

AZ *ILONKA* CÍMŰ BÁBELŐADÁS AZ ORAL HISTORY ÉS A KULTURÁLIS EMLÉKEZET KONTEXTUSÁBAN

Kulcsszavak: bábszínház; oral history; identitás; kulturális emlékezet; dialogikusság

1. BEVEZETÉS

Az alábbiakban az *Ilonka. Bábjáték felnőtteknek* című előadással foglalkozom, amely Lakatos Ilonka néni, egy mérai roma asszony életének jeleneit mutatja be a második világháború időszakára eső gyerekkorától kezdve egészen a 20. század végéig, időskoráig. A különböző bábszínházi technikák segítségével megelevenednek a személyes és családi élet mindennapi eseményei és fordulópontjai, mint Ilonka édesanyjának és nővérének halála, a munkavállalás, férjével való kapcsolata, gyerekei születése, illetve egyes történelmi események is, például a háború vagy az 1989-es romániai rendszerváltás. Az előadást életútbeszélés-jellege, valamint a történelmi események ábrázolása miatt oral history-feldolgozásként vizsgálom. Az értelmezés további szempontjait a kulturális emlékezet kutatásának felismerései alapján jelölöm ki.

1.1. Az *Ilonka* című előadás keletkezése

Az *Ilonka* című előadás alapját az a kötet¹ képezi, amelyet Könczei Csilla állított össze Ilonka nénivel való beszélgetéseiből, hangfelvételt készítve, majd lejegyezve életútjának egyes epizódjait. A kötetben a jelenetek kronologikus sorrendben, románul, románul és magyarul olvashatók, mivel ezeknek a történeteknek a rögzítése eredetileg a nyelvtanulás célját szolgálta Könczei Csilla számára. Az előadás rendezője Palocsay Kata, a főszerepet pedig Erdei Emese alakítja. Az előadás bemutatójára 2019. május 26-án került sor a kolozsvári Zug.zone kulturális térben.

Úgy vélem, már az említett interjúkötet sajátosságai is segítenek körvonalazni néhány lényeges aspektust, amelyek az előadás értelmezéséhez szükségesek. Amint azt Könczei Csilla megjegyzi a kötet bevezetőjében, „többszörösen kisebbségi életvi-

* ANDRÁS ORSOLYA (1991), fordító, doktorandusz, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, orsolya.andras@gmail.com

1 KÖNCZEI Csilla–Ileana LĂCĂTUŞ: *Ilonka néni*. Editura Fundației Pentru Studii Europene, Kvár, 2002.

lág”² mutatkozik meg a történetekben, így Ilonka néni életút-elbeszélése olyan oral history-forrásnak tekinthető, amely a marginalizált közösségek tagjainak ad hangot. A kötetben csak elvétve szerepelnek kérdések, így a láthatatlan, de figyelmes hallgató valóban engedi szóhoz jutni Ilonka néni tapasztalatait, nem jelöli ki az elbeszélés keretét, hanem hagyja, hogy az eseményeket saját döntései szerint strukturálja. Ilonka néni alakja az átélt nehézségek ellenére nem áldozatként rajzolódik ki, így az interjúk anyaga azt a kérdést is felveti, hogy hogyan épül fel az emlékezésben az identitás, az öndefiníció.

A kötet bevezetőjében, illetve egyes elmesélt epizódokban Ilonka néni és Köncei Csilla kapcsolatának történetét is végigkövethetjük a távolságtartó ismerkedéstől kezdve a fokozatos közeledésen át a kölcsönös bizalom elnyeréséig. Ez a szeretetviszony a kötetből készült előadásban is érezhető, annál is inkább, hogy az alkotókat is személyes kötelék fűzi Ilonka nénihez.³ A kötetből kikövetkeztethető, mennyire fontos Ilonka néni számára az élettörténet megosztása, a figyelmes hallgatóság jelenléte, valamint a mesélésből kibontakozó közelség, például amikor egyes megrázó részleteket kihagy, „mivel kímélni akarja a kisfiút, akinek mesél”.⁴ Éppen ezért nagyon találó forma a kötet anyagának feldolgozására a bábszínház dialogikus, érzelmeket mozgósító és intenzív figyelmet igénylő műfaja.

1.2. Értelmezési lehetőségek

Mint említettem, az előadás alapját képező kötet is egyértelműen oral history-jellegű anyagnak tekinthető, különösen amiatt, hogy az ilyen típusú interjúkban nagyon fontos az interakció, a közös értelemadás folyamata⁵. A színházi feldolgozás révén ez a folyamat a műalkotás befogadója felé is nyitottá válik. Így értelmezésem első részében az oral history-kutatások kontextusában vizsgálom az *Ilonka* című előadást, a történelmi események és a személyes tapasztalat összefonódását, valamint az identitás megkonstruálását az énelbeszélésben.

Szintén a történelmi események ábrázolása a kiindulópontja az előadás azon értelmezésének, ami a kulturális emlékezet kutatására alapoz. Itt a kérdés egyrészt az, hogy a műalkotás, amely később maga is beleépül a közösség kulturális emlékezetébe, milyen képet alkot az egyes eseményekről, hogyan idézi fel ezeket, másrészt pedig, hogy az előadás milyen eszköztárból építkezik, milyen értelmet nyernek a színpadon megjelenő tárgyak, vizuális elemek (képek, videók, fényhatások).

Az interjúkötet és a színházi feldolgozás dialogikussága megközelíthető a kulturális emlékezet modelljei felől is. Aleida Assmann, ennek a kutatási területnek az

² Uo. 19.

³ Palocsay Kata és Erdei Emese szóbeli közlése alapján, 2020. október 19.

⁴ KÖNCZEI-LÁCÁTUŞ: i. m. 281.

