



# A TANÚSÁGTÉTEL SZÍNPADAI

Darida Veronika

Tanulmányunkban, elméleti szövegekből kiindulva (Blanchot, Sarah Kofman, Derrida, Agamben) azt vizsgáljuk, hogyan „mondható el az elmondhatatlan”, nyilvánosan (vagy nyilvános magányban), a nézőközönség előtt. Miként szólalhat meg – ha megszólalhat egyáltalán – az áldozat a tanúságtétel színpadán? Huszadik századi népiirtások (Auschwitz, Ruanda) feledhetetlen traumái nyomán tesszük fel a kérdést: Hogyan beszélhet bárki, aki megmenekült vagy aki ott sem volt, jogosan és hitelesen, az odaveszettek helyett? Fő színházi példánk az egyszerre személyes és kollektív tanúságtételre, a mély és alapos műtfeldolgozásra, a jelen- és jövőbeli felelősség tudatosítására, a közös gyászra, valamint mindezek felszabadító hatására a Groupov csoport *Ruanda 94* című, az őszi szertartásokat is felidéző, dokumentumszínháza lesz.

Mit jelent a tanúságtétel a színpadon? Ki és miről tanúskodhat? Mi támaszthatja alá, hitelesítheti a szavait? Egyáltalán, egy lényegileg jogi fogalomnak milyen színházi relevanciája lehet?

Ha a színháztörténet felé fordulunk, azt látjuk, hogy már a kezdetektől fogva a színpad gyakran tárgyalóteremmé alakul át, ahol a hős sorsáról döntenek. Első ilyen példa Aiszkhülosz *Oreszteia* trilógiájának záródarabja, az

*Eumeniszek*, ahol a bosszúistennőktől üldözött Oresztész Athénba menekül, és ott Pallasz Athéné és az Areopagosz elé terjeszti az ügyét. Végül (Athéné hatásos védőbeszéde nyomán, mely szerint Klütaimnésztra nagyobb bűnt követett el férje megölésével, mint Oresztész az anyagyilkossággal) felmentik. De számos más példát is idézhetnénk, szinte minden korból, gondoljunk csak Shakespeare *A velencei kalmárjára*, mely megírása óta soha nem szűnt meg aktuális lenni azokban a társadalmakban, ahol jelen van az antiszemitizmus kérdése, vagy Kleist *Az eltört korsójára*, ahol a zsarnok bírójában a rejtőzködő vádlott is, Sartre *Zárt tárgyalására*, ahol a tárgyalás már a túlvilágra helyeződik át, és ahol már a büntetést is látjuk (hiszen a pokol a többi ember), vagy Ferdinand von Schirach kortárs sikerdarabjára, a *Terrorra*, mely azt a kérdést veti fel, hogy joga van-e egy vadászpilótának egy terrortámadás során arra, hogy feláldozza egy utas szállító több száz emberét, azért, hogy elkerüljenek egy stadion elleni támadást, majd erről minden alkalommal a nézők törvényszékének (szavazással) kell döntenie. Ugyanakkor ezekben az esetekben mindig egy fiktív tárgyalást látunk, bármennyire hitelesnek tűnjön is a megjelenítés. Minket azonban most sokkal jobban érdekel az a kérdés, hogy vajon valódi tárgyalási jegyzőkönyvek hogyan képezhetik egy előadás szövegkönyvét, tanúskodhat-e valaki más (esetünkben egy színész) az eredeti tanú helyett, eljátszhatja-e a szerepét? Végül mennyire módosítja a színházi befogadást – vagy akár mindazt, amit a színházról gondolunk –, ha egy valódi tanú (aki nem csupán szemtanú, de túlélő áldozat is) jelenik meg a színpadon. Mennyiben lesz ez még színház, és miben lesz több annál?

## **A tanúság problémája**

Mielőtt konkrét színházi példák felé fordulnánk, először tisztáznunk kell, hogy mit is érthetünk pontosan a tanú és a tanúságtétel fogalma alatt. Ehhez Paul Ricoeur és Giorgio Agamben idevonatkozó szövegeire támaszkodunk.

