

26. Fauconnier és Turner 266–267.
27. Tarnay Uo.
28. Ezen a ponton elfogadandónak tartom Nelson Goodman azon megállapítását, amely szerint a reprezentáció magja soha nem a hasonlóság, hanem az utalás. In: Goodman Nelson: *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*, New York, The Bobbs. Merill Company, 1968. 5.
29. Pirandello, Luigi: *Hat szereplő szerzőt keres* in.: *Színművek* (ford: Füsi József) Erópa Könyvkiadó, Budapest 1983. 354.
30. Kékesi Kun Árpád: *Textualitás és teatralitás: A modern és posztmodern dráma horizontválása*, in Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998. 141.
31. Uo.
32. Stockwell, 152–165.
33. Emmott, Catherine: *Frames of reference: contextual monitoring and narrative discourse*, in Coulthard, R.M (szerk) *Advances in Written Text Analysis*, London: Routledge, 1994, pp.157–66.
34. Shakespeare, William: A makrancos hölgy in. *Drámák I.* Ford: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2007. 232.
35. Craine 17.
36. Craine 8–9.
37. Craine 4.
38. Erről lásd: John R. Taylor: *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon, Oxford, 1995. 6.
39. McConachie, Bruce: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*, University of Iowa Press, Iowa City, 2003.
40. Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987, 22. Idézi: McConachie 11.
41. Lakoff és Johnson 6.
42. Lakoff és Johnson 5–7. és 10–12. és 30.
43. McConachie 207.
44. Hart, F. *Elizabeth: Performance, phenomenology and the cognitive turn* in. Hart és McConachie (ed): *Performane and Cognition-Theatre studies and the cognitive turn* Routlage, New York, 2006.
45. Damasio Antonio R.: *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain* Avon Books, New York, 1994.
46. Bolter, Jay David-Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai* Apertúra, 2011. tavasz <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>, letöltve: 2012. 07. 28.

JÁKFALVI MAGDOLNA

Pisti mint work in progress

„Mi nemcsak térben lakunk közel egymáshoz, hanem ízlésünk, humorunk, ritmusunk, eddigi életünk sok baja–öröme: rokon.”¹

Örkény István születésének centenáriumát 2012-ben ünnepeltük, ugyanabban az évben, amikor Várkonyi Zoltánét. Fénykorukban mindketten a rendszer sztárjai voltak, „ők maguk a rendszer”,² nagy filmek, nagy könyvek, legendás előadások elismert alkotói. Pár nap különbséggel születtek, pár háznyira laktak egymástól, pár hónap különbséggel haltak meg, és mindkettőjüknek ugyanaz volt az utolsó színházi munkája: a *Pisti a vérzivatarban*.

Ez a két, minden formájában közeli élet elindíthatja az elemzőt az államszocializmus alkotásszociológiájának megértése felé, de kiváló példát szolgáltat a drama-

tikus alkotások teátralizációjának követésére is. A *Pisti* a magyar színháztörténetben egyszerre foglalja el a megdolgozandó klasszikus és a kísérletező avantgárd előadás helyét. A 33 év alatt elkészült 11 bemutató ugyan nem zajos, de folyamatos hatástörténetet ír, s Várkonyi után olyan erős-karakteres rendezők, mint Barczy László, Mácsai Pál, majd Marton László színpadi munkái jelzik: a dramatikus mű kihívásai nem kizárólag színházesztétikai horizontokat érintenek. A *Pisti* Örkény István leghosszabban írt, Várkonyi Zoltán legtovább rendezett drámája, a végig, néha nyilvánosan is dokumentált munkafolyamat tíz éve alatt a keletkezés-, miként a vele egyidejűvé lett hatástörténet is rejtélyes és kiismerhetetlen korpuszszá terebélyesedett. Ez a mesterségesen elnyújtott alkotási periódus különleges dramaturgiai struktúrát teremt. Míg Örkény az államszocializmus történetét foglalja stációszerűen képekbe, addig a pártállam kulturális mechanizmusa egy jelen idejű dokumentumdráma rendjét kínálja az előadás háttéréül. Örkény István drámája az életműkiadásban³ tartalmazza az összes megírt változatot, az átszerkesztett jelenségeket, a színházigazgatókhoz írt leveleket. Olyan dokumentumgyűjtemény az 1982-es kiadás, amely a dramatikus szöveg köré szinte irodalomtörténetként szerkeszti az értelmezői kereteket. Várkonyi előadása pedig a saját tízéves próbafolyamata végén színháztörténeti összefoglalást kínál egy Latinovits-csal induló, Garas Dezsővel elkészülő koncepcióról.

