

**L. ERDÉLYI MARGIT**

# **A groteszk relációi drámákban**

*(Örkény-drámák interpretációja)*

---

NAP KIADÓ



**L. ERDÉLYI MARGIT**

**A groteszk relációi  
drámákban**

*(Örkény-drámák interpretációja)*



**L. ERDÉLYI MARGIT**

**A groteszk relációi  
drámákban**

*(Örkény-drámák interpretációja)*

NAP KIADÓ  
Dunaszerdahely  
2002

*A könyv megjelenését a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma  
támogatta.*

*Publikácia vyšla s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR.*

© Doc. PhDr. L. Erdélyi Margit, CSc., 2002  
ISBN 80-89032-23-0

# BEVEZETÉS

E könyv átdolgozott, bővített kiadása az 1996-ban megjelent *Örkény-drámák elemzése* című tanulmánykötetnek (Nap Kiadó, Dunaszerdahely). Ezúttal Örkény István hat drámájának interpretációjával foglalkozom, voltaképpen megjelenésük sorrendjében. Alapvető szempontnak a drámaelméleti vizsgálódást választottam, de a részletproblémákon belül már nyitottabban kezelem az aspektus kérdését, mert – úgy gondolom – a súlyponthozást mindig az adott dráma diktálja. Így mintegy másodtengelyen húzódik végig munkámban az irodalompedagógiai intenció is. A drámaelméleti szempontú elemzés alapvetően adott és szinte kimeríthetetlen, ha a műnemi, műfaji összetevőket vagy a mű rétegezettségét, illetve az Örkényre jellemző átmenetiségeket is taglalni kívánjuk. Az irodalompedagógiai vonal pedig az oktatás gyakorlati oldalát segítheti, erősítheti bizonyos támpontokkal. A két szempont ötvözete által igyekeztem láttatni, kiemelni azt a vitathatatlan tény is, hogy az irodalomművészet nem statikus, hanem egy dinamikus, állandó mozgásban, fejlődésben lévő élő anyag. Analizáló, konfrontatív és szintetizáló eljárásaim mindezek felmutatását is szolgálják.

Olyan drámákra esett a választásom, amelyek a fent említett kettős célzatosságot megfelelőképpen kielégíthetik, merthogy magas művészi értéket képviselnek. Elsőként a *Tóték* című dráma elemzésével foglalkozom, amelynek első feldolgozása a *A groteszk vizsgálata* című könyvben található, (Nap Kiadó, Dunaszerdahely 1994). A *Macskajáték* elemzése igen vonzó volt számomra, mert sok tekintetben szélsőségeket szintetizál. A 18. századbeli minta, a Choderlos de Laclos-i levélforma Örkény kreatív szellemisége révén megfér a posztmodernet alapozó intellektuális játékkal együtt Orbánné drámájában. Az epikából drámává lett alkotás annyi lírai értéket hordoz, hogy egészében véve költészetté emelkedik. A *Kulcskeresők* kapcsán formai tekintetben izgalmasnak találtam a tér- és időtényezők megfigyelését, s ezek taglalása a jövőben sem lesz számomra elhanyagolandó feladat. Eszmei, tartalmi vonatkozásait tekintve szinte mindegyik Örkény-dráma az önismeret, az önazonosság, az identitászavar és -vesztés kérdéskörével foglalkozik, mégha mindig különböző életanyaggal és mindig más és más műfaji megformálásban is. „Kettős látásával” a drámaíró mintegy feltérképezi a 20. századi emberek lelkét: magatartásokat, tetteket, gondolatokat; bemutatja a mi „vérrokonainkat”, akiknek kettős arca nemcsak a groteszk tükrében olyan, amilyen, hanem éppen hogy a század történelme és társadalmi változásai faragták őket hitelessé. A *Vérro-*

*konok* olyan szempontból is érdekes a vizsgálódó számára, hogy nincs epikai előzménye, s így e tény következményei láthatóvá válnak a drámaformában is. Kutatásom során nem feledkezhettem meg az abszurd, a groteszk, a szatíra, a humor és a komikum eszközeinek vizsgálatáról, s annak megfigyeléséről sem, ahogy ezeket Örkény sajátos módszerrel a tragikus esztétikai minőséggel ötvözi. Az irodalomelmélet, a színházesztétika és az irodalompedagógia drámaírói szintézisként kezeli a *Pisti a vérzivatarban* című művet, mivel Örkény ezzel az alkotással a groteszk szemléleti, stílusbeli és műnemi kulminációját teremti meg drámái sorában. Ebben a „kollektív önéletrajzban” a vizsgálódás szempontjai és súlypontjai eleve sokszínűek lehetnek, és lehetőséget adnak különösképpen a komparatisztikai vizsgálódásra, akár a nyugati abszurd, akár a keleti abszurd/groteszk drámák irányába. A *Forгатókönyv* című dráma nem sokkal az író halála után jelent meg. Tartalma szerint főleg az 1950-es évek társadalmi diagnózisa, formai megoldását tekintve az örkényi drámaírói kreativitás kitűnő példája.