⁵ KÁROLY Anna: *Az oral history mint kutatási módszer*. Magiszter V(2007). 2. sz. 60.

egyik legjelentősebb képviselője, egy 2019-es előadásában⁶ különbséget tesz a monologikus és dialogikus emlékezés között. Míg előbbi csak egyetlen csoport nézőpontjára van tekintettel, és hajlamos az esszencialista ábrázolásmódra, ami archetípusokra redukálja a történelmi események aktorait, utóbbi több perspektívát is bevon, ezáltal árnyaltabb képet alkothat a múltról. Assmann szerint a művészet a kritikus szemlélet és a dialogikus megközelítés felé vezető út lehet kulturális emlékezetünkben, s noha ő elsősorban a nemzetek, országok közti dialógusról szól itt, úgy vélem, hogy megállapításai például a többség és kisebbség viszonyára is vonatkoztathatóak, így az *Ilonka* mint egy marginalizált személy életútjára fókuszáló előadás hozzájárulhat ahhoz, hogy a kulturális emlékezetbe minél több nézőpont beleépüljön.

2. AZ ILONKA CÍMŰ BÁBELŐADÁS MINT ORAL HISTORY-FELDOLGOZÁS

Károly Anna meghatározása szerint az oral history olyan interjú, amelynek célja egy történelmi jelentőségű esemény felidézése. A szerző kiemeli, hogy az oral history nem pusztán adalék a hivatalos történetíráshoz, hanem a múlt megismerésének ugyanolyan hiteles forrása, mivel a kettő között nem állítható fel hierarchikus viszony.⁷ Ezért az *Ilonka* értelmezésekor szó lesz a történelmi események ábrázolásának sajátosságairól, amelyeket az előadás a személyes tapasztalatba ágyazva, szubjektív nézőpontból és igen intenzív érzelmi töltettel mutat be.

Mivel a bábelőadás az interjúkötetből szelekció, hangsúlyozás és természetesen a színre vitel révén jött létre, fontos kitérni az anyag értelmezésének, feldolgozásának kérdéseire. Lajos Veronika az oral history etnográfiai alkalmazásával foglalkozó tanulmányában felveti a szóbeli források értelmezésének kérdését, és a fordítás analógiáját használja, ugyanis szerinte egy interjú értelmezője a megszólaló személy „szemszögét érvényesítő jelentéseket ülteti át saját társadalma »nyelvére«, szociokulturális értelmezési mezéjébe”.⁸ Érdekes kérdés az *Ilonka* anyaga kapcsán, hogy magukat az interjúkat kinek a „nyelvére” tudja a színre vitel lefordítani (közvetítve a roma nő életvilága és a nem roma nézők között), illetve tágabb értelemben, hogy az elhangzott, majd lejegyzett, tehát nyelvi formában rögzített történetek hogyan ültethetők át a színház formanyelvének közegébe. Az előadás létrehozása mint kreatív interpretációs folyamat számos érzékletes módot talál a történelmi események megta-

6 Aleida ASSMANN: *Die Wiederaneignung der Nation. Erinnerung, Identität und Gefühle*. Jan Patočka Gedächtnisvorlesung, Bécs, 2019. október 15. <https://www.iwm.at/events/event/jan-patocka-memorial-lecture-2019/>. (Utolsó megtekintés: 2021. 02. 26.)

7 KÁROLY: i. m. 59.

8 LAJOS Veronika: *Etnográfia és oral history*. Erdélyi Múzeum LXXVI(2014). 1. sz. 111.

pasztalásának közvetítésére, és a tágabb értelemben vett fordítás azon kihívásának is eleget tesz, hogy Ilonka néni életvilágát egy kívülálló néző számára hozzáférhetővé tegye, ugyanakkor tiszteletben tartsa idegenségét és megismerhetetlenségét is.

2.1. Történelem, tapasztalat, ábrázolás

Az *Ilonka* című előadásban két történelmi esemény is felbukkan, amelyek a főszereplő életében jelentős szerepet játszanak. Az egyik a második világháború, konkrétan a roma holokauszt, a másik pedig az 1989. decemberi forradalom.

A roma holokauszthoz kapcsolódó jelenetben Ilonka kislánként jelenik meg, így a történelmi eseményről nincs fogalmi tudása, tapasztalatát a megnevezhetetlen és uralhatatlan félelem, a környezetében érzékelt fenyegetettség határozza meg. Az Ilonkát ábrázoló bábót egy lemezjátszó karjára rögzítve látjuk, amint körbe-körbe rohan a Horthy-indulók dallamára. Ez a szédítő mozgás a tragikus következményekkel járó történelmi döntések örületét jeleníti meg, valamint az áldozatok tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát. A jelenetben a legfigyelemreméltóbb az arányok kezelése. A színpadon a színes, különböző hangokat kiadó játék kisvonalat a haláltáborokba induló, rémisztő tehervonattá tornyosul, amikor a főszereplő veszélyt érez, majd ismét játékszerré változik Ilonka kezében. A háttérben mozgó, közepes méretű Horthy-arkkép eleinte hatalmas szörnyetegnek tűnik, akitől Ilonka retteg, később pedig nevetséges rajzfilmfigurává törpül, amikor szintén az indulók ritmusára vörösén villogni kezd a szeme. Így az oral history-feldolgozás nemcsak a történelmi események szubjektív megközelítését nyújtja, amikor Ilonka érzelmeit kifejezi, hanem a színpadi megoldások révén lehetővé teszi azok újraértelmezését is. A humoros, gúnyos Horthy-ábrázolás például megkönnyíti a trauma átlépését, a játékvonat pedig kezelhető, lezárható történetté teszi azt.