Örkény drámája és Várkonyi rendezési elképzelése ezalatt a tíz év alatt, 1969 és 1979 között, folyamatosan változott. A magyar színháztörténetben olyan helyzet állt elő, amikor nem újraírnak és újrendeznek egy, a nemzeti kánonban érdekes-problematikus alkotást, akár mint nagy tragédiáink egyikét, hanem csak megtörténelik az újraírás és az újrendezésre való felkészülés, de a mű nem nyeri el lezárt, bemutatott formáját. Műalkotás helyett dokumentum-lét vár rá, folyamatos újraalkotás.

A *Pisti* bemutatástörténete különleges eseménysort mutat a történészeknek. Eddig jórészt a második nyilvánosságban létrejött alkotások sorsán értelmeztük a kulturális döntési mechanizmusokat, hiszen a betiltások gyakorisága és manifeszt jellege, vagy már eleve a cenzúra megkerülésére kitalált performatív keret különlegessége tartotta a közösségi emlékezetben a színházi eseményeket. Paradox helyzet, hogy Halász Péter szobaszínháza vagy Galántai György boglári kápolnaki-állításai felé a történészi kíváncsiság könnyebben fordul, mint egy Várkonyi-rendezés felé, miként az is, hogy az ügynökjelentések különleges aprólékossága miatt a történészi narratíva is egyértelműbben képződik körük. A második nyilvánosságban mozgó alkotások betiltása és engedélyezése részlegesen dokumentált folyamat, míg az első nyilvánosság színházi repertoárját kialakító bonyolult mechanizmust rekonstruálni, egyrészt az adatok beláthatatlan halmaza, másrészt a szöbe-
li utasítások rendje⁴ miatt, kétséges vállalkozás.

A kőszínházi szcénán a hatalomműködtetés stabil rutinja mögött követhetetlen intrikus játszmák folytak, minderről a Katona József Színházban Schilling Árpád vezetésével folyó 2013-as beszélgetéseken sorra említést tettek a színházcsinálók nagy generációjának tagjai, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor. Az Örkény-szöveg alakulástörténeti filológiája talán segít definiálni egy kőszínházi előadás bemutatástörténeti kontextusát, s hozzájárul, hogy az előadások betiltásának vagy ideigle-

nes leállításának – leginkább a szóbeliség csatornáján terjedő – folyamatáról tudjunk meg modellalkotó részleteket.

Ez a folyamat egyrészt a Vígszínház dramaturgia és Örkény István özvegye, Radnóti Zsuzsa szerkesztette könyv filológiai apparátusából rekonstruálható, másrészt a színházi múlt azon performatív elemeiből, melyek hosszabb-rövidebb periódusok után, de előveszik a *Pistit*, s így akár évtizedekkel a bemutató után mégis a Várkonyi-féle előadás legendáriuma kel életre. Ezért egymás mellé helyezve az 1979-es bemutató és a későbbi nagyszínházi újrajátszások eseményeit, a színházi hatástörténet működését is modellezzük.

A *Pisti* esetében tehát a drámaszöveg és az előadás párhuzamos alakulástörténete a két alkotó együtt-léte okán jól dokumentált, így követhetővé válik a színpadi szöveg teátralizációja. Természetesen éppen ez a jól dokumentált korpusz nyomatóékosítja erősebben a *Pisti* helyét a közösségi emlékezetben, s fordítja több színházcsináló figyelmét egy olyan szövegre, mely ugyan 1972-ben megjelent, de az 1989-es kiadás két változata felülírta, átírta a szöveg helyét a színháztörténetben. A *Pisti a vérzivatarban* betiltásának, pontosabban leállításának körülményeit az 1982-es életműkiadásban mintha nyomon követhetnénk, de valójában ennél izgalmasabb, milyen lehetőségeket dolgozott ki magának egy drámaíró és egy színházrendező (majd igazgató) akaratának érvényesítésére. Örkény jeleneteket írt újra, Várkonyi újabb rendezési koncepcióit olvashatjuk, pontosabban az azokra adott írói válaszokat. De a szigorúan vett színházi átdolgozásokon túl a nyilvánosság bulvárkereteit is mindketten használták. Várkonyi évadonként műsorengedélyért folyamodott, a korabeli bulvárcsatornákon azonban rendre megszellőztette, hogy a Vig sztárjai közül kikre mi várhat, így hol Örkényt kérdezték a *Film Színház Muzsika* hasábjain az új bemutatóról, hol Latinovitsot, Sulyok Máriát, a korabeli sztárokat az *Esti Hírlapban*, a *Hétfői Hírekben*. Az emlékezés mozzanatait árnyalja, hogy a Vígszínház igazgatója 1969-ben az a Lenkei Lajos, aki 1962-ig, ki-nevezése előtt a *Film Színház Muzsikát* főszerkesztette.

