi fel a beavatkozó – sőt, akár konfliktust is generáló – cinema veritével szemben. Éppen ezért a direct cinema regisztrálónak, tehát objektívnek minősül, amely viszont párhuzamba állítható a *Kazamaták* kinti és benti jeleneteinek pártfogástól mentes narrációjával. Röviden: a dráma kritikák által objektívnek nevezett narrációja valójában a dokumentarista (film)hagyományokhoz való visszanyúlás eredménye lehet.

White óta különösen problémás a dokumentarizmus – vagy ahogy munkáiban írja, a történelemírás – és az objektivitás egy lapon említése. A *Kazamaták* objektivitása sem egy homogén, egy szempontú narratívából fakad, hanem abból, hogy a szerzőpár mindkét oldal hangját ugyanazzal a módszerrel, felfogásmóddal komponálja meg. A dráma mindvégig két narratívát működtet, ami azt jelenti, hogy két módon cselekményesíti a Köztársaság téren lejátszódott eseményeket.

A *Kazamaták*-receptióban visszatérő módon emlegetett erény, a szöveg objektivitása éppen erre a kétféle cselekményesítésre mutat vissza, a *kint* és *bent* bemutatása kapcsán, annak ellenére, hogy a cikkek írói nem a white-i elmélet felől közelítenek, így az amerikai teoretikus

³² Uo. 349.

³³ Uo. 345.

³⁴ Annette Hill, *Reality TV (Audiences and popular factual television)*, Routledge, 2005, 2.

³⁵ Stóhr Lóránt, „Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében”, *Apertúra*, 2016/nyár, <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilmes-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben/>.

³⁶ Az „Alávaló világ” jelenetcímbe rejtett *Való Világ*-utalás is ezen a nyelvi játékon alapul.



terminusát sem használják. Az egyes pozíciókhoz tartozó dialógus és narratív vezetés mindig ahhoz a csoporthoz idomul, amely éppen a cselekmény során látható. Ezzel az írásmóddal két különböző ideológia rajzolódik ki ugyanarról az eseményről, viszont mivel mindkét oldal bemutatásra kerül, így a *konstruktív képzelet*³⁷ nagyobb látószöveget nyit meg az olvasó felé. A drámában megjelenő részleges vagy teljes nemtudás is kapcsolatban áll a konstruktív képzelettel: ahogyan a történészek rekonstruálják és összekötik a történéseket, úgy az egyes felek a másik csoportról hoznak létre információkat (megkonstruálják a *másik* ideológiáját, amellyel együtt sajátjukat is létrehozzák). A két különböző ideológia, amely feltárul, együttes értelmezésével és jelenlétével válik az október 30-i történések objektív megjelenítésévé. Ez azt jelenti, hogy a dráma annyiban olvasható White történetírásról alkotott elméletének lehetséges modelljeként, hogy a történelmi események feldolgozásának ideologikussága a drámában is érvényesül. Az elemzésem elején említett heroizáló retorika, mely a bontók párbeszédeit szervezi, olvasható a white-i elmélet szemüvegén keresztül. E részek így vagy ironikus, a történetíráshoz vonatkozó reflexióként értelmezhetőek, vagy pedig a történelmi adatok rekonstrukciójaként, mely egy ismert (hősies) narratív eljárás keretein belül valósul meg.

A kétféle cselekményesítést Teslár Ákos az igazság szempontjából veszi szemügyre; s mint fogalmaz, szerinte „nem arról van szó, hogy nem akar igazságot tenni, hanem arról, hogy azt állítja: az igazság az, hogy senkinek nem volt igaza, vagy ami ugyanaz: mindenkinek kicsit igaza volt.”³⁸ Ennél lényeglátóbb Sebők Borbála írása, aki szerint „Papp és Térey drámája valamiféle dokumentarista stílusra játszik rá – ez a fikciós mezője egy olyan paradox történelmi térben, a történelem-látásnak egy olyan korszakában, ahol minden fikció –, tudjuk, hisszük, hogy a »múlt mindig jól alakul«, a történelmet utólag a győztesek konstruálják, és az egy »történet szerte hull 1956 darabra«.”³⁹ Mindkét értelmezés fontos eleme, hogy az objektivitás és a teljes igazság nem érhető el, hiszen a narratívába ágyazottságuk eleve interpretációt sugall.