# I. A KOMIKUS TRAGIKUM ÉS A TRAGIKUS KOMIKUM EPIKÁBAN ÉS DRÁMÁBAN

A didaktikai teleológia szempontjából sem elhanyagolható tény, hogy Örkeny a köztudatban film, színház, irodalom (de leginkább a két utóbbi) közt villózik, s ezt az események logikus vagy alogikus rendje diktálja. A világsikeret hozó *Tóték* eredetileg (1964-ben) filmforgatókönyvnek íródott. A filmgyári visszautasítás után („ostoba, hihetetlen, irreális hülyeségnek” minősítették) lett belőle kisregény. Ez a Kortársban 1966-ban jelent meg, s Kazimir Károly rövid időn belül színpadra „álmodja” a drámaváltozatot. A Thália Színház-beli előadása e műnek hangsúlyt kap a tekintetben is, hogy egy magyar groteszk dráma első hazai színpadi bemutatójáról van szó, egy újfajta teátrális megoldás nyitányáról a magyar színpadokon. Noha sem az író, sem a rendező nem bízott kezdetben a sikerben, a *Tóték* a színpadi premier után elindul a magyar és világsiker útján. Tehát Molnár Ferenc nyomán, jóllehet másféle indokkal, Örkeny István is s vele a magyar dráma bejut a világ tudatába. A *Tóték*, majd a *Macskajáték* a kortárs magyar irodalom legnagyobb sikere lett a világban, természetesen a kiváló fordításoknak is köszönhetően (például Claude Roy, Vercors).

A korabeli kritika olykor egymásnak ellentmondóan is értékelte a *Tóték*-at. Minősítette lefordíthatatlannak és többszólamúnak; többen a politika aspektusából aggályoskodtak; mások a szakmai észrevételeiket taglalták: analizálták a témát, a groteszk látásmódot, vizsgálták a realizmus és az abszurd felől, konvenciókra építve és konvenciókat rombolva. Mára leülepedett az esztétikai minősítése – a *Tóték* dráma tananyag lett, klasszikus értékű műnek számít, mégha a groteszk irányzat része s az abszurd rokona is, azaz bizonyos értelemben extrém jelenség. Szabó B. István az egzisztencialista filozófia alapján született abszurd irodalomhoz hasonlítja. „*Rokonság van közöttük a szituációk abszurdumig sűrítésében, az emberek egymásmegértését kétségbeejtően lehetetlenné tevő félre-hallások, másról beszélések technikájában, a figurák stilizálásában, a köznapi életjelenségek mélyén a reménytelen emberi kapcsolatok leleplezésének módszerében.*”<sup>1</sup>

1967–1979 között Örkeny elsősorban drámákat írt (a *Macskajátékot*, a *A holtak hallgatását* – Nemeskürty Istvánnal mint társszerzővel, a *Vérrokonokat*, a *Kulcskeresőket*, a *Pisti a vérzivatarban* címűt). Nem egy közülük epikai indíttatású. Ilyen például a *Macskajáték*, amelyet „a legtalányosabb,

legbravúrosabb regényének” is minősítettek; 1971-ben került sor a színpadi bemutatójára, óriási sikerrel játszották hazai és külföldi színpadokon, különösen az Amerikai Egyesült Államokban. Számunkra érdekes adat, hogy az egyik prágai előadása négyszáz ismétlést ért meg, 1972-ben pedig Makk Károly készített többszörösen elismert filmet belőle.