Paul Ricoeur *A tanúság hermeneutikája* című tanulmányában amellet érvel, hogy a tanúság filozófiai problémája mindig „az abszolútról szóló tanúság problémája”.<sup>1</sup> De vajon mennyiben más az abszolútról szóló tanúság, mint a hétköznapi tanúságtétel? A tanúság szemantikája kapcsán Ricoeur is elismeri, hogy a tanúság egy nyilvánvalóan jogi jelentéssel bír. Hiszen a tanúság mindenekelőtt arról való tanúskodás, amit valaki látott vagy hallott, és erről egy másik ember vagy több személy (egy hallgató vagy hallgatóság) előtt számot ad, miközben az elmondottakat megítélés alá veti. A tanúság állásfoglalást feltételez a beszélő részéről, és ugyanígy állásfoglalásra kényszeríti a hallgatóságot is. Összegezve elmondható, hogy a tanúság az ítélet szolgálatában áll.

Ricoeur azonban amellet érvel, hogy ez az empirikus-jogi jelentés nem meríti ki a tanúság értelemtartományát. A tanúság ugyanis mindenekelőtt elköteleződést jelent: „A tanú valamit állhatatosan képvisel, amihez akár az élete feláldozása árán is ragaszkodik”.<sup>2</sup>

Ennek igazolására elég a görög „martis” szóra gondolnunk, melyből a mártír kifejezés ered, és ami eredetileg tanút jelentett. Ricoeur ugyanakkor tudatában van annak,

---

1 Paul Ricoeur: A tanúság hermeneutikája. In Fabiny Tibor (szerk.) *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete 1.* Szöveggyűjtemény, JATE Press, Szeged, 1987, 273.

2 Ricoeur: A tanúság hermeneutikája..., i. m., 284.

hogy milyen kockázatos a tanú és a mártír fogalmának, reflexió nélküli, összekapcsolása.

„Természetesen nem veszélytelen a tanúság és a mártíromság rettenetes kapcsolata. A mártír eleve mindig gyanús, egyáltalán nem biztos, hogy a mártír ügye jó ügy. De pontosan erről van szó: a mártír nem érv, és még kevésbé bizonyíték. A mártírium: megpróbáltatás, határhelyzet. Senki sem lehet mártírrá, ha előbb nem volt tanú.”<sup>3</sup>

Itt pedig el is jutunk az egyik legfontosabb nehézséghez, ami az igaz és a hamis tanú, továbbá a megkülönböztetésük kérdését érinti. Vajon mi garantálhatja azt, hogy a tanú igazat szól? Mi hitelesíti a szavait? Vannak-e kritériumaink arra vonatkozóan, hogy felismerjük az igaz és a hamis tanút. És miből tudhatjuk, hogy nem tévedtünk vagy nem lettünk egy megtévesztés (egy színjáték) áldozatai? Ricoeur válasza erre csak annyi, hogy az igaz tanút az elkötelezettsége különbözteti meg.

„A tanú elkötelezettsége, kockázatvállalása magára a tanúságra utal, ami viszont sokkal többet jelent a látott dolgok pusztá elbeszélésénél. A tanúság és a tiszta szív elkötelezettséget és a halálig való elkötelezettséget jelent. A tanúság része az igazság tragikus sorsának.”<sup>4</sup>

Giorgio Agamben, a tanúságtétel kérdését legkifejtettebben tárgyaló művében (*Ami Auschwitzból marad*),<sup>5</sup> mintha kimondatlanul Ricoeur-rel folytatna párbeszédet.

---

3 Uo. 284.

4 Uo.

5 Giorgio Agamben: *Quel che reste di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

A könyv *A tanú* címet viselő, első fejezetében ő is felidéz a tanú jelentéseit:

„Latinul két szó is létezik a tanú kifejezésére. Az egyik, *testis*, melyből az olasz *testimone* (tanú) szó ered, etimológiailag azt jelenti, aki harmadikként (*terstis*) jelenik meg, a két fél közötti perben vagy vitában. A másik, *superstes*, azt jelöli, aki átélt valamit, az elejétől a végéig keresztülment egy eseményen, majd erről tanúságot tesz.”<sup>6</sup>

Ugyanakkor Agamben a tanú és a mártír közötti végiggondolatlan kapcsolatot még erősebben letiltja:

„A tanú megnevezése görögül *martis*, mártír. Az első egyházatyák a *martirum* kifejezést arra használták, hogy azoknak az üldözött keresztényeknek a halálát jelöljék vele, akik ezáltal a hitükről tettek tanúságot. A mártíromsághoz azonban annak, ami a táborokban történt, kevés köze van. Ebben a túlélők mind egyetértenek.”<sup>7</sup>

