

TOMPA ANDREA

A DOSSZIÉK SZÍNPADIASSÁGA

„Az a színpadi forma, melyet a reneszánsz és a klasszicizmus drámája teremtett magának, a sokat szidott »kukucskáló-színpad«, az egyedüli, amely adekvát a dráma abszolút voltával, és minden tulajdonságával erről tanúskodik”¹ – írja Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című munkájában. Az ún. kukucskáló színpad tehát a dráma legtökéletesebb fizikai megtestesítője: kukucskál, feltár, megfigyel – és sötétben hagyja a nézőteret. Hogy az állambiztonsági múlt, a megfigyelés, lehallgatás, követési naplók anyagai miért annyira színpadképesek, az a két „műnem” hasonló természetéből következik. Az alapstruktúrák ugyanis nagyon hasonlóak: a néző/megfigyelő sötétben figyel, egy titok kibontakozásának tanúja, a színész/megfigyelt nincs tudatában annak, hogy nézik, megfigyelik, legalábbis a klasszikus drámai/színpadi helyzet konvenciói szerint. A színpadon a titok dialogikus formában bontakozik ki, ahogy az ún. célszemély, a megfigyelt és „kapcsolatai” között.

Mindkét létmód – hogy ne pusztán műnemnek nevezzük – nagyon hasonló elemeket tartalmaz tehát, legalábbis ami a klasszikus, zárt, Szondi által abszolútnak mondott drámát illeti. Mindkettőben ott van valami feltárulkozásának az ígérete, ami a néző előtt fokozatosan válik láthatóvá. És a látszólagos egyirányúság: a sötét nézőtérrel való megfigyelés, amiről a színpad nem vesz tudomást. Vagyis a színpad öntudatlan, nem tudja, hogy figyelik. A néző a kukucskáló, a színpad a magát feltáró, látszólag nincs visszacsatolás.

A kukucskálás, a megfigyelés magában rejtja a titok feltárulkozását a drámában és a megfigyelésekben egyaránt. A titkos-

szolgálat már nevében is a titok megfigyelését és elraktározását hordozza. A „szubjektum akarata ellenére föltárt titok”² lehetne a dráma és a megfigyelés közös nevezője.

Mindkét forma, a lehallgatás és a dráma is dialogikus: a *közöttésben* zajlik, ahogy Szondi fogalmaz, vagyis emberek között, ezért dialógus az alapja. Az emberek, a megfigyelték nem (csak) tevékenységeik közben vannak megfigyelve, hanem interakcióikban, a másokkal való érintkezés, telefonálás, együttlétek, beszélgetés közben. A legtöbb lehallgatási dosszié szavakat hallgat le, beszédet, gondolatok cseréjét. Sokszor egy-egy dosszié oldala úgy néz ki, mintha egy drámarészletet olvasnánk: szereplőnevek és dialógusok. Egy-egy „jelenet”, például egy rögzített telefonbeszélgetés tartalmazza azokat az elemeket, amelyek ki-merítik a klasszikus drámai modell alapfogalmait, a Freytag-piramisét: van expozíciója, csúcspontja, emelkedő és hanyatló akciója. A csúcspont mintha mindig a sérelmes magánéleti titok, a nemzetbiztonsági kockázatot tartalmazó mondatok elhangzása volna. Ugyanakkor mintha minden egyes lehallgatásnak el is kellene játszania ezt a csúcspontot – azt a pillanatot, amikor valami „történik”, valaki lelepleződik, különben mi indokolná magát a megfigyelést.

Ezek a „jelenetek”, lehallgatások, a különböző magán- vagy nyilvános terekben zajló megfigyelésekről született jelentések szűk, zárt terekbe vezetnek. A drámai tér is abszolút, zárt, gyakran szűk és konkrét is. A szűk terek, az emberek összezártságának, a kényszerű kommunikációnak a drámai modellterei. Itt képes a *közöttés* feltárni magát.

1 Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 17.

2 TAMÁS Gáspár Miklós, „A titkosrendőri ihlet”, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titikosrendori-ihlet.html>.