A *Tóték* kisregény-változata jobban sikerült, mégis a drámának lett nagyobb visszhangja. Lopjunk mottót a dráma elé Örkénynek a nézőhöz írott leveléből. „1943. január 13-án, a Don-kanyarban elkezdett lefelé görögni az a szikla, mellyel a magyar hadsereg sziszüphoszi sorsa elvégeztetett. A *Tóték* nem róluk szól, vagy nemcsak róluk, sőt talán egészen másról, de én írás közben mindig rájuk gondoltam. A legtöbben ülve fagytak meg, s ahogy ott ültek, márványba fagyott arccal, még most is hátamban érzem a tekintetüket... Vannak boldog népek: ők a jókor lázadók. Mi a nem jókor lázadók fajtája vagyunk.”<sup>2</sup>

Az idézett sorokat úgy válogattuk össze, hogy abból kitessék a mű problémafelvetésének kettős alapkérdése. Az egyik a sajátosan magyar történelmi helyzet által diktált létkérdés: a nemzeti rosszkor és rosszul döntés meghatározó lényege, amely spontán módon belevetítődik a magyar drámaolvasó tudatába; a másik az általánosan emberi, ugyancsak alapvető dilemma: a tett vagy a nemtett értelme vagy értelmetlensége, azaz végül is az ember sziszüphoszi sorsa, amely eszmeiség a világ bármely részén érvényes lehet, nem csak egy specifikus magyar történelmi-társadalmi helyzetben. Örkény – mondhatnánk – nem a kisregény dramatizálására vállalkozott, hanem megírta a *Tóték* című drámát. Ezt azért fogalmazzuk így, mert mindkét változatban a megfelelő műnem és műfaj evidens eszközeivel szerkesztett, alkotott. Azt sem feledhetjük, hogy a mű első változatában filmforgatókönyv volt, azaz nyilvánvalóan inkább epikai, mint drámai műnemi követelmények szerint készült. Megnyugvással konstatálhatjuk a tényt: mindhárom változat, illetőleg adaptáció magas művészi színvonalú munkává sikeredett.

Összevetve az epikai és drámai változatot, láthatjuk, hogy a kisregényben jóval kimunkáltabb a történelmi-társadalmi háttér, a tágabban értelmezett külvilág, amelynek „feltérképezéséhez” fiktív dokumentumjellegű adatokat nyújt az író. A szűkebb világ, a faluközösség rajza is részletesebb, világosabban körvonalazott. Hangsúlyt kap így a műben a két különmű világ összeegyeztethetlensége, természetszerűleg a mű cselekményébe s a szereplők jellemébe, egymás közti viszonyaiba ágyazva. A dráma-változatban a kisregénybeli két világ (a makro- és mikrovilág – a háború és a falusi idill világa) egységes egészként él, s ez az egységbe szerkesztés a dráma konstituálódásának törvényeihez igazodik. Határozottabb a szereplők karakterképe, s a köztük levő viszonyrendszer is világosan ábrázolt.

A postás, aki a kisregényben szolidabb figura, s félkegyelműsége jóindulattal, harmóniakereséssel párosul, a drámában „keményebbre”, negatívabbra vált. Őrültsége és manipulációi a levelekkel veszélyesebbek, az Őrnagy „szellemiségét” erősítik.

Kívülállónak tetszik Cipriani professzor figurája. Több adaptációja a műnek epizódként kezelve kihagyta ezt a részt, jöllehet e hozzáállást maga az író sem tartotta megfelelőnek: a Cipriani-jelenet hiba volt kihagyni a *Tóték* filmváltozatából, „mert ez a dialógus emeli ki a drámát legvilágosabban a történelemből. Itt válik félreérthetetlenné és nyomasztóan súlyossá a mű fenyegetése”.<sup>3</sup> Cipriani az egyetlen tudatos, racionális elutasítója az őrült őrnagyok, postások, azaz a manipulátorok filozófiájának és világának. Az epikai műben az ő jellemrajza is enyhítettebb, ő is „beáll a sorba” Tót „térdét megrogyasztani”. A drámai világban – megítélésünk szerint – mindenképpen helye van: egyrészt a groteszk strukturalódását szolgálja, másrészt a mű jelképes értelmezését erősíti. Tót kisregénybeli alakja jóval szolidabbra, engedékenyebbre formált, mint a drámában. Emitt elutasítóbb lesz, többször készül ellencselekvésre, makacsabbul védi igazát, nehezebb őt Ágikának, Mariskának rábeszélnie a szervilis magatartásra. Az Őrnagy eljárásai, rendelkezései is direkttebbek, az agresszívebb, negatívabb zsarnoki módszereket követik a drámai szituáció kibontakozásakor, amikor is ő mindenkit eszköznek tekint maga körül.

