



Koltai Tamás

Egy személyben hősök és gyilkosok

A MI OSZTÁLYUNK PARADIGMÁJA

Az új lengyel drámának alighanem az a titka, ami az új lengyel társadalomé: a szembenézés a valósággal. Ha a politika a legfelső szinten nem az elhallgatásokra, a hazugságokra, a közvélemény megvezetésére és megosztására épül, akkor a közös igény az önismeret elmélyítésére inspirálja, és a létkérdések fórumává teszi a színházat. Lehetséges persze olyan színház is, amely lelkiismeretet ébreszt, szembeszáll a politikai

manipulációval, és ellenállásra buzdít, de az a diktatúra színháza. Diktatúrában színházat csinálni kockázattal jár, a lengyelek sokat tudnának erről mesélni. Aligha van még egy ország, melynek legújabb kori történelmében egy színházi előadás, pontosabban annak betiltása nyílt lázadást váltott volna ki, ahogy az Varsóban történt 1968-ban, amikor Mickiewicz *Ősök* című színművét a politikai hatalom levétette a műsorról, és emiatt az

utcára vonultak a diákok, megindítva a kurzussal szembeni ellenállást. Ehhez olyan minőségi és mélyen gyökerező színházi kultúrára is szükség van, amilyen a lengyel. Más, hasonló kultúrájú országban a legutóbbi európai fejlemények nem feltétlenül támasztják alá ugyanezt az összefüggést. Például az autokratikus Putyin-rendszer – a vadkapitalizmus pénzarisztokráciájának műveletlenségével, igénytelenségével és szellemi silányságával karöltve – minden jel szerint olyan radikálisan aláásta az orosz színházi tradíciót, hogy az eluralkodott

BALRA: Takátsy Péter, Dénes Viktor, Bodnár Erika, Szacsavay László, Pálos Hanna, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Bán János és Haumann Péter

LENT: Haumann Péter, Dénes Viktor, Bodnár Erika, Ujlaki Dénes, Takátsy Péter és Pelsőczy Réka

ják a nemzeti traumákat), sem az orosz féldiktatúra bulvárhegemóniájának árnyékában megtúrt protesztkulturúra, ezen belül a kegyesen engedélyezett vagy inkább észre sem vett valóságföltáró (többnyire) dokumentum-színház. Magyarországon jelenleg egzisztenciális kockázatot jelent a színháznak traumatikus történelmi és társadalmi kérdésekkel foglalkozni. A parlamentben is képviselt politikai szélsőség árgus figyelmét és dühödt támadását vonja magára, aki mégis megteszi, és a jobb-közép politikai hatalom sem nézi jó szemmel. A szellemi diktatúra a köztársaság közjogi alapjának lebontásánál is előbbre tart egy lépéssel, és ez a helyzet nem válik a kortárs dráma előnyére.

Tadeusz Słobodzianek színműve a miénknél sokkal barátságosabb társadalmi-színházi közeg ellenére sem nélkülözi a kihívást.

A *mi osztályunk*, amelyet a Kamra játszik,[^] az igen erős lengyel kortársdráma-mezőnyból is kiemelkedik.



Schiller Kata févétel

szórakoztató kommersz a közönség körében is szinte teljes visszhangtalanságra kárhoytatta a társadalom lelkiismeretére apelláló előadásokat. Olyannyira, hogy ezeket be sem kell tiltani, „nagyvonalú gesztussal” át lehet engedni őket a minimális hazai érdeklődés és a maximális nemzetközi (fesztivál)figyelem törpe kisebbségének.

Ez a folyamat nem idegen a mai magyar valóságtól sem. Az okok taglalása messzire vezetne, említése ezen a ponton csak annyiban indokolt, amennyiben magyarázatot keresnénk a számszerűen és minőségében nem jelentéktelen mai magyar dráma zömmel partikuláris témaválasztásaira és akár a történelmi múlt, akár a társadalmi jelen elintézetlen kérdéseivel való szembenézésének hiányára. (Tisztelet a kevés kivételnek.) Magyarországra nem jellemző sem a lengyel politikai és szellemi elit többé-kevésbé működő, a kultúra fölpezsdítésének kedvező konszenzusa (amellyel fölállal-