Itt már nyilvánvaló, hogy a két szöveg egészen más kontextusban mozog: Ricoeur-t elsősorban a tanúság egzegízise érdekli, a bibliai próféták és az Újszövetség nyomán, Agambent ezzel szemben a 20. század legnagyobb traumájának, Auschwitznak, a „tanúi” foglalkoztatják, az ő tanúságtételeiket vizsgálja. Ezek a tanúk – legalábbis első megközelítésre azt gondolhatnánk – a túlélők. A könyv első mondata is mintha erre utalna: „A táborban, a deportált számára, a túlélés egyik oka az, hogy tanúvá váljon.”<sup>8</sup> Ugyancsak a bevezetésben, Agamben saját könyvét nem történeti munkaként, hanem a tanúságtételek kommentárjaként határozza

---

6 Uo., 15.

7 Agamben: *Quel che reste di Auschwitz...*, i. m. 24.

8 Uo. 13.

meg. Számára valamennyi túlélő közül a leghitelesebb, *par excellence* tudósító és tanúságtevő: Primo Levi.

Mi most azonban, Agamben értelmezésétől elszakadva, nem Primo Levi szövegei,<sup>9</sup> hanem Elie Wiesel egy rövid írása alapján próbáljuk bemutatni azt a gyötrelmes feladatot és szinte teljesíthetetlen kihívást, melyet az igaz tanú önmaga elé állít. A vizsgált szöveg címe: *Miért írok?* – és Wiesel azonnal választ is ad erre a kérdésre.

„Miért írok? Talán hogy ne örüljek meg. Vagy épp ellenkezőleg, hogy leérjek az örület legmélyére. Mint Samuel Beckett-nél, a túlélőnek is az önkifejezés az »utolsó esély« – mert nincs más út.”

Wiesel szerint a túlélő számára az írás (ebben egyezik a véleménye Leviével, aki élete végéig nem tartotta valódi írónak magát, mivel csak azért írt, hogy tanúságot tegyen) nem mesterség, hanem kötelesség. Egyedül az írás mint tanúságtétel adhat igazolást az életre és a túlélésre, adhat felmentést az önvád alól. Miközben a tanúskodó írást végig a „csend vezeti”. A kimondhatatlanság csendje, mert a tanúságtevőnek egy még soha nem tapasztalt tapasztalatot kell szavakba öntenie.

Mindannyian tudtuk, hogy soha, soha nem leszünk képesek elmondani, amit el kell mondani, hogy sohasem bírjuk szavakba: összefüggő, értelmes szavakba önteni az abszolút örület szintjéről eredő tapasztalatainkat.<sup>10</sup>

---

9 Elsősorban a magyarul is olvasható: *Ember ez? Fegyvernynyugvás*. Ford. Magyarósi Gizella. Európa, Budapest, 2014; *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Ford. Betlen János. Európa, Budapest, 1990.

10 Elie Wiesel: *Miért írok?* Ford. Szlukovényi Katalin. *Múlt és jövő*, 2016, 3., 19.

Ezen a ponton Wiesel egy új nyelv megteremtésének szükségszerűségéről és egyben lehetetlenségéről beszél. A táborok nyelve ugyanis az örület, az éjszaka nyelve, egy végtelenül barbár és kegyetlen nyelv. Egy olyan nyelv, ami önmagán belül is tagad minden kapcsolatot és más nyelvekre sem fordítható le. Mégis, a túlélőnek mint tanúnak az a feladata, hogy hitelesen beszámoljon erről a nyelvről, hogy az emberi nyelven belül is elhelyezze, még akkor is, ha az megtöri az emberi nyelvet: hiátusokat, szakadékokat, betölthetetlen csendeket hozva létre benne.

„Minden szó hiteltelennek tűnt, elhasználtak, bolondnak, élettelennek, pedig én azt akartam, hogy izzanak. Hogy jövök én ahhoz, hogy új szótárat vagy ősi nyelvet fedezzek fel?

Az éjszaka nyelve nem volt emberi: primitív volt, majdnem állati – lovak nyerítése, sikolyok, elfojtott nyögés, vad üvöltés, az ütlelés hangja [...]