Az 1989-es forradalom ábrázolása szintén relativizálja a történelmi események horderejét, erre utal az éppen utcaseprőként dolgozó Ilonka gesztusa, aki vesszőseprűjével igyekszik lecsapni azt a játék helikoptert, amin az előadásban a Ceaușescu házaspár menekül, mintha csak egy bosszantó légy lenne. A jelenetben emellett feltűnő azoknak a részleteknek a kiemelése, amelyek a hivatalos történetírásból minden bizonnyal kimaradnak, hiszen a forradalom heroikus narratívája helyett a következő mozzanat kap helyet: „S hogy mi volt ott! Egy csomó mindenkit lelőttek! Mik kellett leseperjük az emberek agyát a falról, mik!”.⁹ A történet elbeszéléséhez intenzív érzelmek kapcsolódnak, elsősorban a düh amiatt, hogy Ilonka néni szemszögéből a forradalom eseménye nem hozott jelentős változást:

„A mi şefünk pártfelelős volt. Pártember! De ő még most is şef! Ki is jött Ceaușescu után...? Ja igen, Iliescu. [...] A mi şefünk komája volt Iliescunak, ő keresztelt neki

9 Az idézeteket a 2020. október 4-én megtartott előadás alapján jegyeztem le. Az előadás szövege néhol csekély mértékben eltér az interjúkötettől.

egy fiút, s együtt jártak az erdőn, ide-oda, meg mindenfelé. Azért akarta ő, hogy lelőjék Ceaușescut, mert ő még most is șef! Még most is!”

Az interjúkötet és az *Ilonka* című előadás nagy részét azonban nem az ikonikus történelmi események, hanem a mindennapi élet történéseinek elbeszélése teszi ki, ami nem kevésbé fontos a múlt megértése szempontjából. Henri Lefebvre szerint a hétköznapiok több figyelmet érdemelnének, hiszen mindennapi terekben töltjük életünk legnagyobb részét, és nem a kivételes események körülményei között.¹⁰ A mindennapi életre irányuló fókusz az előadásban abban nyilvánul meg, hogy szinte minden jelenet periférikus terekben játszódik (a gyár pincéje, a mérai „cigánysor”, a „strekk”, azaz az országút, Kolozsvár lakónegyedei), amelyeket a színpadon minimalista módon ábrázolnak, de ennek ellenére is figyelmet kapnak, megtelnek a főszereplő lelkesedésével. Ilyen jelenet például Ilonka lányának, Katinak a születése, ami nem a kórházban, hanem a mentőautóban történt: „És akkor meglett a leányom. Kati! Azt ott szültem a... Piața Păcii-n. Nem volt mellettem senki, csak a sofőr. Űgy is nevezték el. Mindenki úgy mondta neki a kórházban, hogy »Ioi, ce face șoferița ta, tu?«”

A mindennapi eseményekre való fókuszálás betekintést enged a történelem emberi dimenziójába is. Nem beszélhetünk például a háború vagy a diktatúra egyértelmű címkékkel ellátott, értékítéletet megfogalmazó elbeszéléséről, ezek helyét a személyes interakciók, áthidaló megoldások, a jóindulatú segítségnyújtás veszi át. Erre példa a háborús időszakból az az esemény, amikor Mэрába bejöttek az oroszok, és a vallás gyakorlására vonatkozó döntéseket nem hivatalos, politikai szinten hozták meg, hanem Ilonka nagyapjának temetésekor egyszerű, személyes beszélgetések oldották meg a problémát:

„Akkor ment apám az oroszoknál, és mondta nekik románul, hogy: Ne, meghalt édesapám. Hogy hívják? Gergic Márton. Meglőtték? Nem, de a tiszteletes úr nem akar jönni, hogy temesse el. Hogy volt mostanáig? Hát úgy, hogy kijött a pap, felment az emberrel vagy az asszonnyal a temetőbe, aki meghalt, ott prédikált, és csináltunk tort. Na, úgy legyen most is. Űgy csináljuk most is, ahogy volt a szokás! És akkor ment az orosz a papnál. És mondta, hogy jöjjön, és temesse el az öreget. Örvendett a pap! Feljött, de félt. És akkor eltemettük nagyapámat. Űgy rendesen, zenészekkel, mint ahogy azelőtt. Aztán adtak egy nagy disznót, egy juhót, egy véka búzát, és mondták, hogy csináljunk tort. Még az oroszok is feljöttek

10 Henri LEFEBVRE: *Rhythmanalysis. Space, Time, and Everyday Life*. Ford. Stuart ELDEN–Gerlad MOORE. Continuum, London, 2004.

a torba! Aztán harangoztak. Sírtak az emberek: Marci bácsi csinálta, hogy legyen, hogy tudjunk menni a templomba!”

Az idézett részletekből érzékelhető az előadás szövegének sokszínűsége, elevenessége, amely éppen az oral history-jellegű anyagból adódik, és ami még hangsúlyosabb Erdei Emese előadásában, hiszen előszóban alkalma van a hangszínnel, hanghordozással játszani. Derek Paget a szó szerint feljegyzett anyag alapján készült színházi produkciókról szóló cikkében kiemeli, hogy ezekben az előadásokban a nyelv megformáltsága, zeneisége és ritmusa különösen fontos szerepet játszik. Ilyen esetben Paget szerint a színész és a dramaturg számára nagy kihívás, hogy visszafogják magukat, alázattal dolgozzanak, és hagyják szóhoz jutni a történetet – minél közelebb annak eredeti hangjához. Úgy véli, a művészek feladata itt egyszerre a dokumentáció és a megelevenítés.¹¹ Ezt Erdei Emese úgy valósítja meg, hogy folyamatosan egyensúlyoz a beleélő játék és a távolságtartóbb mesélés (illetve bábozás) között. Paget megállapítja, hogy az oral historyra alapozó előadások felelősséggel tartoznak azokkal szemben, akiknek a szavai elhangzanak, és az előadás egyfajta feedback a felé a közösség felé, amelyből származik.¹² Úgy vélem, hogy az Ilonka című előadás eleget tesz ennek az elvárásnak, annál is inkább, hogy számos előadáson maga Ilonka néni is jelen volt, mintegy visszaadva a fikcionalizált történetet a valóságnak.