Az 1982-es kiadás szerkesztője, Radnóti Zsuzsa a kötet struktúrájával, a szokatlanul határozottan egyszerre megjelentetett, s ezzel két különálló drámának kezelt *Pisti* mellé elhelyezte a *Pisti* körüli nyilvános iratokat és magánleveleket. Lényeges, hogy az 1982-es nyilvánosságról beszélünk, melyben még nem ismert a Luzsnányászky-dosszié, nincs nyitott archívum, s így a hatalmi regiszterek kulturális legitimációjáról gondolkodni is lehetetlen vállalkozás.

Másrészről előttünk a felismerés, hogy éppen a kötet szerkezete teszi világossá: Örkény drámája az értelmezői hagyományt annak a dramaturgiai konspirációnak mentén indította el, melyet éppen az előadás bemutatása érdekében dolgozott ki a szerző. Örkény 1969-től tucatnyi szövegváltozattal telítette Várkonyi Zoltán és Lenkei Lajos, a Vig akkori igazgatójának postaládáját, s ezzel a tényleges ideológiai vitát a realista irodalomról a dramaturgiai formára irányította.

A *Pisti* mint work in progress dramaturgiai válasz az ideológiai kérésekre. Örkény azt írja 1969. október 27-én Lenkei Lajosnak: „Az én darabom nyílt, egyenes beszéd, és ha a rendező akarná, gyengébbek kedvéért minden jelenetben leengedhetné az évszámot. Itt tehát senkinek hátsó gondolata nem támadhat.”⁵ Ez éppen az a színházi egyenes beszéd, mely a hetvenes évek magyar színházi esemé-

nyeit jellemezte, de nem a kőszínházi, az első nyilvánosságban létrejövő kisrealista formában, hanem a (neo)avantgárd második nyilvánosságban. A korai magyar happeningek színházi akcióit az egyenes beszédnek ez az igénye határozta meg,⁶ és rendre tiltott státuszt is kaptak. Sem Örkény, sem Várkonyi, a nagy rendszer nagy alkotói nem tudták sem követni, sem megérteni, sem könnyedén befolyásolni a betiltás, a leállítás folyamatát, mert a processzust nem az avantgárd formációk, vagyis a kulturális működés perifériáján élték meg, hanem a legnagyobb nézőterű kőszínház igazgatóságán tapasztalták. Ennek a tanulmánynak egyik felismerése, hogy a betiltás oka a szöveg szokatlan dramaturgiájában, a ráépülő színházi avantgárd formanyelv intézményes használatában is kereshető.

A *Pisti* 1972-es kiadott változata klasszikus dramaturgiai értelemben nem dráma. *Pisti* négy külön karakter, a történet egypercesek összeszerkesztett füzére, melyet a Jederman-misztérium kulturális hagyománya tart egyben.⁷ Akárkit a Rossz és Jó allegorikus alakjai kísértik, de Örkénynél éppen a Jó és Rossz pozíciói válnak értelmezhetetlenné, helyesebben a többes *Pisti*-ben vannak folyamatosan jelen. A kortárs kritikák a formai gyengeségből adódó ideológiai bizonytalanságot nevezik meg igazi tévedésként, s nem engedélyezik, hogy a színházi gyakorlat formálja dramaturgiai szöveggé a jelenetgyűjteményt.

Berend T. Iván, a rendszer gazdaságtörténész sztárja, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem akkori rektora (későbbi MTA-elnök) nyílt levele az *ÉS*-ben tette egyértelművé 1979-ben, hogy az örkényi szöveg a Várkonyi-előadás felől értve kapja meg drámai státuszát. Az örkényi dráma a rendezéstől lesz mű. Berend T. Iván képzőművészeti hasonlaltal él, Seurat-hoz hasonlítja az előadást, mikor így fogalmaz: „Pontokra és színekre bontott, mégis egységes, szabálytalan, groteszk-torz, mégis valóságvarázst sugárzó a *Pisti*.”⁸ A szerző történészként a valóság elemeit akarja értelmezni, Örkényt védeni, amikor a Duna-parti jelenetről ír. A „történelemszemlélet” az, ami Örkény szövegkiadásában, a könnyedén „nyitott dramaturgiának”⁹ nevezett technikája miatt félreolvasható, de az előadásban nem nézhető félre. Berend T. Iván hosszú elemzése azt a kulturális gyakorlatot legalizálta, amit Garas/Tordy/Szombathy/Balázs *Pistije* tett világossá: a realista ábrázolás kliséi csak historista alkotásokat eredményeznek, s Örkény jelenetei éppen ezektől a formáktól távolították el a játékot. Lehet, Örkény olvasása közben nem hihető, hogy a gyilkos az áldozatok közé áll, s magára ad ki lőparancsot, de Várkonyi rendezésében a bizonytalanság, a topogás, a megingás, s mellette a határozottság és a keménység képe olyan testnyelvi formával beszél, mely nem is érthető másként, csak négy test négyféle beszédmódjának. Várkonyi e négy testű egyetlen karakterbe sűríti a második háború magyar hőhérait és áldozatait egyaránt.