Tulajdonképpen lengyel történelmi kisenciklopédia sorsokban elbeszélve a múlt század harmincas éveinek közepétől szinte napjainkig. A személyes nézőpont a leglényegesebb. Egy iskolai osztályról van szó, tíz fiúról és lányról, lengyelekről, zsidókról – lengyel zsidókról –, akik előbb az osztályközösségben együtt, később szét-szóródva élik meg a társadalmi traumákat. Gyerekek még a második világháború előtti független Lengyelország utolsó éveiben, majd átvészelik – már akiknek sikerül túlélniük – az ország felosztásából, kettős (német és szovjet) okkupációjából, a náci és a bolsevik hatalom rémtetteiből, a háborúból, a felszabadulás átmeneti időszakából és az azt követő „népi demokratikus” szocializmusból következő katasztrófákat. A kronologikus cselekmény középpontjában a sokáig eltussolt, 1941-es

[^] Lásd Urbán Balázs kritikáját a SZÍNHÁZonline-on (www.szinhasz.net).

jedwabnei vérengzés áll – a németek a lengyel lakosság aktív közreműködésével Jedwabne faluban egy pajtába zártak, és elevenen elégettek több száz zsidót –, de ezt megelőzően és követően is egyenként rajzolja föl az összekapcsolódó-szétváló sorsokat.

A kihívást részint az jelenti, hogy a konkrét események – például a jedwabnei tömeggyilkosság felelősségének föltárása – csak nemrég, az elmúlt évtizedben történt meg, emiatt a közvélemény még alig dolgozta föl, részint pedig az, hogy Słobodzianek az egyes emberi tettek mozgatórugóit a maguk ijesztő ellentmondásosságában mutatta meg. A jedwabnei emlékmű felállítása 2001-ben vihart kavart, a helyi lakosság és a lengyel katolikus egyház vonakodott elismerni a felelősségét (II. János Pál pápa kötelezte a kellelten egyházi vezetőket elzarándokolni és térdet hajtani az emlékmű előtt), és *A mi osztályunkat* (2008) is minden oldalról heves támadások érték hazájában. (A bemutatót a londoni Nemzeti Színházban tartották.) Szokatlan volt, hogy a szereplők nem a jó–rossz, pozitív–negatív karakterisztika sémái szerint működnek, és a szerző egyik oldalt sem kíméli. A hazafias lengyel fiú osztálytársa gyilkosává válik, a zsidó menekült belüleges szolgálatban lesz bosszúszomjas verőlegény otthon és Izraelben, a keresztény ifjak megerősokolják zsidó osztálytársnőjüket, részt vesznek az emberirtásban, egyikük minden rendszerben besúgónak áll, és így tovább. A darab tele van a tettek zavarba ejtő, „megmagyarázhatatlan” motívumaival. A falusi tömeggyilkosság résztvevői – a darabban nem hangzik el Jedwabne neve – azonmód megszervezik az egyetlen zsidó túlélő – történetesen osztálytársnőjük – megkeresztelését, házasságkötését (a férj szintén osztálytárs), s nászajándékokat is visznek neki a frissen legyilkolt áldozatok vagyontárgyaiból. Egyikük később csaknem a fiatal nő gyilkosává válik, de a férj – aki megfojtotta újszülött gyermeküket – az utolsó pillanatban megmenti a feleségét, és megöli a gyilkosságra készült. Mindez ugyanolyan „érthetetlen”, mint az, hogy a túlélő feleség évekké később, a még életben levő gyilkosok perében mellettük tanúskodik. Van, akit a sorsa még a kataklizmák kezdete előtt Amerikába menekít, van, aki csak menet közben szakad el a szülőhazától, de ők sem tudnak kívül maradni, valamilyen módon részesei a nemzeti traumának.