Ez a koncentrációs táborok nyelve – minden más nyelvet megtagadott és felváltott. Ahelyett, hogy összekapcsolt volna, falként meredt. Át lehet-e jutni rajta? Át lehet-e segíteni az olvasót a túloldalára? Tudtam, hogy a válasz nemleges, de azt is tudtam, hogy ennek a nemnek »igenné« kell válnia. Ez volt a holtak végakarata.”<sup>11</sup>

A beszéd szükségességének további oka a felejtéstől való félelem. Ami természetesen nem azt jelenti, hogy a túlélő attól tart, hogy elhalványulnak az emlékei, hiszen tudja, hogy számára lehetetlen a felejtés. A felejtés itt a kollektív emlékezetre vonatkozik, az emberek (akik nem élték át ezt a tapasztalatot) általános hitetlenkedésére vagy feledékenységére, ami pontosan a bűnösök tervét szolgálná.

---

11 Elie Wiesel: *Miért írok...*, i. m., 19.

Ezért az emlékezés és az emlékeztetés megkerülhetetlen kötelesség a túlélő számára.

„Ezt az esküt tettük valamennyien: »Ha valamely csoda folytán életben maradok, annak fogom szentelni az életemet, hogy tanúságot tegyek azok nevében, akiknek árnyéka az enyémet kíséri, örökkön örökké.«”<sup>12</sup>

Itt még egy lényegi elem megjelenik: az emlékezés nemcsak a túlélő a többiek iránti kötelességéből fakad, ez mindenekelőtt a halottak felé való kötelessége. Még pontosabban: ebben fejeződik ki a halottak iránti hűség. Eből a hűségből fakad a témaválasztás, vagyis az egyetlen lehetséges téma választása. Végül innen ered az emellett kitartás, a folyamatos írás és beszéd, a megszakíthatatlan – a túlélő egész életét kitöltő – tanúságtétel.

„Ha azt mondom, hogy a bennem élő író hű akar maradni, az azért van, mert így igaz. Ez az érzélem motivál, hajt túlélőt: senkinek sem tartoznak semmivel; de mindenük a halottaké.”<sup>13</sup>

Wiesel azt is hangsúlyozza, hogy a tanú még saját tanúságtételének teljes igazságában sem lehet teljesen biztos (vagyis nem állíthatja sohasem magáról, hogy ő „igaz tanú”). A tanú folyamatosan megkérdőjelezi minden leírt mondatát, hiszen nem tudhatja, hogy vajon pontosan emlékszik-e. Miközben ír, próbálja megérteni mindazt, ami történt. Ám ugyanekkor azt is tudja, hogy ez lehetetlen. Hiszen „akárhonnan vág neki az ember, a sötétségbe ér”<sup>14</sup>.

---

12 Uo. 20.

13 Uo.

14 Uo.



A vallomás talán legmeggrázóbb részén az olvasó is megérti a kimondhatatlanság lényegi okát: „Az ember? A sötétség forrása. Milliónyi lemészárolt gyermek – sosem fogom megérteni.”<sup>15</sup>

Wiesel tanúságtételének tehát nem csupán a csend, de legalább annyira a hiány is lényegi részét képezi. Egy beismert és bevallott hiány. Ahogy egy másik szövegében megfogalmazza:

„Akik nem éltek át ezt a tapasztalatot, sohasem fogják megismerni; akik átélték, nem fognak beszélni róla, legalábbis nem igazán és nem teljesen... A múlt a halottakhoz tartozik.”<sup>16</sup>

Itt az utolsó mondata azt a megrendítő belátást fejezi ki, amit Primo Levi is sokszor hangsúlyoz műveiben (különösen a túlélő szégyenének kapcsán):<sup>17</sup> az igazi, hiteles tanúk nem a túlélők, hanem az „odaveszettek”. A megmenekültek csak az ő nevükben (vagy az ő helyükben) próbálnak meg valamit mondani. Az odaveszettek: a népirtás áldozatai. Azonban, ahogy már a tanú esetében is különbséget kellett tennünk a tanú különböző értelmei között, ez az áldozatra is igaz. Az áldozatról is beszélhetünk a szó aktív (*sacrifice*) és passzív értelmében (*victim*).