Örkény remekül elemzi a *Pisti*-ség teatralitását e tíz év alatt, egy *Pisti* helyett négyet is szerepeltet tehát, hátha az abszurd szövegeket is a realista hagyományban értő olvasási rend nem az átélés és a szerepazonosság kategóriája felől közelíti a művet.¹⁰ De hiába. A *Pisti* 1979-es színházi, miként 1972-es irodalmi recepciója is a marxizáló esztétika, a kisrealista hitelesség és valóságon alapuló tükrözés technikáját keresi az alkotásban, s ennek az ideológiai konstrukciónak a hiányából a mű gyatraságát vezeti le, semmiképpen nem annak a lehetőségét, hogy a Vígszínház igazgatója, a Színművészeti Egyetem rektora és a nemzet befogadott írója, vagyis a

szerző(k) képesek lennének vagy szándékukban állna esztétikailag és politikailag is más regiszterekben alkotni.

A *Pisti* recepciótörténete olvasható groteszk párbeszédként, ahol Pándi Pál programadó ítélete a *Kritikában*¹¹ az államszocialista ideológiai tér védelmében világosan rossznak definiálja a darabot, majd a *Népszabadságban* Szigethy Gábor¹² enyhíti a támadást, hiszen Pisti csak „nem értette a történelem hívó szavát.” S az erre adott válaszok, a további elemzések mind az örkényi dráma hitelességét, vagyis a világ abszurditását és így Örkény realizmusát igazolják Berend T. Ivántól Földes Annáig. Földes Anna Örkény színházi munkáit összeíró műve¹³ programadó érvsor egy olyan groteszk forma mellett, mely csakis a valóságot igazolja. A hiteles, az érvényes állandó jelzőként kíséri Örkényt ebben a gyűjteményben, mely a marxista irodalomtudomány realizmusfogalmával szembevisíti Örkény életművét és védi is meg: „a társadalmi élet felszíne mögött kavargó gondokból és gondolatokból”¹⁴ gyökerező tragédia Madáchhoz méltó. A recepciótörténet legfőképp ezt az autoritás-technikát használja Örkény drámájának megmentésére, akkor is, ha a *Tragédia* és a *Pisti* közötti akár dramaturgiai, akár poétikailag erős megfelelés nehezen bizonyítható, miként erre Szirák Péter felhívta a figyelmet.¹⁵ Örkény a work in progress dramaturgiai technikával a dokumentumdráma műfaja felé indul el, Várkonyi pedig a dokumentumszínház formáját keresi, s a hetvenes évek végi magyarországi professzionális nézők mindezt inkább a XIX. századi dramatikusan hagyományhoz tudták kötni, mintsem a kortárs európai jelenhez. Várkonyi Örkénnyel létrehozott alkotása közösségi státuszát tekintve inkább Handke és a német színházi felelősségvállalás elkötelezettségét mutatja, mintsem Madách egyéni poétikai etikáját. Ez a work in progress olyan dramaturgiai műfajjává vált, melyet a közösségi felelősségvállalásra emlékeztető dokumentumszínház technikái használnak a neoavantgárd erőszakos bátorságát vegyítve a poszt-brechtli színház pedagógiai koncepciójával. S 2013-ból látványos, hogy a pártállami, rettenetesen bonyolult kultúr-ideológiai működés mennyire kizökken, amikor a rendszert végül is fenntartó legjobbak képesek tíz éven át kitartóan küzdeni egy teljesen más regiszterben való megszólalás lehetőségéért.

A *Pisti* nem a Vígbe való, mentegeti is Örkény döntését a *Tótékat* 1967-ben a Tháliában Latinovitscsal fergeteges sikerre vivő Kazimir Károly előtt.¹⁶ De Latinovits (és Radnóti Zsuzsa dramaturg) miatt mégis a Vígbe viszi a *Pistit*. Ezalatt a tíz év alatt, amíg a bemutatóra készülnek, Latinovits (Pisti) meghal, Sulyok Mária (Rizi) nyugdíjba megy, átalakul a Víg teljes színészcsapata, ellenben Várkonyi főrendezőből igazgatóvá lép elő. Várkonyi és Örkény mindketten közelítenek a hatvanhoz a *Pisti*-projekt elején, s egy igazi bulvárszínházi tradícióban működő házban megpróbálnak teljesen más formát működtetni.