A drámában szerepeltet az író olyan figurákat is, akik a kisregényből hiányoznak. Például dr. Eggenberger Alfréd, hétéves kisfiú megjelenése az abszurd képek sorát gazdagítja, s az abszurdum elsődleges jelentésbeli fokozását intenzívebbé teszi csakúgy, mint az abszurd esztétikai minőség kívánalmait. Több mellékszereplő karakterében nincs hangsúlyos változás az epikai és drámai megoldás között. Lényeges eltérésnek tartjuk azonban a két műnemi változat összehasonlításában a Tót fiú halálhírének tudatosan különböző beszerkesztését. A kisregényben már az elején értesül az olvasó a Magyar Vöröskereszt sürgönyéről, a drámában csak az első rész végén tudjuk meg a hírt: „*Sajnálattal értesítjük, hogy Tót Gyula zászlós, tábori posta hétszázhet per hét, az ellenséggel folytatott harcban hősi halált halt...*”<sup>4</sup> (239.) (A postás ezt az értesítést is összetépi és a hordóba dobja.) A dráma világ építkezése, a drámai tenzió célzatossága, a befogadáslélektani motívum diktálta a változtatást, miszerint nem ugyanaz az olvasó és a néző emocionális ráhangolódása a drámai cselekményre, a szereplőkre, ha egy lényeges információt birtokol vagy éppen nem birtokol.

A drámába szerkesztett monológok és a tömör, pergő dialógusok feledtetni kívánják a kisregény remek leíró részeit. A sűrítés-tömörítés technikáját szolgálják, akár csak a lényegre szorítózkodó instrukciók, illetőleg az író tudatos „ráhagyásai” az olvasói, színészi vagy rendezői fantáziára. A drá-

mában is szembetűnik az író törekvése: „a minimum a maximum”, azaz kevés szóval a lehető legtöbbet feltárni a jelenségek komplexitásából. Az örökényi „nyitottra” konstruált drámai világ nehézség nélkül átvihető más művészetek jelrendszerébe: a színház- és filmművészetbe.

A dráma kompozíciója egyszerű: két részből áll, amelyek közül az első rész két képet, a második rész pedig hatot tartalmaz. A hely- és képváltások a második rész vége felé felgyorsulnak. Az időtényezővel nem különösebben manipulált az író. Végig jelen időbe ágyazva zajlik a cselekmény, a múlt és a távoli külvilág eseményei a drámakonstituálódás rendje szerint a dialógusban, a monológreszekben (a levelek, tábori lapok, emlékkönyv felolvasásában is) objektiválódnak. „Fogódzói” a drámai akciók, Tót megaláztatásának stációi, amikor is az Őrnagy egyre nagyobb mértékben terrorizálja őt.

Tót méltóságvesztésének kálváriáját, annak lépcsőfokait profánabb megvilágításban a műben funkcionáltatott tárgyakhoz is köthetjük:

– A sisak Tót tűzoltói és emberi tekintélyének jelképe, és mivel nem nézhet az Őrnagy mögé, rákényszerítik (a családja is), hogy a szemébe húzza, ennél fogva megaláztatásának jelképe lesz. Elmagyarázza ugyan a Tűzoltóság Ügyrendi Szabályzatát az Őrnagynak, és hivatkozik a tűzoltói tekintélyre is: „*Ki hallgat egy olyan tűzoltóra, aki szemébe húzott sisakkal sétál, mint egy részeg kocsis? Így akár négykézláb is hazamehetnek!*” (216.), ámde az örült Őrnagy direkt és indirekt kényszerítései által egyre inkább manipulált lesz.

– A dobozok megjelenésével még inkább felerősödik a dráma világ grotesksége, még inkább elmélyül a zsarnok patológikus vonásainak bemutatása, aki a mérhetetlen mennyiségű doboz készítése során továbbra is közvetett és közvetlen módon próbálgatja a kisember szervilizmusának határait. Abnormális gondolkodása, felfokozott beteg képzelete észrevehetően felerősíti a mű groteskségét. A zsarnok – paradoxonba ágyazva – álmodozva, költőien beszél a dobozolásról: „*Van ebben az elfoglaltságban valami felemelő, valami tiszta szépség, valami örök nyugalom... Dobozolni a legjobb a világon!... Néha elábrándozom rajta, milyen jó lenne, ha még több, sokkal több ember foglalkozhatna dobozhajtogatással. Egyszer talán eljön az az idő, amikor rávehető lesz az egész emberiség... Persze, úgy gondolom, hogy ezt nem szabad uniformizálni. Minden nemzet más színű és más formájú dobozokat csinálhatna. A hollandusok olyan gömbölyűt, amilyen a sajójuk. A franciák olyant, ami muzsikálni tud. Még az oroszoknak is, ha már legyőztük őket, szabad lenne dobozokat csinálniuk. Persze, csak kicsiket, mint a gyufaskatulya.*” (249.)