A dossziék színpadiasságára a romániai rendező, Gianina Cărbunariu előadásai hívták fel először a figyelmem. Bár számos előadás készült, amely megfigyelési dossziékból ihletődve fikciós művek létrejöttét eredményezte, Cărbunariu előadásai a múlt megismerhetőségének kérdéseit vizsgálták, és a dossziék hermeneutikai kérdéseit is problematizálták. Cărbunariu szövegű, dokumentarista, olykor egyenesen verbatim módszerekkel alkot előadásokat, ilyenek például a *Nyomtatott nagybetű és az X milliméter Y kilométerből*.³ Utóbbi darabjában nem pusztán egy romániai disszidenstörténet elmondására vállalkozott, de a mindössze pár oldalnyi szöveg többszörös szó szerinti újramondásával azzal is szembesítette a nézőt, hogy a színrevitel elsősorban interpretáció, szerzői értelmezés, az „eredeti” jelenet megismerhetetlen. A leírt szavak mögötti, azokat kísérő performatív elemekre a titkosszolgálatnak nincs rálátása, azokat a hivatal sosem rögzíti, ahogy önmagára sem reflektál. Egy „célszemély” hanghordozása, gesztusai, egy kihallgatás hangsúlyai mindig rejtve maradnak, ismeretlenek, azokat csak a színház képes feltárni. Hogy egy kihallgatás miféle hangnemben zajlik, mennyi benne a fenyegetés, gépiesség, önbizalom, hősi szerepvállalás, megalkuvás stb., erről a dossziék nem beszélnek. Az előadásban volt olyan kihallgatási jelenet, amelyet ötször is végignézhettek a közönség, mindig új értelmezést kapva a helyzetről, új színben látva a szereplőket. A színházi nyelv tehát egy hermeneutikai problémára figyelmeztetett: minden színrevitel értelmezés, szerzői interpretáció. A szavak ugyan ismétlődnek, de a történet abszolút igazsága feltárhatatlan. A színészek ráadásul folyton cserélgették szerepeiket a többszörös újrajátszásban, így a leegyszerűsítő fekete-fehér, áruló-hős szembenállások is lebomlottak. Egy problematizált, nehezen megismerhető múlt állt tehát a néző elé, amelyet folyamatosan reflexió tárgyává kellett tennie. A produkciót emlékezetes közönségtalálkozó követte: a sötétből a néző előbújít, s így nem pusztán megfigyelő volt, hanem a múlt hordozója, interpretátora, aki belekapcsolódott a színpadi történetbe azzal, hogy meg- és kibeszélte azt, tapasztalatait, emlékeit, személyes tudását, élményeit odahozva.

Fentebb a dráma és a megfigyelési dossziék alapvető strukturális szimmetriáiról beszéltem, s arra igyekeztem rámutatni, hogy ezek az anyagok önmagukban véve abszolút alkalmasak arra, hogy színpadi művekké váljanak, ehhez minden adott bennük: megfigyelés, titok, szereplők, dialógus, zárt helyszín, nem beszélve a helyzet feszültségéről – a titok feltárulásának módozatairól. Azonban ezen túlmenően legalább két olyan aspektusuk van, amelyeket egy színrevitelnek számba kell (lehet, érdemes) vennie, amennyiben nem pusztán a titkosszolgálati titok érdekli. És ez már a dossziék kritikai olvasatát igényli.

Az egyik: az etikai kérdések. Akár élő, akár holt (valós) szereplőkről van szó, az érintettek, bárkik is azok, nem képesek, ha az alkotók nem akarják, kontrollálni, befolyásolni a róluk születő előadást. A Kenedi-jelentés így vélekedik ezekről az etikai kérdésekről: „Azzal, hogy [az illető személyek] vállalták a besúgást, vállalták annak a kockázatát is, hogy idővel lelepleződnek. Anonimitás csak a megfigyeltnek, az áldozatoknak járhat, hiszen róluk gyűjtöttek – a beleegyezésük nélkül – olyan információkat, amelyek az ő magántitkaik.”⁴ Ennek szellemében a megfigyelt, áldozatok anonimitásának megtörése voltaképpen mindig megismétli a leleplezést. És egyben – bár lehet, hogy ez messze vezet – magát a traumát is. Amikor fikciós művek születnek a megfigyelési dossziékból, mint Kelemen Kristóf *Megfigyelték*-je, azzal ezeket az etikai buktatókat lehet elkerülni.

De nem ez az egyetlen módja ezek elkerülésének: Cărbunariu például úgy járt el, hogy a szereplőkkel (áldozatokkal) folytatott hosszas beszélgetések, egyeztetések után mutatta be darabját, előzetesen mintegy engedélyt, jóváhagyást, saját értelmezéséhez hozzájárulást kérve az élőkötől.