A work in progress fázisait nem saját tíz évének eseménytörténete mentén követhetjük, azt az életműkiadásban megtehetjük. Az Örkény-Várkonyi alkotás hatástörténetén vizsgálom, milyen elemek és miként hagyományozódtak. Négy, a játéktörténetben jól követhető fázist elemzek, melyek a folyamatos játszás módszerével tartják a közbeszédben a művet. A *Pisti* tizenegy bemutatójából kiemelek négy domináns megoldást, hogy a műfaj, a work in progress jellegzetességeit definiáljam.

1. A narrátor dramatikus státusza: Gobbi Hilda

Várkonyi Rizinek – Sulyok Mária nyugdíjazása után – Gobbi Hildát szerződtette, az igazi „nehézsúlyú realistát”.¹⁷ Gobbi Várkonyi fiatalkori barátja, a Németh Antal-féle Nemzetiben társulati párja, a koalíciós években az ötösfogatban kultúrideológus társa, fiának keresztanyja. Gobbi Hilda tragikai tudásának megjelenése a komika házában performatív aktus, a vígszínházi játéknyelv alakításbeli ellentéte. Gobbi játéktechnikája éppen annyira elüt a többiekétől, mint Rizi időérzékelése a többi halandóétól. Várkonyi ezzel a szereposztással az összes Pisti kísérőjét, a realista orákulumot helyezi a játék origójába, ő az Egy Pisti többese mellett.

Gobbi színészi élettörténete is a politikus szerepvállalóé, a tudatos aktív kommunista emberé, aki ugyanazzal az erővel lép a második felvonás első jelenetében 1979-ben a Pesti Színház terébe, mint 1945 tavaszán a Szabadság Matiné színpadára. Várkonyi Gobbinak adja azt a nyitó lendületet, amivel 34 évvel korábban ő maga állt ki: „Felszabadult az ország!” A jelenlét és az életpálya azonossága hozza létre, és főként erősíti az előadás realista értelmezési tartományát, s hogy ez éppen az öreg jósnő alakjában érhető tetten, az az örkényi gondolat erejét mutatja Várkonyi színpadán. Rizi itt ezért sem egy madáchi Lucifer-parafrázis, mert Gobbi Hilda öregasszonya a tapasztalatból eredő tudást vagy nem-tudást jeleníti meg, s semmiképpen nem a romantikus kiválasztottságból fakadó bizonyosságát.

Gobbi a Major-féle realizmus bajnoka, egyszerre működteti a brechti politikai színház gesztikus erejét és a Sztanyiszlavszkij-iskola „mintha”-helyzetértelmezését. Gobbi a Duna-parti jelenetben utolsó a kivégzettek sorában, fekete koktéluháján fehér köténnyel, fehér hajráffal térdel szemben a nézőkkel. Mindenki a Miatyánkat mormolva búcsúzik az élettől, s felsoronként lövik őket szabályos ritmusban fejbe a nyilasok. A reflektor ebben a ritmusban kúszik az éppen kivégzettre, aki hangosabban formálja saját sorát, „szenteltessek meg a Te neved”, vagy később „ne vigy minket a kísértésbe”. Gobbihoz érve halljuk meg, hogy ő héberül imádkozik. Kitar a fény, pár pillanattal hangsúlyosabb halál az övé. A héber búcsúszó percekgig a színház terében marad. Erre, Gobbi rettentő színészi erejére építette Várkonyi az előadás ritmusát, s ezt tartja két évtized múlva Mácsai Pál is a legfontosabbnak, amikor a Madách Kamarában (mai Örkény Színház) megrendezett *Pistiben* Rizi két órán keresztül üres hely: Gobbi Hilda hangja, csak a hangja tölti ki a teret.

2. Identitásmegosztás, identitásegyesítés: Garas Dezső

Várkonyi Latinovits halála után felismerte, hogy a Vig társulatából a fiatal Tordy Géza ugyan eljátszhatja az egyik Pistit, de egyedül ezzel a súllyal nem tud megállni a színpadon. Így mellé félszeg Pistinek Garas Dezsőt hívta, aki a másik vendég lett az 1979-es előadásban. Garas a félszeg Pisti, de az első Örkény-változatot, az 1969-est olvasva az egyetlen Pisti.¹⁸ Garas Dezső 1979-ben filmszínész a MAFILM-nál, már Minarikként ismertebb a *Régi idők focijából*, mint néhai Liliomfiként. A Vígszínházban Tordy Géza, Szombathy Gyula, Balázs Péter mellett Garas megjelenésével, játéktudásával, jelmezével, szerepe nagyságával akár az egyetlen Pisti lehetne. Ez a szereposztásbeli döntés egyértelműsíti, Várkonyi miként rendezi össze a tíz éves dramaturgiai átalakításokkal szétzilált szöveget.