2.2. Az énelbeszélés és az identitás felépítése

Paul Thompson és Joanna Bornat az oral history-jellegű forrásokat vizsgálva megállapítják, hogy az életútját elbeszélő személy általában egy hallgatóságnak szánja azt, és bizonyos üzenetet közvetítve strukturálja az eseményeket.¹³ Noha úgy vélem, hogy ez a mozzanat nem feltétlenül tudatos, azzal egyetértek, hogy az ilyen típusú interjúk túlmutatnak a konkrét események rekonstrukcióján, és belőlük kirajzolódik az illető személy értékrendje, identitása. Ez utóbbit maga az elbeszélés építi fel, mégpedig nem abban az értelemben, hogy a tényekre adatokra redukálható tapasztalatok nyomot hagynak a személyiség fejlődésén, hanem az események szubjektív megközelítése miatt, amelyeknek a hatása az ember viszonyulásától függ. Az egyéni értelmezés a megfogalmazásban valósul meg, és erre igen szemléletes példa Ilonka néni elbeszélése, aki nemcsak az idő és az események strukturálása, valamint a figyelem egyéni fókuszra révén teremti meg saját történetét, hanem azáltal is, hogy saját nyelven mondja el azt, amely különböző regiszterekből és nyelvjárásokból áll össze.

11 Derek PAGET: *'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques*. New Theatre Quarterly III(1987). 12. sz. 330.

12 Uo. 329.

13 Paul THOMPSON–Joanna BORNAT: *The Voice of the Past. Oral History*. Negyedik kiadás. Oxford University Press, 2017. 238.

Ilonka néni alakja az interjúkötet és az előadás alapján tele van étellel és optimizmussal – annak ellenére, hogy nem egy traumatikus eseményen megy keresztül. Azonban, amint arra Gyáni Gábor rávilágít *A történelem mint emlék(mű)* című kötetének a traumákkal foglalkozó fejezetében, a trauma nem konkrétan az eseményhez, hanem annak utólagos értelmezéséhez, a kiváltott reakcióhoz köthető.¹⁴ Ez megfigyelhető Ilonka néni történetében is. Szemléletes például az a jelenet, amikor kamaszlányként egy gyárban dolgozott, ahol az egyik kőműves, Jani zaklatta őt. A jelenet elbeszélésekor ő nem áldozatként tekint önmagára, hanem azokat a részeket emeli ki, ahol módja volt cselekedni, aktívan megvédeni magát, illetve másoktól segítséget kérni. Ebben a jelenetben a színpadon több Ilonka-figura jelenik meg egymás mellett, ugyanannak a rajznak a különböző méretű példányai, ezzel is hangsúlyozva a főszereplő ágenciáját, helytállását, a semmiből is összegyűjtött erejét. Fontos kiemelni, hogy a főszereplő néhol maga is reflektál arra, hogy a saját döntésén múlik, hogyan értelmezi az egyes eseményeket, mire irányítja a figyelmét és ezáltal az energiáját:

„De [a férjem] annyit vert engem, annyit gyilkolt a nőkkel... Mind hozta a házba a nőket. De én olyan voltam, hogy *nem vettem számításba ezeket*. De vert értük azért, nagyon vert. S mind mondták nekem a cigányok az Irisen, hogy: Te! Te Ilonka, te nem látod, hogy az urad él evvel a nővel? S há, mondom: Mi? *Én vagyok a gyermekeimmel, ő meg menjen, amerre akar vele*”.¹⁵

Az, hogy Ilonka nem törik meg, hanem minden kellemetlen esemény után képes továbblépni, a szöveg visszatérő fordulataiban is tükröződik. Az előadás jelenetei kronologikus sorrendben követik egymást, de őket gyakran csak maga a főhős alakja tartja össze, mivel az életesemények között sok valós idő telik el. Így az előadás sűrített idejében az egyes epizódok között átvezető rész szükséges, ezt a szerepet legtöbbször a „Na!”, egy jelenetet lezáró vagy az „És akkor...”, az újabb epizódot indító fordulat tölti be, amelyek az előadás ritmusát megadják. Észrevehető, hogy ezek a főhős lendületét is kifejezik, aki képes bármilyen nehéz időszakot lezárni, és a következő lépésre irányítani a figyelmét. Emellett Ilonka azért tudja átvészelni a nehézségeket, mert mindig nyitott környezete jóindulatának, segítségnyújtó szándékának az elfogadására, amint arra a „Mondom: jó!” fordulat utal, például a következő jelenetben:

14 GYÁNI GÁBOR: *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram, Pozsony, 2016. 87.

15 Kiemelés tőlem, A. O.

„S akkor egyszer találkozok egy nővel. A Horeán dolgozott, s azt mondja nekem, hogy: Hát, mit csinálsz erre, te menyecske? Mondom neki: Nézze meg, itt sétálok ezzel a gyermekkel, s nincsen, amit adjak neki enni. Hallo, te, adod nekem azt a gyermeket? Nem adom! Ha nem tettem a menhelybe, azért zavart el apám, akkor most minek adjam? Hát, gyere velem, te, adjak enni annak a gyermeknek, s öltöztessen fel! Mondom: jó!”