Słobodzianek nem felelősöket keres, hanem a közös érintettséget firtatja, vagyis a dráma paradoxona – és kivételes erénye –, hogy az individuumból, egyéni életéből vezeti le az ösztársadalmi mentalitást, ha tetszik, a nemzeti karaktert. Hogy ez mennyire traumatikus, történetesen magyar példán is igazolható. Nálunk Örkény István volt az, aki ugyanilyen összefüggésben és komplexitásban vizsgálta a „magyar sorsot” – mennyire hiányzik a mai superkataklizmás, önvizsgálatot elutasító, zűrzavaros időkben egy hozzá hasonló, átható, kompromisszum nélküli éleslátással fogalmazó drámaíró! –, és a *Pisti a vérzivatarban* Duna-parti jelenetében meg is tette. A kivégzendők és a kivégzőosztag között „pendlizzó”, hol ide, hol oda álló Pisti ugyanezt a sorsdrámát képviseli – a „hősök és gyilkosok egy időben, egy helyütt és egy személyben” paradigmáját –, amiről *A mi osztályunk* szól, és ezt is kikérte magának,

igaz, csak jóval később, tét nélküli időben és szelárnyékos helyen egy akkoriban hepiciás konformizmusáról közismert irodalmi playboy. Słobodzianek drámáját teljes vertikumban ez a kíméletlenül vesző, ugyanakkor pártatlanul tárgyilagos szemlélet hatja át, nem csoda, hogy egyformán érték támadások „jobbról” és „balról”, „hazafias” és „internacionális” téveszmék képviselőitől, világi és egyházi oldalról, katolikusoktól, zsidóktól, lengyelországi és külföldi „érdekvédelmi” szervezetektől – de még Európa egyik legkiválóbb liberális lapjától, a *Gazeta Wyborczą*tól is.

A mi osztályunk dramaturgiai szerkezete a lineáris cselekményvonalat nem a „klasszikus” kisrealista-jelenetező technikával és a lélektani realizmus segédeszközével érvényesíti. A stációkra bontott narratívában szimultán történések, dialógok, elbeszéltek részek, levelek és dalbetétek váltják egymást montázsszerűen, anélkül, hogy kilépnének az „osztályteremből”. A szerző sem a további „helyszínekre”, sem az előadásmódra nem ad instrukciót, a szövegben egyáltalán nem szerepelnek színpadi utasítások, a drámai játéktér a verbalitásból képződik meg a színre vivők belátása szerint. Adekvát előadói módszernek kínálkozik a divatos csoportszínházi interpretálás, szcenikai effekteket mellőző üres térben, a színész „civil” személyiségének kiemelésével, a narrációhoz a fizikai színház energiáit társító technikával. A német színházból elindult trend újabban nemcsak a kortárs drámára, hanem a klasszikusokra is alkalmazza ezt a teatrális redukált, intenzív színjátékformát.

A Katona társulata nem ezt követi. Máté Gábor elveti a kézenfekvő csoportszínházi preferenciát, miszerint a szerepeket nagyjából azonos életkorú, harmincas, legfőképpen negyvenes színészeknek kell játszaniuk, akik *jelzésértéken* mozognak az időben hátrafelé, tizenöt-tizenhat éves korig, illetve előre, az öregedésig, egyes szereplőknél a késő öregségig. A rendező életkor szerint oszt szerepet, a legfiatalabbakra azokat, akik – a cselekmény szerint – a legkorábban halnak meg, a tovább élőkét egyre idősebbekre, így követve fokozatosan az egyes karakterekre kimért életsorsokat. Ez csak idővel nyer értelmet a játék során, és tölti meg tragikus feszültséggel a kisiskolás formaruhát viselő „gyerekek” életútját. A (pszeudo)realizmus, amit a padokkal és iskolatáblával jelzett osztályterem is sugall, a halott szereplők visszatérésével és néma jelenlétével veszti el ideiglenes pozícióját, és teremti meg a játék alapvető stilizáltságát. A „néma jelenlét” csak a verbalitás hiányára értendő, máskülönben mindvégig a teljes osztály „játszik”, mégpedig – ugyancsak mindvégig – a tipikus iskolai viselkedés és metakommunikáció sztereotípiái szerint, sugdolozások, lökdösődések, csínytevések folyamatos háttércselekvésével, körzövel-vonalzóval-ceruzahegyezővel „követve el” erőszakot, atrocitást, gyilkosságot. Infantilizmus és barbarizmus, ártatlanság és bűnösség egyidejűleg van jelen, szakadatlanul ellenpontoszák, erősítik vagy gyöngítik egymást, megteremtve az egyén és a történelem kettős arcúlatát.

Nincs ebben ítélezés, csupán anamnézis, azaz körtörténet. Lengyelek, magyarok és mások is egyformán szembesülhetnek vele – az utóbbi idők egyik legjobb drámájában és előadásában.