A többes Pisti modellje a szövegkiadások kritikájából egyértelműen a közönségre, mindenkire, a tömeget alkotó kisemberre irányította a cenzoriális figyelmet. Várkonyi döntése a pistiséget Garas Dezső színészi státuszával a félénk Pisti irányába tolja el. Egy hónappal a premier előtt Örkény ugyan azt írja, hogy „Garas még csak helyenként jó. Pedig milyen könnyű, ős-színházi ős-szerep: az elesett, a mukkanni sem merő, a klaun. Testére van szabva.”¹⁹ Garas testére van szabva az ismert Minarik-ruha, a több számmal kisebb zakó legfelül begombolva, a rövid, de mégis bő nadrág. Várkonyi ehhez a mozgékony, sovány testhez csapja a „mindig leeszem magam” vallomását, s ezzel megakasztja, mesterségesen feltartja és kitarítja az 1979-es rendezésben az egyik legerősebb, a recepciókban legtöbbit vitatott jelenetet, a Duna-parti kivégzést.

Amikor Örkény azt írta újabb javítási javaslataiban, hogy a félszeg „...nem szereplő(k), hanem csak a főhős megtestesített jellemvonásai”, akkor ez az Örkény-mondat az előadás könnyű értelmezési keretévé nőtt, s nem maradt meg egy 1970-es februári kis levélnek, aminek olvashatnánk ma. Várkonyi előadása, s benne Garas játéka a félszeg tulajdonságot nem nemzetkarakterológiának ábrázolja, hanem commédia dell’artének, színpadi gegnek. Várkonyi Garas Dezső színészi tudásával, filmes ismertségével tartotta össze a négy Pisti-karaktert és játszatta Minarik Edének inkább, mint Ádámnak.

Örkény évtizedes szövegalkításainak jelentős része az identitások és a szerepek viszonyára vonatkozott. A többes identitás technikája a hetvenes években Mrozek és Ionesco szövegeiben rendre a dramatikus azonosság kérdését fogalmazták meg, igaz, e szerzők szövegei nem kerültek kiadásra és színpadra sem Magyarországon.

Garas Dezső alakításának játékos, commedia dell’arte típusú csetlését Babarczy László kaposvári rendezésében Bezerédi Zoltán vitte tovább. Ez az előadás egy számítógépes játék világának meglehetősen lebutított közegét kínálta értelmezési keretnek. Bezerédi mozgása a korai Commodor 64 panelek figuráit másolta. Fejtartása, szenvtelensége, beesett válla, elrajzolt ruhái a játékfigura előre megírt lehetőségeit mutatták. A számítógépes játékok világának bit-szemlélete tesz egyformává minden Pistit, s azok Garas Dezső alakítását követve, elesettek, kiszolgáltatottak, de túlélők lettek.

3. A traumák megnevezése: árpádsáv a jelmezen

A dokumentumdráma műfaja – miképpen a hosszú ideig készülő, folyamatosan alakuló művek is – láthatóvá teszi a közösségi traumákat. A *Pisti a vérzivatarban* színházi hatástörténete a különféle scenikai kiemelésekkel, színpadi átírásokkal azokat a jeleneteket emeli ki, melyekre már az 1972-es szövegkiadás utáni recepció is felfigyelt. A Duna-parti jelenet, a nyilas-szovjet váltás, a kávéházi sarló-kalapács festés a magyar történelemben fel nem dolgozott korszakokat, ki nem beszélt traumákat visz színre. Várkonyi rendezése már Garas felkérésével állást foglalt: Pisti identitásképzésének időtálló színpadi alakja Garas Dezső Pistije zsidó Pisti lesz. Igaz, a kortárs kritika kerülte mind a holokausz, mind az államszocializmus alatti antiszemita megnyilvánulások teátralizációjáról folyó beszédet, azonban az Ör-

kény-Várkonyi bemutató színházi kontextusban elindítja a műtfeldolgozást. Az elmúlt három évtized bemutatói rendre nekiállnak ennek a munkának. Az ötvenes évek koncepciósi perei, a hatvanas évek sematizmusa, a hetvenes évek konzolidációja közösségi tettekben teátralizálódnak, s az előadások sokféleképpen, de elkezdnek beszélni a magyar történelem legelhallgatottabb traumájáról, a holokausztot a Duna-parti kivégzésben színpadi aktussá formáló jelenetről.