Jól tudjuk, hogy az áldozathozatal minden tragédia egyik alap- vagy őseleme (nincs valódi tragédia önmagát feláldozó hős nélkül). Ezzel szemben az áldozathozatal tragikus gesztusa semmilyen értelemmel nem bír a 20.

---

15 Uo. 21.

16 Wiesel: For Some Measure of Humanity. *Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility*, 1975, 5,

17 Lásd az *Akik odavesztek és akik megmenekültek Szégyen* című fejezetét.

század népiértésai esetében, ahol az áldozatok nem feláldozták magukat, hanem kegyetlenül és embertelenül lemészárolták őket. Újra Agambent idézve (aki maga is egy túlélő, Bettelheim tanúságtételére támaszkodik): „A náci áldozatait mártíroknak hívni annyit tesz, mint misztifikálni a sorsukat.”<sup>18</sup> Agamben ugyancsak az égő áldozatra való utalás miatt tiltja le a „holokauszt” szó (akár kis- akár nagybetűvel írt formájának) a használatát is:

...a *holokauszt* távoli kapcsolatot létesít Auschwitz és a bibliai *olah* között, vagyis a gázkamrákban elszenvedett halál és »a szent és magasztos céloknak való alávetettség« között, ami sértő gúnynak hangzik. Ez a kifejezés nem csupán egy elfogadhatatlan összehasonlítást feltételez a krematóriumok kemencéje és az oltárok között, de egy olyan szemantikai örökséget is összegez, mely kezdetektől fogva antiszemita jellegű. Ezért nem fogjuk soha ezt a kifejezést használni. Aki ezt használja, tudatlanságról vagy érzéketlenségről tesz tanúságot (vagy mindkettőről egyszerre).<sup>19</sup>

Ezzel természetesen nem azt állítjuk, hogy a haláltáborokban lejátszódott események ne lettek volna tragikusak, csak éppen a klasszikus tragédia fogalmaink is elégtelenek az itt lejátszottak leírására (hiszen ezekből a láthatatlan és névtelen halálokból hiányzott minden pátosz).

Talán csak egyetlen vonás van, ami a koncentrációs táborok áldozatait összeköti a tragikus hősökkel (legalábbis a rosenzweigi tragédiafogalom nyomán):<sup>20</sup> a némaság.

---

18 Bruno Bettelheim: *Sopravvivere*. Feltrinelli, Milano, 1992, 93.

19 Agamben: *Quel che reste di Auschwitz...*, i. m., 29.

20 Franz Rosenzweig: *Nem hang és füst*. Ford. Rugási Gyula. Tatár György. Holnap Kiadó, 1990.

A tragikus hősök, ahogy a táborok valódi tanúi is, némák. Akik pedig tanúskodnak (beszélnek vagy írnak) helyettük, azok ezt csak egy hiányról tanúskodva, elfúló hangon tehetik.

Eddig csak olyan túlélőket említettünk (Primo Levi, Elie Wiesel), akik valódi tapasztalattal – a túlélő tapasztalatával – bírtak. Létezik azonban a valódi tanúk helyett tanúskodóknak egy olyan csoportja is, akik még csak nem is „megmenekültek”: mivel ott sem voltak a táborokban. Mégis, személyes érintettségük és érdekeltségük révén nem tudnak hallgatni. Ilyen tanú lehet a másodgenerációs „túlélő”, mint Sarah Kofman, akinek számos könyve (sőt, többé vagy kevésbé rejtett módon, egész életműve) a haláltáborba hurcolt apja helyett tanúskodik. Nem meglepő tehát, hogy önéletrajzi műve, a *Rue Ordener, Rue Labat*, a következő mondattal kezdődik: „Sok-sok könyvem talán csak kerülőút volt, hogy elmondhassam ezt”.<sup>21</sup>

Az „ezt” pedig nem más, mint az apa (Baruk Kofman, lengyel rabbi) deportálása. A lány pontosan felidézi az eseményeket, minden pátosztól mentesen, ám egyetlen helyen – a végleges elválás pillanata után – mégis felbukkan a szövegben egy mélyen szenvedélyes és fájdalmas, tragikus jelenet:

„Amikor először olvastam egy görög tragédiában, a jól ismert „o popoi, popoi, popoi” siralmakat, óhatatlanul erre a gyermekkori jelenetre gondoltam, amikor hat gyerek, apjuktól elszakítva, annak biztos tudatában, hogy soha nem fogják viszontlátni, csak ezt tudtam elfulladva kiáltani: „ó papa, papa, papa”<sup>22</sup>

---

21 Sarah Kofman: *Rue Ordener, Rue Labat*. Ford. Katona Péter. 2000, 2008 (9). <http://ketezer.hu/2008/09/rue-ordener-rue-labat/>, (Utolsó letöltés: 2019.09.10).