Max Saunders az élettörténetekkel és életrajzokkal foglalkozó tanulmányában hangsúlyozza, hogy az ilyen típusú szövegek nem tekinthetők történelmi dokumentumoknak, hanem inkább fiktív, szépirodalmi szövegek az eltervezett, nyelviileg artikulált struktúrájuk miatt.¹⁶ Ennek értelmében az *Ilonka* című előadás mint egy életútinterjú feldolgozása is fikciónak, tudatosan megformált struktúrájának tekinthető; de önmagában Ilonka néni elbeszélése is ilyen, hiszen ő dönt arról, hogy az emlékezésben, felidőzésben milyen értelmet ad az eseményeknek. Saunders szerint ugyanis az emlékezés nem előzi meg az önéletírást, sem az irodalmat, hanem az emlékek már mindig textualizált formában rögzülnek, és így is idézzük fel őket.¹⁷ A szerző úgy véli, hogy egy önéletírásból következtetni lehet arra is, hogy egy adott korszakban hogyan látták, hogyan beszélték el az egyes életszakaszokat, mit tartottak az illető közösségben fontosnak, így az életrajz a kulturális emlékezet létrehozásának központi formája, amely az ősök tiszteletének kultikus cselekvéseihez, illetve a társadalom, a közösség értékrendjének kifejezéséhez kapcsolódik.¹⁸ Az *Ilonka* esetében kérdés, hogy egy marginális főszereplő esetében ez hogyan valósul meg, mivel Saunders példái kanonikus történelmi személyiségek és művészek (ön)életrajzai. A szerző azonban kitér arra, hogy a feminista mozgalmak hogyan újították meg az életírás hagyományát, történelmi szolidaritást vállalva az elnyomott kisebbségekkel, megörökítve a kultúra domináns diskurzusától eltérő történeteket is, amelyeket a hivatalos történetírás vagy a kánon hajlamos elfelejteni, elhallgatni.¹⁹ Így Ilonka néni élettörténete és a belőle készült bábelőadás egyfajta oral herstoryként működik, betekintést engedve a periférikus életvilágokba, illetve az olvasók és nézők számára hozzáférést adva a főhős kiemeríthetetlen életöröméhez, akaraterejéhez.

16 Max SAUNDERS: *Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies = Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid ERLI–Ansgar NÜNNING. Walter der Gruyter, Berlin, 2008 (a továbbiakban *Cultural Memory Studies*). 322.

17 Uo. 323.

18 Uo. 324.

19 Uo. 327.

3. A KULTURÁLIS EMLÉKEZET DIMENZIÓI AZ ELŐADÁSBAN

Amint láttuk, Ilonka néni életút-elbeszélésében nagyon fontos szerepet játszik az emlékek értelmezése, ez a folyamat identitását is meghatározza. Az, hogy egyes eseményeknek milyen jelentőséget tulajdonít, vagy hogyan viszonyul hozzájuk, nem kizárólag egyéni emlékezetének működésén múlik. Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című könyvében megállapítja, hogy „még a legszemélyesebb emlékek is csak a társadalmi csoportok keretei közt zajló kommunikációban és interakcióban születnek meg”.²⁰ A kollektív és kulturális emlékezet kutatója szerint ugyanis a közösség értékrendje is befolyásolja, hogy egyáltalán milyen emlékek rögzülnek és idéződnek fel a másokkal való kommunikációban, illetve azokat hogyan értelmezhetjük. Ugyanakkor az egyéni emlékek beleépülnek a kollektív emlékezetbe, vagyis a kettő folyamatos egymásra hatásban létezik. Ilonka néni történetében, valamint az *Ilonka* című bábelőadásban ez a kölcsönviszony egyrészt abban nyilvánul meg, hogy milyen jeleneteket emel ki Ilonka néni az életesemények folyamából, másrészt pedig abban, hogy a személyes élettörténet hogyan válik – a kollektív és kulturális emlékezet mint egyfajta közös nyelv alapján – mások számára is hozzáférhetővé, megközelíthetővé. Itt főleg ez utóbbi kérdéskörrel foglalkozom, különös tekintettel a színházi előadás eszköztárára, amely műalkotásként maga is a kulturális emlékezet része.

Astrid Erll a kulturális emlékezet különböző médiumaival foglalkozó tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy a múlt feldolgozásának egyes műfajai (pl. szépirodalmi művek, játék- és dokumentumfilmek) sajátos emlékezési módokkal rendelkeznek. Szerinte a fikció olyan előképekre alapoz, amelyek bizonyos eseményekkel kapcsolatban már léteznek (premediáció), és utólag képes a kollektív emlékezetet átformálni, újraalkotni (remediáció), ezáltal hozzáférhetővé téve a múltat, és kijelölve felidézésének kereteit.²¹ Ennek alapján az *Ilonka* című előadással kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy az milyen előképekből építkezik, illetve hogy a múlt megjelenítése a színpadon milyen modelleket adhat az események jövőbeli felidézésre, illetve az új tapasztalatok strukturálására. Az előadás nagyon kreatívan bánik a különböző tárgyakkal, amelyek jelentéssel telnek meg a színpadi játékokban, és amint az előző fejezetben láttuk, Ilonka néni alakjának vitalitása tanulságos a megrázó tapasztalatok értelmezésének tekintetében.

Astrid Erll kategorizálja a kollektív emlékezet különböző módozatait. A tapasztalati emlékezet, amely az assmanni kommunikatív emlékezethez áll közel, a közel-

20 Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Bp., 2004 (a továbbiakban ASSMANN: *A kulturális emlékezet*). 36.

21 Astrid ERL: *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory = Cultural Memory Studies*. 389–392.

múlt eseményeit idézi fel egyes szám első személyű elbeszélések formájában, amelyeket a mindennapi élet részletgazdag leírása jellemez. A mitikus emlékezet a kulturális emlékezethez kapcsolódik, a régmúlt, a mitizált történelem eseményeinek felidézése jellemzi, amelyben – a médiumoktól függően, különösen a filmekben – fontos szerepet játszanak a vizuális és auditív hatások. Az antagonisztikus emlékezet egyetlen csoport nézőpontját képviseli, adott esetben ellenségek képeket konstruál. A reflexív emlékezet nem pusztán az eseményekre fókuszál, hanem magának az emlékezetnek a működés módjára is.²² Erőli szépirodalmi és filmes példákra vonatkoztatja elméleti modelljét, de ez a (báb)színház médiumával kapcsolatban is kijelölhet bizonyos értelmezési szempontokat. A tapasztalati emlékezet kommunikatív oldala például különösen hangsúlyos az *Ilonka* című előadásban a szöveg nyelvezete miatt, de azáltal is, hogy a színház közvetlenebb kapcsolatot tesz lehetővé a befogadókkal. A mindennapi élet ábrázolása, valamint az előadás díszletének minimalista és multifunkcionális volta révén a néző nagyon könnyen kapcsolódhat Ilonka néni történetéhez, így a múlt átélhető, bejárható lesz, nem tűnik érinthetetlennek vagy érthetetlennek. Mint láttuk, az előadás a heroikus képek helyett a történelem emberi dimenziójára koncentrál. A mitizáló ábrázolásmód helyett inkább a mesei elemek dominálnak (például az Ilonkát segítő szereplők mint jótündérek bukkannak fel), illetve a hiedelemvilág, a babonák is jelen vannak, amelyek a kollektív és kulturális emlékezetbe ágyazzák Ilonka néni egyéni történetét, ezzel is kapcsolódási pontokat teremtve a kívülállók számára.