Várkonyi Zoltán 1979-ben árpádsávos karszalagot ad a katonákra. Garas, a fél-szeg pesti zsidó vezeti a kivégzőosztagot, s így és ekként érti meg az Örkényt védő Berend T. Iván, miként lehetséges, hogy a gyilkos az áldozatok mellé áll. Örkény a dramaturgikus szövegváltozatokban egyenértékűnek és felcserélhetőnek írja a „síber, bolsi, katonaszökevény, hazaáruló. És zsidó” főneveket, a kortárs írott recepció mégsem vág(hat) bele egy feldolgozó-elemző munkába. A színházi paradigma nem megkerülhető értelmezői hatására egy példát hozok: az 1992-es Mácsai Pál-féle rendezés Pistije Dörner György lett. A színháztörténész számára világos, hogy ez a színészválasztás éppúgy értelmezői pozíciót kínál, mint Kiss Ferenc szerepeltetése Németh Antal utolsó Nemzeti Színházas rendezéseiben a német megszállás előtti hónapokban. A színházi előadások hordozzák a trauma kimondása helyett a megmutatás technikáját, a jeleneteket követő mikroelemzések komparatistikája továbbra is alakítja a munkát.

4. A dokumentumok helye a színházi történelemben

Hans-Thies Lehmann úgy fogalmaz, hogy bár „az esztétikai szféra politikai jellegének problémája a művészeteket általában érinti, így tehát a színház *minden* alkotásformáját is, a kapcsolat a posztdramaturgikus esztétika és a színház esetleges politikai dimenziója között válik különösen sűrűvé.”²⁰ A work in progress dramaturgia felkínálja a scenografikus és a metaforikus rendezés lehetőségét is, de a történelmi folyamatokról szóló jelenetek ritmusa, vagyis a fabula óhatatlanul a brechti színház elkötelezettsége felé tereli a színpadi alkotásokat. A *Pisti a vérzivatarban* bemutatói ezzel néznek szembe, hiszen a *Pisti*-ben rejlő stációdramaturgia²¹ a történelem mint folyamat és mint jelenidő párhuzamos bemutatását teszi lehetővé. Az Örkény-dráma irodalma vitathatatlanul a XIX. századi nagy magyar klasszikusok sorába emeli a Pistit, a színházi hagyomány (és a szövegkiadás) azonban mást mutat. A hatvanas évtized egészét meg- és végigíró műalkotást sokkal többször játsszák, mint a *Vérrokonokat* vagy *A holtak ballgatósa*, a *Kulcskeresőket*, de háromszor többet megy a *Tőték* és a *Macskajáték*. A work in progress dramaturgiájával létrehozott színpadi szöveg feltételezi azt a rendezői munkát, amit Várkonyi elvégzett 1979-ben. Amikor egy dokumentumdráma színpadra kerül, a dokumentumok helye értelmeződik át. Ez a 11 bemutató közül négyen követhető.

1988-ban Babarczy László játékfüggő előadást hoz létre Kaposvárott. Bezerédi Zoltán Pistijéről már írtunk, ő egy videójáték hőse, belépőjének zenéje a korai Commodore-technika géphangja. Az örkényi hősök itt video game katonák, ebből, és csakis ebből a színpadi pozícióból értelmeződik a parancs morfológiája. A kaposvári társulat a közösségi színház erős mintája ekkor, ez az előadás a színészek tömeges jelenlétének és a videójáték személytelenségének az azonosságára épült.

A dokumentumszínház másik karakterét hangsúlyozza 1992-ben a Madách Kamarában Mácsai Pál rendezése. Horesnyi Balázs díszletéhez a budapesti Hősök térének és az Andrássy útnak a perspektivikus fotóját kasírozták eltérő magasságú lábakon álló paravánokra. A látvány a XVII. századi színpad álperspektíváját mutatja ismerősnek, csak hogy a mozgástér mesterségesen szűkített, s ez idegen a mai színpadtechnikától. Ebben az előadásban elsődlegesen a tér használata mutatja az idegenné váló hagyományt, az ismerősnek tűnő, de használhatatlan tereket.

S az utolsó, a negyedszázados bemutatóra emlékező, 2004-es *Pisti a vérzivatarban* egyenesen a dokumentumdráma felszínre kerülését vizionálta. Marton László a Vígyszínházban az előadás képi világát meghatározó kávéházi miliőt a nagyszínpad alatt rendezte be, ahonnan csak felmászni lehetett, felkapaszkodni a felszínre. Marton a felszínre kerülés fizikai képét hangsúlyozta, a múlt előmászását az (zene-kari) árkokból. „Soha nem talákoztam még színházi pályafutásom alatt olyan íróval, aki ilyen mélyen hitt a rendező szerepében, a rendezői munkában. Örkény István azért szerette a rendezőt, azért bízott benne, mert meg volt róla győződve, hogy a színházban a rendező az az ember, akinek költészetté kell változtatnia a dramaturgiát.”²²

Örkény István és Várkonyi Zoltán együtt írják újra és újra az államszocialista historikus tudat és a nemzeti kérdések változásait önmaguk történelmeként önmaguk múltjává. Az 1979-es előadás bír olyan művészi erővel, mely 33 év után is nézhető, megrázó eseményt kínál, mely újabb előadásokat generál, újabb színházi formát hoz létre: a dokumentumszínházat. Ebbe, a vígszínházi magyar avantgárdba mindketten behaltak.