22 Uo.

Ugyancsak az apa emlékével kezdődik Sarah Kofman talán legszebb könyve, az *Elfúló beszéd*.<sup>23</sup> Itt azonban már nem személyes emlékeket idéz fel, hanem Maurice Blanchot és Robert Antelme, szintén tanúságtételként olvasható írásaira támaszkodik. Ez a távolságtartás teszi lehetővé számára, hogy mégis beszélni tudjon az elmondhatatlanról, a traumáról.

Láthatjuk tehát – akár az első, akár a második generációs túlélők példáját vizsgálva –, hogy a leírt tanúságtételek mind az elnémulás határán egyensúlyozó beszédek. A bennük elhangzó szavak mintha folyton a csend szakadéka felett lebegnének (ahogy ezt egy másik nagy tanú, Paul Celan verseiben tapasztalhatjuk). Végleges egyszerűség, lecsupaszítottság jellemzi ezeket a nem irodalomnak szánt szövegeket, melyeket a tanú személye és sorsa hitelesít. De hogyan szólalhatnak meg ezek a vallomások a színpadon? Ki adhat hangot nekik?

## Színpadi tanúságtételek

A kortárs színházi formák közül a dokumentarista (verbatim) színház az, amelyik leginkább a hitelesség igényével lép fel, mivel alapelvének tartja a szóról szóra történő felidézést. Ennek az ősfarmája Peter Weiss *A vizsgálat* című drámája, mely 1965-ben íródott, és az akkor lezajlott Auschwitz-per jegyzőkönyvein alapul. Az itt elhangzó vallomásokból állt össze a szöveggönyv: egy tizenegy énekből álló oratórium. A tudatosan választott zenei forma egyfajta elemeltséget, stilizáltságot adott az egyébként végtelenül leterhelő és nehéz vallomásoknak. Weiss drá-

---

23 Sarah Kofman: *Paroles suffoquées*. Gallimard, Paris, 1987.

mája egyszeri és megismételhetetlen kísérlet maradt, de a mai napig megkerülhetetlen referencia.

Ugyanakkor az elmúlt évtizedekben a verbatim színház szerepe és jelentősége is erősen megváltozott. A 90-es évektől kezdve egy másfajta irányzat tűnt fel benne, melyet Thomas Irmer meghatározásával „új dokumentarista színháznak” nevezhetünk.<sup>24</sup> Ezekben az esetekben már a szerző személye lényegtelen, egyedül a téma a fontos. Így alkotócsoportok közreműködésével és „expertek” (hőzárértők, a témában sajátos tudással vagy tapasztalattal rendelkező „szakértők”) felkérésével és bevonásával jönnek létre az előadások. Napjainkban talán a Rimini Protokoll a legismertebb képviselője ennek az irányzatnak, náluk gyakran megfigyelhető az is, hogy a színészek eltűnnek, és a helyüket civil szereplők veszik át, ők válnak színpadi tanúvá. Magyarországon is láthatunk számos verbatim színházi bemutatót, legelkötelezettebben a Panodrámá foglalkozik vele, de felhasználta a verbatim színház módszereit a Káva, a Krétakör, sőt még hagyományos kőszínházi előadásokban is (főleg a Katonában vagy az Örkény Színházban) találkozhatunk az alkalmazásával.

Mi most azonban csak egyetlen egészen kivételes és valóban példaértékű színpadi esemény rövid bemutatására teszünk kísérletet. A Groupov csoport *Ruanda 94* előadásáról van szó, melynek témáját az 1994 áprilisától júliusáig lezajlott népirtás adta. Ebben az etnikai tisztogatásban, melyet a hutuk végeztek a tuszik és a mérsékelt hutuk ellen, közel egymillió ember vesztette életét. Érdekes megjegyezni, hogy nem a Groupov volt az egyetlen

---

24 Újrahasznosított valóság a színpadon. *Színház*, 2002. november (melléklet) : <http://szinhaz.net/2012/11/03/ujrahasznositott-valosaga-szinpadon/> (Utolsó letöltés: 2019.09.10)

színházi csoport, amelyik felidézte ezt a tragikus eseményt. Milo Rau és az International Institute of Political Murders szintén készített 2011-ben *Hate Radio* címmel egy előadást (mely egyébként Magyarországon is látható volt).<sup>25</sup> Rau gyakran él az „újrajátszás” technikájával, ebben az esetben is egy 1994-es hutu rádióadás felvételét követhettük végig, mely pontosan megmutatta a gyűlöletbeszéd (kortól független) működését.