3.1. A tárgyak emlékezete

Jan Assmann említett kötetében különbséget tesz az emlékezet külső dimenziói között. Megállapítja, hogy a tárgyak a múlt lenyomatai (mint például az íratlan történelmi források, régészeti leletek) és ezáltal az emlékezet hordozói, a kulturális emlékezetben azonban mindennapi használatukon túlmutató szimbolikus értelmet nyerhetnek.²³ Az *Ilonka* bábelőadás, ezért kiemelten fontosak a színpadon megjelenő tárgyak, amelyek több szinten is jelentést hordoznak.

Az előadásban megjelenő edények egyszerre működnek tárgyként és kulturális jelként. Amikor Ilonka a mostohabátyjának, Gyurkának a halálára emlékezik, a színpadi játékban használt fazék egyrészt a falusi környezetnek, a mostohaanya házimunkájának a tárgyi emléke, ugyanakkor amint tarka művirágokkal töltik meg, amelyek fölött egy csontvázbabu táncol, a gyász kulturális jelévé válik. Később a sírnál meghozott ételáldozat szokására is utal, amit Ilonka is megfogalmaz: „Na, az anyja mit csinált? Minden nap ment ki hozzá a temetőbe. Vitt neki enni.” Ugyanígy Ilonka testvéreinek, Rózsának a halálát is egy ételhordó edénnyel és a belőle kihulló virágokkal

²² Uo. 390.

²³ ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. 20.

viszik színre, az edény fedele pedig a pünkösdi „szép meleg”, a napsütés megjelenítése. Az életet jelentő ennivaló és a gyászt jelentő virágcsokor, a töltekezés és a veszteség, a nap fénye és a halál sötétsége ugyanabban az edényben kapcsolódnak össze.

Abban a jelenetben, amely Ilonka konfliktusát jeleníti meg a férje szeretőjével, szintén rendkívül fontos szerepet játszanak az edények. A két szereplő személyiségének megfelelően különbözik az edények formája, eredeti rendeltetése: míg az igényes, szorgalmas, becsületes Ilonka megtettesítője egy magas, pöttyös fazék, a másik asszonyé egy alacsony, megrongált zománcú vájdling. Ezek az edények az előadás rendkívül kreatív megoldásai révén egyszerre a játék eszközei, a két asszonyt képviselő bábok, illetve maszkok is, ezek a funkciók néha szétválnak, majd újra összeolvadnak. Henryk Jurkowski erre a jelenségre az „opalizáció” kifejezést használja,²⁴ mivel a tárgy egyik jelentése elhomályosul, illetve az egyik szerepkör a másikon áttetszik. Jurkowski szerint a bábszínháztörténet fejlődésében két irányt lehet felfedezni: egyfelől a közösségi emlékezethez, a mágiához, a vallásos rítusokhoz és az animizmushoz kapcsolódó formákat, amelyek a kortárs alkotásokban is visszatérnek, másfelől a profán, szekuláris művészetet, ahol a hangsúly az egyéni alkotói folyamatra esik, és amely számos tárgyat használhat bábként, nem kizárólag a külön ilyen célra elkészített figurákat. Az *Ilonka* című előadás mindkét vonalba beilleszkedik: a közösségi emlékezetből merítve, a bábok a halottakról, a történelmi múltból való rituális megemlékezés eszközei, ugyanakkor az egyéni kreativitás is kibontakozik az előadás felépítésében; amint az edények példájából láthattuk, valójában az egyik bábhasználati forma táplálja a másikat, az egyéni és kollektív emlékezethez hasonlóan ezek is kölcsönös viszonyban vannak egymással.

David Currell bábszínházi kézikönyvének²⁵ bevezetőjében azt olvashatjuk, hogy ez a műfaj azért létezik és virágzik már több mint négy évezrede, mert az embert bővületben tartja a színpadi folyamat, melynek során a lelketlen tárgy megelevenedik, illetve ennek hatása a nézőkre, akik maguk is érzelmekkel, cselekvőképességgel ruházzák fel a bábót, és szinte vele együtt lélegeznek. Úgy vélem, ez a megállapítás kiemézhető azzal az élménnyel, amit a bábozás és általában a babákkal, állatfigurákkal, tárgyakkal való játék terapeutikus hatásának nevezhetünk, és amelynek kulcsa éppen azok „életre kelésében” keresendő. Azok az emlékek, amelyeknek közvetlen elmesélése, újbóli átélése túlságosan fájdalmas, átvihetők a bábokra, és így ez a játék megkönnyebbülést jelenthet, segíthet a traumák feldolgozásában. Erre példa az *Ilonka* című előadásban a már említett jelenet a játék kisvonattal, vagy Ilonka és a kőműves Jani interakciója. Ez utóbbihoz az Ilonka-bábokon kívül hétköznapi tárgyakat használnak: Jani figuráját egy pár vastag munkáskesztyű jeleníti meg, Ilonka jóindu-

24 Henryk JURKOWSKI: *Aspects of Puppet Theatre. A Collection of Essays*. Ed. Penny FRANCIS. Puppet Centre Trust, London, 1988. 41.