Az iménti, Sebők Borbála-idézetben található idézet, a darab utolsó másfél sora, a következőképpen hangzik: „Az egyetlen történet szerte hull / Ezerkilencszázötvenhat darabra.”⁴⁰ Ez a részlet több dologra is utalhat. Egyrészt, fontos, hogy a mű zárlatának egyfajta retrospektív funkciója van, amely szembesül – sőt értelmezhető úgy is, hogy egybeesik – a néző jelenkori visszatekintésével. Másrészt a részlet az események befogadására is vonatkozhat, mivel a mű nem marad meg filmszalagként a befogadóban, s így az élesebb és elfelejtett epizódok alapján egyként értelmez. A mű egysége megtörik a befogadóban, mikor pl. a homályos részek a kognitív folyamatok során kiegészülnek, és sajátos értelmezést hoznak létre. Harmadrészt vonatkozhat a white-i történetírás elméletére, miszerint ugyanazon történelmi esemény több, eltérő nézőpontból elmesélhető, és minden horizont csak egy bizonyos részét tartalmazza az igazságnak. Ez a három lehetséges megközelítés nem különíthető el élesen

³⁷ „[...] Ez a konstruktív képzelet úgy működik, ahogy Kant feltételezése szerint az *a priori* képzelet, amikor azt mondja, hogy noha nem érzékeljük egyszerre az asztallap mindkét oldalát, biztosak lehetünk benne, hogy ha egy van, akkor *kettő* is van, mivel magának az *egy oldalnak* a fogalma legalább *egy másikat* szükségszerűen feltételez.” (Vö. White, *i. m.*, 336.)

³⁸ Teslár Ákos, „Megvan, és mégsem”, *Beszélő*, 2006/10, 63.

³⁹ Sebők Borbála, „Esz-tétikán innen és túl”, *Ellenfény*, 2007/1, 17.

⁴⁰ 384.

egymástól, hiszen mindegyik a befogadás, az értelmezések különbözőségét és mozgását veszi alapul, amely a dráma egyik legjelentősebb szervezője.

Teslár érvelésében megfogalmazza, hogy van valami örökérvényű a *Kazamatákban*: „Téreyt régebben még foglalkoztatták a nemzetkarakterológiai sajátosságok, ez a lincseléstörténet azonban tulajdonképpen kizárólag olyan általános emberi mozgatóerőkre koncentrálva bomlik ki, hogy – éles ellentétben a pontos helyszín és dátum megjelölésével – szinte történhetne bárhol és bármikor.”⁴¹ Ezzel összefüggésben, továbbra is White elméleténél maradva, utalnék a Mérő nevű szereplő monológjának Bastille-párhuzamára. Azt hiszem, nem véletlen, hogy a szövegben nem egy magyar történelmi esemény került a mérleg másik oldalára, hanem egy olyan jól ismert, világtörténelmi jelentőségű példa, amelyen keresztül White maga mutatja be elméletét. Ebben a kontextusban a Papp–Térey szerzőpáros szövegében megidézett forradalmi analógia egyszerre jelezheti a történelmi esemény univerzális jellegét, és utalhat – akár White teóriájának példáján keresztül – a historiográfiai modellgyártás, a tudományos megközelítés lehetőségeire.

Összegezve az elmondottakat, a *Kazamaták* legfőbb szövegszervező ereje a történelmi esemény két nézőpontú elbeszélésében rejlik. A szerzőpáros erre építve hozza létre a dráma konfliktusát, amely a történelmi ideológiák harca helyett a térben elfoglalt pozíciók csatájává válik. A két, egymástól elhatárolt tömeg által két narratíva jön létre a drámában, amelyek váltakozása létrehoz egy objektívnek tekinthető nézőpontot, viszont ez az objektivitás a befogadóban képződik meg a *kintiek* és *bentiek* által elmondottak együttes értelmezése által. Ez a narratív játék több szempontból is fontos interpretációs utakat nyit meg, hiszen a dráma így egyszerre válik White tézisei irányából, valamint különböző történelmi korok kulturális termékeihez (például Petőfi heroikus retorikájához és a *Való Világhoz*) képest olvashatóvá. Mindkét esetben a történelmi, dokumentarista olvasat esélye bizonytalanodik el, ami a műben megnyilvánuló világkép komplexitásához járul hozzá. A reality műbe emelése a historikus olvasatot hitelteleníti el jelenlétével, miközben a dráma kicsinyített tükreként a néző mint kukkoló pozíciójával szembesít, a lokalizáció kérdését is felvetve. A valóságshow műfaj sugalmazása a játéktér–nézőtér helyzetére irányítja a figyelmet, s ez a *Kazamaták* színpadterének sajátos megosztottságában, kinti-benti pozícióiban, valamint a történelmi és színházi tér egybejátszásában nyilvánul meg. Mindezen eszközök egy többszörösen is heterotopikusnak minősíthető teret, a nem láttatott és létezését tekintve is bizonytalan, de a szereplők párbeszédeiben minduntalan felbukkanó kazamaták világát konstruálják meg. A dráma nézőpontokat, történelmi korokat és helyeket ütköztető, egymásba játszó szerkezete, szövege az egységnek tekintett narratívák esetlegességére mutat rá, amely a történelmi és egyéni nézőpontokat is meghatározza. Mivel minden közvetítő valamilyen ideológiával átítatott pozícióhoz kapcsolódik, amelyben a Köztársasági téri történéseknek csupán egy szelete, aspektusa bukkan elő, a dráma eleve lemond az abszolút igazság ábrázolásáról, és hatékony médiumkritikaként kínálja fel magát. Ahogyan olvastuk: „Az egyetlen történet szertehull / Ezerkilencszázötvenhat darabra.”⁴²

⁴¹ Teslár, *i. m.*, 60–61.

⁴² 384.