Dobozolás közben a Tót család kénytelen megváltoztatni egész életvitelét: éjszaka dobozolnak, napközben álmosak, fáradtak. Még Gyulának is számot adnak erről a minden napjukat kitöltő abszurd cselekvésről. A do-

bozkészítés jó alkalom arra, hogy az Órnagy beteges, diktátori hajlamait kiélje: „Szórnagy” megszólítást hall Tót szájából; azt is állítja róla, hogy bókán harapta őt az asztal alatt. A félreértést igyekeznek tisztázni Mariska, a feleség, Ágika, a kamaszlány, miközben maguk is egyre jobban belekeverednek a manipuláció és önmanipuláció hálójába.

– A zseblámpa-jelenetben már komoly erőfeszítést fejtenek ki Tót „meggyőzése” érdekében, aki végtére is szájába veszi a zseblámpát, ástását elkerülendő, mert az Órnagy ezt is kikényszeríti. Ekkor már – úgy tűnik – betelik a pohár, s Tót nem bírja tovább az önfeláldozást. De ellen-tett helyett „csak” megszökik: a plébánoshoz, a professzorhoz, végül a budiba.

– A budi mentőötlet, Tót menekülési kísérletének célpontja, látszatra az egyéni szabadság érvényesítésének „szigete”, konfliktusoldó tere a két ellentétben álló figura viszonyulásainak (lásd a sörözés-jelenetet!), elsődlegesen mindenképpen a tűzoltóparancsnok menedékhelye, groteszkül le-, illetve felfokozva.

– A margóvágó is határozottan funkcionáltatott tárgy a műben, meta-nyelvi vonatkozásban is. Vele kapcsolatban derül ki, mennyire bénítja a gondolkodást a zsarnoktól való félelem, illetőleg a megaláztatás érzése. Emiatt Tót már gondolkodni sem tud: *„Én el is fordulok, mert talán a jelenlétem feszélyezi őt.”* – mondja az Órnagy. Mariska is biztatja a férjét: *„Neked most gondolkoznod kell... Majd megmasszírozom a halántékedat...”* *„Talán, ha birsalmát szagoltatnánk vele...”* – fokozza a groteszket Ágika is. A családfő is megfogalmazza a „diagnózist”: *„Az a baj, hogy ha gondolkozni kezdek, mindjárt az az érzésem, hogy valami nekem akar jönni... (A fal), amelyik nekem akar jönni, itt van a fejemben, bent...”* (251.). Tót ilyen állapotban, a félelemtől és álmodástól megbénult aggyal, az Órnagy által kényszerítve jön rá a gyermek megoldásra: *„Ha ez a margóvágó kicsi, akkor egy nagyobb margóvágót kell csinálni...”* (253.) Ebben a jelenetben – akár csak az epikai változatban is – az emberi méltóság torzításának mélypontjait is érzékelhetjük. Nem véletlen tehát, hogy egy későbbi döntési csúcs helyzetben újra előkerül a margóvágó, a drámai hős – maga által kiagyalt és megszerkesztett – szekundér eszköze a várható drámai tetre. Amikor hősünk eljut kiszolgáltatottsága végpontjára, amikor már tovább nem alázható meg, amikor fellázad és cselekszik mint szubjektum, mint autonóm egyéniség, a dolgok természetes rendjének érezzük, hogy éppen a saját készítésű margóvágójával darabolja fel az immár általános zsarnokság fogalmává fokozódott Órnagyot. S Tót és a Tótok szisziüphoszi sorsa beteljesedik: már a tett is értelmetlen.