25 David CURRELL: *Puppets and Puppet Theatre*. The Crowood Press, Ramsbury, 2014.

latú segítőjét, a gyár „káderesnőjét” pedig egy színes fejkendő. A minimalista eszközökkel előadott jelenet rendkívül érzékletes, kifejezi a növekvő, majd tetőpontját elérő feszültséget, Jani megleckéztetését. A jelenet végén a kesztyű visszaváltozik egyszerű tárggyá, amelyet – mintegy a Jani viselkedése kiváltotta félelmet és fenyegetettséget végérvényesen lezárva – undorral a földre dobznak.

Az *Ilonka* című előadással kapcsolatban meg kell említenem, hogy a tárgyak a színpad mögött is sajátos jelentéssel bírnak. Mint azt Palocsay Kata rendezőtől megtudtam, az előadásban használt minden bábót saját kezűleg készítette ő maga, illetve a családtagjai, valamint Erdei Emese színésznő. A többi tárgyat barátaiktól, ismerőseiktől kapták ajándékba.²⁶ Így ezeknek azért is hangsúlyozott az értéke, mert bennük sűrűsödik az előadás létrejöttét lelkesen támogató emberek emlékezete.

3.2. Emlékezet, hagyomány, felelevenítés

A kulturális emlékezethez nemcsak az események értelmezése, ábrázolása, feldolgozása tartozik hozzá, hanem az áthagyományozódás folyamata is, vagyis az, hogy hogyan elevenedhetnek meg ezek a tartalmak a későbbi generációk számára. Ebből a szempontból az *Ilonka* című előadásban felfigyelhetünk arra, hogy a múlt megjelenítése nagyon könnyen hozzáférhető módon történik, aktualizálódik, főleg a hétköznapi tárgyak és a természetes nyelv használata révén. A színház eleven, személyes jelenlétet igénylő formája megfelel a Jan Assmann által kommunikatív emlékezetnek nevezett felidézési forma időintervallumának (max. 80 év távolság az elbeszélte esemény és a jelen között),²⁷ de természetesen elképzelhető, hogy magát a történetet, az interjúkötetet a későbbiekben is feldolgozzák, illetve az előadásról több alkalommal felvétel is készült, amelyek a jövőbeli generációk számára is elérhetővé teszik azt. Az alábbiakban kitérnék néhány olyan színpadi megoldásra, amelyek véleményem szerint hozzájárulnak a múlt megközelíthetőségéhez, illetve az ábrázolt múlt aktualizálásához.

Az *Ilonka* látványvilágához hozzátartoznak az egyes szereplőket ábrázoló, bábu-ként is használt portrék, valamint a háttérben kivetített gifek, amelyeket Hatházi Rebeka készített. A portrékon igen szemléletesen mutatkozik meg az ábrázolt személyek egy-egy jellemző szokása, például Ilonka nagyanyja pipával a szájában jelenik meg, a kislány Ilonka pedig galambbal a kezében. A személyes vonások természetessége, egyéni jellege ugyanakkor kulturális értelemmel is megtelik ezeken az illusztrációkon, kontextualizálva azokat, lehetővé téve az értelmezésüket.

Egyes gifek a történelmi kontextusra utalnak: az orosz csapatok bevonulásához például egy olyan ábrázolás kapcsolódik, amelyen egy keresztre Krisztus helyett vörös csillagot feszítenek, a tövében pedig Marx és Sztálin látható. A műfaja miatt ez a

²⁶ Palocsay Kata szóbeli közlése alapján, 2020. október 19.

²⁷ ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. 51.

képanyag megbontja a lezárt történelmi korszakok érinthetetlenségének képzetét, a néző számára igen aktuálissá, hozzáférhetővé téve azt. Így az előadás maga is a kulturális emlékezet hordozója a generációk közötti eleven kommunikáció folyamában, hiszen a múltbeli esemény kortárs újraértelmezéséről, remediaticizációjáról van szó. A rendező elmondása szerint szintén az aktualizálás szándékával történt a zene kiválasztása is, kapcsolódási pontokat teremtvé a jelennel.²⁸

Vannak olyan gifek is, amelyek a képzelet és valóság határán mozgó tapasztalatokat ábrázolják, például Ilonka apjának álmát, amely számára megjósolt egy bányász-rencsétlenséget. Hasonló az a jelenet, amikor Ilonka nagyon fél annál a kútnál, amelybe valaki belefulladt, és félelmei vizuálisan vetülnek ki, mert racionálisan nehezen megközelíthetőek, amint arra reflektál is: „A bátyám meg mindig kiáltotta, hogy: Ilonka, félsz? Nem félek! De félttem. Mert mégis. Az ember, valamire, amire rágondol, az aztán mind a fejbe van, na.” Ezeket azért tartom fontosnak, mert nehezen verbalizálható tartalmakhoz enged kapcsolódni a vizuális eszközök révén, s így a néző érzékenységét, intuícióját is aktíválják egy olyan nyelv segítségével, amely mindannyiunk számára érthető a kollektív és kulturális emlékezet által.

Ana García Martínez egyik tanulmányában²⁹ három spanyol színművel foglalkozik, amelyek a 20. század történelmi eseményeit elevenítik fel, és az azokat átélő fiatalok identitására fókuszálnak. A szerző azt vizsgálja, hogy a színházi előadások hogyan működhetnek az identitás reprezentációjaként és az emlékezés konstrukciójának kereteként, illetve a színház formanyelve hogyan hathat vissza a fikción kívüli világra, és miként befolyásolják a kulturális emlékezetet, az identitás konceptualizálását. García Martínez megállapítása, miszerint a színpad az emlékezés helye, a kollektív identitás és a kulturális emlékezet megteremtésének tere, véleményem szerint az *Ilonka* című előadásra is érvényes, mivel az egyéni élettörténeten keresztül egyes történelmi eseményeket új megvilágításba helyez, illetve a bábok és más tárgyak, valamint a vizuális elemek révén a kulturális emlékezetbe ágyazza azokat.