A halottaktól azonban nem lehet engedélyt kérni. Az *Obiectiva Theodora* „eredetije” és főszereplője, Illyés Kinga színésznő már nem él, és az ő megfigyelési dossziéből készült rádiójáték valamelyest ugyan elfedi az eredeti neveket, azok inkább csak szimbolikusan fedődnek el; a szereplő személyek minden esetben felismerhetők (és a kritikák azonosítják is őket⁵). A múlt szereplője halálában védtelen marad. A titkosszolgálatot a színésznő magánélete, sőt (élő, volt) férjének magánélete tartotta lázban, és a hangjáték (dráma) kiindulópontja is az, hogy ennek a megfigyelési helyzetnek és a magánéletnek a feltárulkozása elvezet a múlt megismeréséhez.

A másik fontos aspektus éppenséggel a múlt megismerhetőségének kérdése, és egyben ezeknek a dossziéknak a „valóság”. A dokumentarizmus a színpadon immár egy évszázados múltra tekint vissza, ám az ennek alapjait megteremtő Erwin Piscator korától eltérően, amikor a dokumentumok még bizonyossággént, a valóság megbízható darabjaiként álltak elénk, a hatvanas évektől a dokumentarizmus nagy kérdése erre fele az, hogy vajon *mi az a valóság*, amely megismerhető a dokumentumokból, vagyis mit dokumentálnak a dokumentumok. Nézzünk egy példát, amelyet ezúttal a családunk egyik tagjának megfigyelési dossziéjából meríték. Milyen valóságot ír le az a jelentés, amely egy kocsmai szituációról szól: a megfigyelt és a megfigyelő együtt isznak, egyikőjük többet, a másik kevesebbet – a besúgó az ivásban társ marad, hogy ne keltsen feltűnést, majd saját ilyen vagy olyan szándékaitól vezérelve jelentést ír a megfigyelt által részegen mondottakról? Minden mondatot torzít az alkohol, a besúgás szándéka, a besúgáshoz fűződő érdek, a pillanatnyi lelki-szellemi-testi állapot. Romániában mindez magyar nyelven történik, románul tollba mondva.

A dossziék hermeneutikájáról Cs. Gyimesi Éva írt hosszú bevezető tanulmányt, amikor közreadta a róla készült, meglehetősen töredékes titkosszolgálati megfigyelési anyagot.⁶ Cs. Gyimesi többek között a teljességre kérdez rá, mivel saját számítása szerint dossziéja pusztán kis töredéke került elő.

A múlt megismerhetőségének kérdése mindig, bármilyen forrásokkal dolgozik is valaki, problematikus, kritikai alapállás nélkül aligha vizsgálhatóak ezek az anyagok. Ugyanakkor érdemes mérlegre tenni azokat az etikai kérdéseket is, amelyek éppen azoktól veszik el az önrendelkezési jogot, akikről már egyszer amúgy is elvették. A másodszori traumatizálódással szembe kell nézni (ahogy maga a beszerzés is lehet traumatikus esemény). Ha ezeket a kérdéseket nem tesszük fel, vagyis nincs kritikai alapállás, maradnak a tisztán strukturális, a dráma fogalmához tartozó alapvető szimmetriák. Ami nem kevés, de amennyiben ez marad fókuszban, a drámai helyzet alapja realizálódik, vagyis a kukucskálás. „A titok az, ami itt a fantáziát foglalkoztatja, nem a rendszer. A személyes titok” – összegzi bírálatát Tamás Gáspár Miklós esszéjében, amelyet az *Obiectiva Theodora* hangjáték kapcsán írt. A rendszerre, a múlt feltárhatóságára, az igazság problematizálására a kritikai olvasat, a forráskritika képes reflektálni.

5 Lásd például SELYEM Zsuzsa írását: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8309/obiectiva-theodora-reszletek-egy-erdelyi-szineszno-lehallgatasi-dossziesjabol-torok-illyes-orsolya-es-hajdu-szabolcs-radiojateka/>.

6 CS. GYIMESI ÉVA, *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*, Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2009.

3 Az előadásokról lásd a *Színház* 2014. novemberi és 2012 júniusi számait.

4 A Kenedi-bizottság jelentése, <http://mek.oszk.hu/08400/08450/08450.pdf>.