A Groupov előadása azonban egy sokkal komplexebb megközelítési módot választott, mely érdemes arra, hogy egy tudományos előadás tárgya legyen. A társulatról annyit fontos előzetesen elmondani, hogy egy 1980-ban megalakult belga csoportról van szó (tagjai főleg társadalomtudósok és kutatók), akik azt vallják, hogy „minden előadás a világ reprezentációja”, ezért valódi társadalmi jelentéssel és tétellel kell bírnia. Előadásaik általános jellemzője a dramaturgiai koherencia, a tudatosan megválasztott forma, a technikai szigor, és nem utolsósorban a színpadi megjelenítés szépsége. Választott témáik sokrétűek és eltérők, de leginkább az emberi szenvedés kérdése foglalkoztatja őket.

A *Ruanda 94* munkafolyamatának első lépéseként az alkotók közösen fogalmazták meg azokat a nehézségeket, melyekkel szembe kell nézniük egy ilyen kockázatos vállalás során (és ami egyben a munkájukkal kapcsolatos esetleges későbbi ellenvetéseket is tudatosította). A legfontosabb kérdésük az volt, hogy miként ábrázolhatják hitelesen azok, akik ott sem voltak, a tőlük távol, egy más társadalmi és kulturális közegben lejátszódó eseményeket? Hogyan ábrázolhatják a fehérek a feketék szenvedéseit?

Azt, hogy mennyire tudatában voltak a feladat súlyának, az igazolja, hogy hat éven át készítették el előadásukat

---

25 Trafó, 2017. április 21.

(ami a kortárs színházi világban egészen egyedülálló elkötelezettséget feltételez). Az első években (1994–96 között) még főleg társadalomkutatóként voltak jelen a helyszínen: tanulmányokat, elemzéseket készítettek, dokumentumokat (kép- és hanganyagokat) gyűjtöttek. Mindeközben, a személyes élmények és benyomások hatására kezdeti szándékuk (amikor még az értetlenség, a düh és a harag mozgatta őket, ezért a tehetetlenség és tétlenség elleni lázadásból akartak létrehozni egy előadást) fokozatosan átalakul, és a céljuk már sokkal inkább az lett, hogy megtörjék a „hallgatás cinkosságát”.

A legdöntőbb változást azonban 1997-ben a Yolande Mukagasával (a *La mort ne veut pas de moi* című, önéletrajzi vallomás szerzőjével) való találkozásuk jelentette, aki vállalta, hogy saját történetét a színpadon is elmondja. Ennek nyomán lassan kialakul az előadás végleges szerkezete, melyet szintén kollektív dramaturgiával dolgoztak ki. Az első munkabemutatóra (még 1999-ben) Liege-ben kerül sor, majd a darabot elvitték az avignoni fesztiválra, és 2000-tól számos turnén szerepelt (világvárosokban és kis afrikai közösségek előtt játszották), sőt dokumentumfilmet is forgatnak belőle.

A *Ruanda 94* végül egy ritka hosszúságú, hétórás előadás lett, mely öt nagyobb egységre (a klasszikus tragédia elveinek megfelelő öt felvonásra) oszlott. Az előadásban végig két nyelven beszéltek: franciául és egy törzsi nyelven (kinyarwanda). Ahogy az időtartamból is látszik, nem a szó szoros értelmében vett színházi előadást hoztak létre, hanem egy valódi eseményt, melynek feladata az emlékezés és az emlékeztetés. Így ez a kollektív alkotás egyszerre volt politikai színház és esztétikai műalkotás.