A dráma első képe Tóték háza előtt játszódik. Első szereplőként a félhülye postás jelenik meg, a falu bolondja. A postai küldemények önkényes megválogatásával, megsemmisítésével befolyásolhatja/befolyásolja az ese-

mények menetét. Nem éppen veszélytelen szimmetriaérzéke, miszerint csak a páros számokat, arányos dolgokat kedveli; beteges szimpátiája és antipátiája az emberek iránt egy örült manipulátorrá avatják, s ez a formailag mellékszereplő funkciójánál fogva kulcsfigura lesz a műben. Így nyilatkozik: „*Például Cipriani professzor úr sose bántott, sőt gyógykezelt az ideg- és elmeklinikán, mégse tudom szeretni... A tanítóéknak megsebesült a fronton a fiuk. Még ma se tudják. A lányuk viszont hármás ikreket hozott a világra. Kijavítottam a sürgőnyt kettőre. Szeretem a páros számokat... És itt vannak Tóték. Őket különösen szeretem... Mert négyen vannak... És nekik is kint van a fronton a fiuk. Isten ments, hogy valami baja essék!*” (201.)

Tóték tanító fia, Gyula csak emlegetve, levélben, táviratban, a Tót család önérdékének motívumaként jelenik meg a dráma világban. Gyula örömhírnek szánja a levelet, melyben megkéri/megkérheti szüleit, lássák el őrnagyát, akinek „*a partizánok állandó zaklatása miatt nagyon leromlott az idegrendszere... nem bírja a lármát... nagyon érzékenyen reagál egyes szagokra*”. (202–203.)

Úgy látjuk, nemcsak a kroki kedvéért építi be az író a lajt tulajdonosát, aki jogi doktorátussal árnyékszékeket tisztogat, mert így tízszer annyit keres, mintha diplomája szerint érvényesülne. Az abszurd groteszk szerkezetbe ágyazva él a műben, a kettő egymást támogatva építkezik. A látszólag szervetlen lajtos-jelenet is ezt segíti – a humor és szatíra megerősítésén túl.

A mű cselekményének előrehaladása során a kezdeti realiztikusabb ábrázolás amúgy is visszahúzódik folyamatosan, egyre több lesz az abszurd jelenet és a nyelvi kommunikációs zavar. Megjegyzendő, hogy mindezeket az író tudatosan juttatja be a groteszk struktúrába. Tóték már a mű elején a csendet biztosítandó: lebeszéli Lőrincét, a szomszédot a sörivásról, mivelhogy sörivás közben cuppogni szokott. Gizi Gézanét, a falu rossz hírű asszonyát meggyőzik, olajozza be a kiskaput, mégha anyagi kára származik is belőle, ugyanis a nyikorgó kiskapu a hozzá bejáratos gyantaszedőket figyelmezteti a „váltásra”. A Tót családnak tekintélye van a faluban, az autóbuszsöfört sem nehéz rábeszéliük, hogy ne dudáljon a kanyarban. A szomszédasszony is két hétre előre megdarálja a mákot, hogy közben ne nyikorogjon a darálóval. A postásnak hordómelle van, a hangos légzése miatt nem vesz majd levegőt a Tóték előtti útszakaszon, s a szomszédék kutyája sem fog ugatni, mert a postás elnémította, megfojtotta. – Csönd van, jöhet az Őrnagy. A buszmegállóban Tóték összetévesztik az „igazit” az Elegáns-sal. Az utóbbi szerepeltetése elhanyagolható volna ugyan, de funkcionál-tatása nemcsak a groteszk elemek gyarapítását szolgálja, hanem lélektani előkészítő mozzanata annak, hogy Tóték Őrnagya másféle lesz, a konnotáció szintjén még egy gondolatnyi többletet is jelent mindenképpen: az őrnagyok is többfélék, sőt sorsuk sem egyforma. A mi Őrnagyunk Tóték-

kal találkozva pillanatokon belül több információt is ad magáról, a front-ról, ahonnan jött: „*Kint a szállásomat, valami iskolafélét, körös-körül főlhányattam istállótrágyával, hogy legalább éjszaka egy kis csendhez jussak... Ott persze sötét van... az éjszakai partizánveszély felőrölte az idegrendszeremet... Éljenek úgy, mintha itt se volnék.* (Más hangon.) *Mondja csak, Tót! Lát valami rendellenességet a hátam mögött?... Már az is elég, hogy a világ egy része mindig az ember háta mögött van. Minek ezt a bajt még azzal is tetézní, hogy valaki folyton odané? Valami furcsát mondtam?*” (214–215.) A groteszk, idegbeteg figura már itt előre sejteti a bajt, nemhiába vált ki tanácstalan feszengést az őt hallgatókból, akik a szituáció felismerése után vélt és valós kötelességüknek érezve „veszik a lapot”, elfogadják a kényelmetlen helyzetet, amelyet a fiuk mentése, az önérdék motivál.