JEGYZETEK

A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

1. Örkény István levele Várkonyi Zoltánhoz 1976. ápr. 3. OSZK SzT Fond 27 Várkonyi Zoltán iratai
2. György Péter: in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest, Balassi Kiadó, 2013. 22.
3. Örkény István: *Drámák* II. kötet. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1982. 559–726.
4. Rajk László: Amikor a folyó beelép, ahelyett, hogy lábjegyzetben maradna... in: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. József Attila Kör – L'Harmattan, 2005. 80.
5. Örkény István: *Drámák*, 586.
6. Jákfalvi Magdolna: Beszéd. In: *Avantgárd – színház – politika*. Budapest, Balassi, 2006. 188.
7. Szirák Péter: *Örkény István*, Budapest, Palatinus, 291.
8. Örkény István: *Drámák*, 570.
9. Koltai Tamás: Pisti küzdj... *Színház*, 1979/4. 11.
10. P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest, Argumentum, 1997. 44.
11. Örkény István: *Drámák*, 565–566.
12. Örkény István: *Drámák*, 564–565.
13. Földes Anna: *Örkény a színpadon*. Budapest, Palatinus, 2006.
14. Földes 139.
15. Szirák 290.
16. Örkény István: *Drámák*, 585–586.
17. György Péter u.o.

18. A dokumentumokból követhető az az ív, mely az egyetlen Pistit többes, az 1979-es előadásban négyes, az 1988-asban sokas, az 1992-esben ismét egyedüli figurává alakítja.

19. Örkény István: *Drámák*, 608.

20. Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 217–218.

21. Bécsy Tamás: Az én-világa drámája. In: B.T.: *„E kornekünk szüülök és megölök”*. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest, tankönyvkiadó, 1984. 125.

22. Marton László: *Critikai Lapok*, 2006/3. 11.

KISS GABRIELLA

Az újrajátszás emlékezete

GONDOLATOK A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ *NOTÓRIUSOK*-SOROZATÁRÓL
(2007–2013)¹

Az ország legnagyobb múltú művészsínházának önképét performáló *Notóriusok*-sorozat akkor lett a Katona József Színház repertoárjának része, amikor a színház-történet-írás módszertani diskurzusa új terminussal gazdagodott.² A *reenactment* fogalma az 1940-es évek óta bizonyul termékenynek a saját diszciplínájuk reszubjektívizációjával számot vető történészek és muzeológusok számára.³ A színház-tudomány szakszótárainak lapjain viszont a teatralitás klasszikus koncepcióinak határaival kísérletező és az előadások előadásszerűségének természetét egyfelől transzparenssé tévő, másfelől elemző body art performanszok *újrajátszásának* köszönhetően kapott helyet.⁴

A terminus szinte azonnali divattá válásánál nem kevésbé érdekes az a kérdés, hogy villámgyors inflációja, az ezzel szembeszegülő definíciós kísérletek, továbbá a dokumentumszínház kortárs formanyelveinek felélénkülő reflexiója milyen horizontból értelmezték újra a kultúratudomány retorikai fordulatának olyan alapfogalmait, mint a *félre-* illetve *újravetés* vagy az *iterabilitás*.⁵ Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a *reenactment* elmúlt események itt és most megtörténő megtestesülése, mely az ismétlés során alakít ki speciális viszonyt a múlttal, akkor az *újrajátszás* aktusa a színházi emlékezet kutatásának kontextusába helyezi a nyelv és az értelem rögzítésének kudarcra ítéltségével számot vető Paul de Man-i és Jacques Derrida-i vállalkozást. Ennek okán a *Notóriusok* sorozat színház-történeti jelentősége annak a kérdésnek a körüljárása révén ragadható meg, hogy a Katona József Színház Kamrájában illetve Sufnijában látható rendezések mennyiben és hogyan szólaltathatók meg az ún. „menmonic turn” diskurzusának ismeretében.⁶

Az eddig létrejött nyolc rendezés egyik közös vonása, hogy miközben felhasználnak egy hatalmas és nehezen hozzáférhető, mi több: épp az egyértelműen kirajzolódó hatalmi formációk elemzése révén izgalmas adatbankot, testet kölcsönöznek a valóság mindig is ismertnek vélt, ám valójában sokféleképpen hallgatásba burkolózó darabjainak.⁷ A magyar színház-történet különböző fejezeteivel foglalkozó vállalkozásnak nem az a tétje, hogy felelevenítse, illetve rehabilitálja a vélt és valós emlékeket. Azokat a kollektív mechanizmusokat kutatja, amelyek abban segítenek, hogy ne feledkezzünk meg saját feledékenységünkről.⁸ Ily módon a