Szintén lényeges, hogy mindvégig az érthetőségre törekedtek (a konkrét események pontos felidézésére),

miközben a téma egyetemességét is kifejezték (a mindig és mindenhol fennálló fenyegetést). Így a *Ruanda 94* rituális és dokumentarista színházként is definiálható. Továbbá mind a szövegben, mind a rendezésben egy sajátos, egyedi formát hoztak létre, az antik és a modern elemek összekapcsolásával. Az antik színházi hagyományból elsősorban az aischülösi dramaturgiát tekintették mintának (a már említett *Oreszteia* mellett az aktuálpolitikai színház első előfordulását, a *Perzsákat*). Ebben az előadásban is szerepelt a Halottak kórusa (annak az igénynek megfelelően, mely szerint a színház feladata: a „holtak feltámasztása”).<sup>26</sup> Ezek a halottak azonban (szintén a görög hagyományt idézve) temetetlen, békétlen halottak voltak. A színház szertartásos jellegét hangsúlyozta a végig jelen levő, erős zeneiség is (dobok, lant, ruandai zene). A frontális megjelenítés pedig egyszerre utalt az antik színházi hagyományra és egy tárgyalásra (a tanúk meghallgatására). A szemtől-szemben állás ebben az esetben is az elkerülhetetlen szembesüléstszembesítést fejezte ki. A kvázi mozdulatlanság pedig a szenvedés örök képét mutatta.

Az antik elemek mellett azonban számos modern színházi minta és előkép is felfedezhető volt benne: Shakespeare történelmi drámái, Büchner (*Danton halála*), Brecht (*Kurázs mama*), Genet (*Paravánok, Négerék*) dramaturgiája, vagy a Théâtre du Soleil történelmi tablói (1798). Nem is beszélve Peter Weiss és Heiner-Müller nyilvánvaló hatásáról.

Az előadás legmegrendítőbb és legfeledhetetlenebb jelenete azonban az első volt: Jolanda monológja. Ekkor egy valódi túlélő, egy, az odaveszettekért tanúskodó szólalt meg (aki a népirtásban férjét és három gyermekét vesztette

---

26 Ariane Mnouchkine: *A jelen művészete*. Prae-Krétaör, Budapest, 2010.



el). Ennek a jelenetnek az időtartama előadásról előadásra változott, hiszen Jolanda egy idegen, második nyelven (francián) mondta el élete legmegrázóbb traumáját, tépte fel újra és újra legfájdalmasabb sebeit. Olyan volt ez a jelenet, mint egy szabadon választott, végtelen színpadi agónia. Jolanda monológjára a Halottak (a nézők közül kilépő) kórusa felelt, mintegy echóként. Az előadásban tudatosan sok volt az ismétlés és a visszatérő motívum, amelyek itt a „virrasztás” alakzatát képviselték, vagyis azt, hogy nem szabad felejtetni.

Olyan erős volt a szöveganyag, hogy csak egy dísztelen színpadi megjelenítést tűrt meg maga mellett, egy szinte teljesen üres színpadot. Ennek egyetlen hangsúlyos eleme a háttérben feltűnő vöröses fal volt, mely az afrikai földet idézte, térképszerű domborulataival, melyek ugyanakkor az alig eltemetett halotti testekre is utaltak. Ez egyszerre volt emlékfal, gyászfal és válaszfal (az élők és a halott világa között).

Ugyanakkor az élők és a halottak világa számos ponton keresztezte egymást. Ami abból is adódott, hogy ez elsődlegesen a halottak számára írt előadás volt (az ő igényeiknek és követelményeiknek kellett megfelelnie). Miközben azok a kérdések, melyeket az előadás felvetett, már nem a múltra, hanem a jelenre vonatkoztak, és így nem a halottakat faggatták, hanem az élőket vonták kérdőre.

A színpadi reprezentáció kapcsán fontos még kiemelnünk, hogy kezdetben csak a szövegemlékezet jelent meg, vagyis egyedül a szavak tanúskodtak az eseményekről. Csak jóval később alkalmaztak képi dokumentumokat, hanganyagokat, vetítéseket – de ezeket is végig jelenkori reflexiókkal kísérték (pl. a szenvedést ábrázoló médiaképekről folytatott vitával).

Az esemény lezárása pedig nem lehetett más, mint egy szimbolikus temetés. A *Ruanda 94* ezáltal sokkal több volt egy színházi előadásnál: hiszen a benne felvállalt (és valóban véghezvitt) küldetés legadekvátabb meghatározása: a kollektív gyászfeldolgozás.