A mellékszereplők asszisztenciája a drámai feszültség előrehaladását szolgálja és a groteszk szemantikai és morfológiai elemeit gyarapítja még akkor is, ha ún. epizódmegoldásban érvényesül (Elegáns őrnagy, Dr. Eggenberger Alfréd hétéves kisfiú, Inas, A lajt tulajdonosa, Lőrincke, Gizi Gézané). A két főszereplő közti ellentét transzformálásában részt vesz a Postás, némi távolságtartással Tomaji plébános, Tótné és Ágika az Őrnagy hatására egy önmanipulált pozícióban, valamint Cipriani professzor, aki különállásával is a leghangsúlyozottabb, legtudatosabb elutasítója a dráma világban teljes intenzitással és sokszínűen működő hatalmi gépezetnek. Cipriani megjelentetése által is lehetőséget ad az író a mű tágabb, jelképesebb interpretációjára. A dráma sajátosan magyarnak is értelmezhető mondanivalója általa is átértékelhető univerzálisan emberivé: „*Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz!... És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani. A maguk őrnagyának a parancsnokát is fel fogják akasztani... Még az őrnagy parancsnokának a parancsnokát is fel fogják akasztani... És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is...*” (273–274.) – Mindezt a professzor kényszerubbonyba öltözve és hintalovon lovagolva mondja.

Ha a korábbi klasszikus konfliktusos drámákhoz hasonlítjuk a *Tótékat*, az előbbieik alapállása egyértelműbb azért is, mert nagyrészt mentesek a grotesktól. Antigoné, Hamlet, Othello, Bánk célja egy magasabb rendű erkölcs vagy harmónia elérése, amely leggyakrabban az egész korabeli közösség életében idézhet elő érezhető változást. Tótról, a várhatóan szintén pozitív előjelű főszereplőről ez nem mondható el, mert a groteszk esztétikai kategória követelményei, a groteszk látásmód és struktúra eleve kizárja vagy lefokozza, más fókuszba állítja a magasabb rendű, pozitív értékeket is. A dráma szereplőinek zárt viszonyrendszerében Tót lázadóbb karakter, mint a kisregényben, kisszerű ugyan, de főhős, protagonista. Ellenpárja az Őrnagy, általa a terrorizálás eszköztárának széles skáláját vonul

tatja fel a mű. Bécsy Tamás a következő módon jellemzi ezt a szituációt: „A zsarnokság légkörében az ember sohasem közvetlenül az illetékestől tudja meg, mi a bűne, hanem közvetítőkön keresztül, akiket a zsarnok ezzel vagy azzal manipulált.”<sup>5</sup> Konkrét példa erre a műben a bokaharapás körüli dialógus: „Tótné: Ugyan már! Apád nem harap. Csak arra kérünk, édes jó Lajosom, hogy légy kicsit elővigyázatosabb.” „Ágika: De azért, ha nem tetszik haragudni, az apu egy kicsit sokáig időzött az asztal alatt.” (242.) S egyre folytatódik a behódolás, az önérekléből eredő önmanipuláció. Az Őrnagy zilált idegzetű, már unatkozik, szeretne valamit csinálni: „Nem hiányzik magának valami? – kérdezi Tótót. S aztán sajtóságos metanyelven folytatja: „Én a tevékenység hiányának káros következményeire akartam rávezetni. (Értsd: nem jó a nyugalom, mert elszabadulnak a tiszta gondolatok). Egy sötét szobában a legkisebb nesz is megsokszorozódva hangzik... a semmittevés úgy hat a szervezetre, mint a sötétség a hallószervekre. Felerősíti a belső neszeket, káprázatosokat okoz a látómezőn, zűgást idéz elő az agyban. A katonáimmal, ha nincs semmi elfoglaltságuk, mindig levágatom és visszavarratom a nadrággombjaikat. Ettől helyreáll a lelki egyensúlyuk. Remélem, most már értik, hogy mire céloztam az előbb?” – Tóték persze nem értik, hiszen két különböző nyelven beszélnek: „Ha a mélyen tisztelt őrnagy úrnak le vannak szakadva a nadrággombjai, mi azokat az Ágikával rögtön visszavarrjuk.” – mondja Mariska. (226–227.) A zsarnok magatartása hű összképet rajzol: megsértődik, követel, elrohan, fenyegetőzik, megbocsát; hol ünnepélyes, hol ideges, hol fáradt, hol felpetzdült. Tót pedig egyre komorabb, lassúbb, ügyefogyottabb, csendesebb, zavarodottabb.