4. ÖSSZEGZÉS ÉS KITEKINTÉS

Az *Ilonka* című előadás értelmezéséhez az oral history és a kulturális emlékezet kutatásának szempontjai szolgáltak alapul a fentiekben. Ezek révén előtérbe került a történelmi események, a múlt szubjektív jellegű feldolgozása, különös tekintettel a mindennapi élet felidézésére, illetve a személyes kapcsolatok szerepére az események

28 Palocsay Kata szóbeli közlése alapján, 2020. október 19.

29 Ana GARCÍA MARTÍNEZ: *Die Bühne als Ort der Erinnerung – Kulturelles Gedächtnis und Identitätssuche in Trilogía de la juventud von José Ramón Fernández, Yolanda Pallín und Javier G. Yagüe*. Forum Modernes Theater XIX(2004). 2. sz. 109–129.

alakulásában. Nézőként azt is végigkövethetjük az előadásban, hogy hogyan épül fel a főhős identitása, miből merít erőt a nyomasztó tapasztalatok ellenére is. Az előadás eleven, sokszínű nyelvezete, valamint az életútinterjú kreatív értelmezése a színház eszközeivel nagyban hozzájárult a múlt eseményeinek hozzáférhetővé tételéhez. Az *Ilonka* alapjául szolgáló interjúkötet, valamint maga a színházi forma az emlékezés dialogikus jellegét hangsúlyozza, illetve ebbe az irányba mozdítja el közösségünk kulturális emlékezetét, betekintést engedve a főhős periferikusnak tekintett életvilágába. A bábszínház mediális sajátosságai miatt fontos szerepet kapnak az emlékezésben a tárgyak, amelyek az előadásban sokféle jelentést nyernek.

Ezeket a szempontokat más színházi előadások értelmezésében is lehet alkalmazni, főként a történelmi események szubjektív feldolgozására törekvő művek esetében. Ilyen például a 2020 januárjában megjelent *Obiectiva Theodora. Részletek egy erdélyi színésznő lehallgatási dossziéjából* című rádiójáték Hajdu Szabolcs és Török-Illyés Orsolya rendezésében, vagy a kolozsvári Reactor de Creație și Experiment független színház *Istorie secundare* című előadás-sorozata, amely marginalizált közösségek szempontjából követi végig a közelmúlt eseményeit. Úgy vélem, hogy az említett elméleti kontextus rávilágíthat ezeknek az értékes műalkotásoknak a relevanciájára, amelyek kétségtelenül szerves részei közösségünk kulturális emlékezetének.

THE PUPPET SHOW *ILONKA* IN THE CONTEXT OF ORAL HISTORY AND CULTURAL MEMORY

Keywords: *puppet theatre; oral history; biography; identity; cultural memory; dialogicity*

The life story of aunt Ilonka Lakatos, a Roma woman from the village of Mera was told by herself and recorded by Csilla Könczei. The puppet show *Ilonka*, directed by Kata Palocsay, with the actress Emese Erdei in the lead role, is based on this interview. This paper discusses the show as a creative interpretation of this oral history source. The narration which focuses on the everyday life, as well as the props and methods of puppet theatre, enable a subjective approach of historical events, such as the Roma Holocaust or the 1989 Romanian revolution. Therefore, the show contributes to a more detailed image of the past, opposed to monolithic narrations which only present iconic events and spaces. Despite her traumatic experiences, aunt Ilonka appears as an empowered character full of vitality, because she can tell her own story, being conscious of her agency and deciding on her own how to interpret certain events. Furthermore, the paper approaches the show from the theoretical framework of cultural memory, highlighting the relevance of the interdependent relation between individual and collective memory, interpreting the objects on stage which simultaneously function as traces of the past and cultural signs, as well as discussing the dialogical process of transmitting tradition. Through aunt Ilonka's life story, the show grants us access to a universe which is considered peripheral by the dominant discourse, although it is an organic part of processing the past and of our community's cultural memory.

SPECTACOLUL DE TEATRU DE PĂPUȘI *ILONKA* ÎN CONTEXTUL ISTORIEI ORALE ȘI AL MEMORIEI CULTURALE

Cuvinte-cheie: *teatru de păpuși; istorie orală; identitate; memorie culturală; dialogicitate*

Experiențele acumulate de-a lungul vieții de doamna Ilonka Lakatos, o femeie romă din satul Mera, au fost povestite de ea și înregistrate de către Csilla Könczei. Din acest interviu biografic a luat naștere spectacolul de teatru de păpuși *Ilonka*, regizat de Kata Palocsay, rolul principal fiind interpretat de Emese Erdei. În lucrarea de față, voi aborda acest spectacol ca prelucrarea unei surse de istorie orală. Narațiunea centrată pe viața cotidiană, respectiv recuzita și metodele teatrului de păpuși prezintă evenimentele istorice – precum Holocaustul romilor sau revoluția din 1989 – din punct de vedere subiectiv, oferind o imagine mai nuanțată față de istoriografia monolită care evidențiază doar momentele și spațiile iconice. În pofida experiențelor sale traumatice, doamna Ilonka apare ca un personaj plin de viață și de energie, deoarece ea însăși își spune povestea, este conștientă de puterea ei de acțiune și de libertatea de a decide cum va interpreta anumite întâmplări. În partea a doua a lucrării, voi discuta spectacolul în contextul teoretic al memoriei culturale, în special ceea ce privește relația interdependentă dintre memoria individuală și cea colectivă, obiectele care sunt atât urmele trecutului, cât și purtători de semnificație culturală, respectiv procesul dialogic de transmiterea tradiției. Spectacolul care prezintă povestea de viață a doamnei Ilonka ne permite să accesăm un univers care, din punctul de vedere al discursului dominant, este considerat marginal, deși este o parte organică din procesarea trecutului și din memoria culturală a comunității noastre.