A dialógusok nyelve Örkény művében világos, egyszerű, sehol nem nyakatekert. A köznyelv szókészletére támaszkodik az író, felhasználja a társalgási stílusréteg nyelvének néhány kliséjét, modorosságát vétségét. Mondatában tömörségre, pontos megfogalmazásra és a gondolati humor kiaknázására törekszik. Kevés jelzőt alkalmaz, inkább a főnevek jelentésmezejére hagyatkozik, nemritkán arra, hogy össze nem tartozó fogalmak vagy ugyanazon szavak is többféleképpen értelmezhetők. Ezek a kifejezések és megnyilatkozások nyitják a befogadási képzeletet. A kommunikatív vétségek példái, a metanyelvi vonatkozások egyfelől a humor és szatíra szolgálatában a komikus hatáskeltés eszközei, másfelől a morbid és abszurd elmélyítésével a tragikust konnotálják – végső soron mindahány a groteszk eszközöként működik. Az elmaradhatatlan nyelvi tautológiák: a „mélyen tisztelt őrnagy úr”, „édes jó Lajosom” megszólítások ugyancsak a groteszk diktálta ambivalens értékrendet valószínűsítik meg a nyelvi stílusban. Az író következetesen keresi és meg is találja az optimális, megfelelő, adekvát kifejezéseket a jelenségekre, következetesen megmentve a dráma szövegét a pongyolaságtól.



Az írói instrukciók is mutatói lelki állapotoknak, fizikai tartásoknak, teteknek; a (meta)kommunikációra vonatkozóknak. Például – Tót dúltan körülnéz, aztán megtörik, bemegy az Őrnagy: besiet, barátságosan magával tessékeli Tótot: „*Nem történt semmi. De mielőtt dobozolni kezdenénk, kijelentem, hogy csak akkor vagyok hajlandó hozzálátni, ha ez mindnyájunknak egyformán örömet szerez!... No, tessék. Még be sem fejeztem a mondatot.*” (ingerülten, mert Tót odanézett, „balra, a háta mögé”. (246.) Paradoxonok, váratlan, megdöbbenő elemek váltakoznak az Őrnagy beteges magatartásában szintúgy, mint a többi szereplő identitászavarát illusztráló jelenetekben. Néhány példa még ide kívánczik azon szerzői instrukciók közül, amelyek nem csupán a fizikai mozgást instruálják, hanem a pszichikai tartalmak mutatói is. „– Ágika: *csalódottan elszalad.* – Őrnagy: *lefojtott indulattal az ajtó felé.* – Mariska: *rémülten beszalad.* – Őrnagy: *erőltetve fölnevet.* Ágika *is kacagni kezd, aztán Mariska, utoljára Tót. Ebben azonban nincs semmi jókedv, inkább csak menekülnek a nevetésbe. Amikor az Őrnagy abbahagyja, Tóték is egyszerre komolyodnak el.* – Egy kis csönd. Aztán a margóvágó tompa döndülése hallatszik. A két nő egész testében megremeg. Még kétszer megdöndül a margóvágó. Ők ugyanúgy megrázkódnak tőle. Mereven néznek maguk elé, várnak.” (276–284.)

Nem egyetlen példa abszurd és groteszk szimultán együttélésére a dráma helyzeteiben és nyelvezetében az olyanféle jelenet, mint amikor Cipriani kényszerzubbonyba bújtatva mondja ki objektív ítéletét az emberekről, a korról, mintegy „felülnézetből”: „*Manapság, asszonyom, aki egy cipőre rá meri mondani, hogy cipő, arra viszont én merem rámondani, hogy beteg... minden kornak megvan a maga jellemző vonása, a miénké épp a fogalomzavar... Manapság minden őrnagyocska azt hiszi magáról, hogy fontos személy, és vérig sérti, ha egész nap föl kell néznie a házigazdájára... Mostanában, asszonyság, úgyszólván senki sem ismeri a saját testméreteit. Ez épp olyan kórtünet, mint a fogalomzavar. A kistermetűek óriásoknak hiszik magukat, aki pedig a többinél egy fejjel magasabb, az mindenáron kicsinek szeretne látszani...*” (269–270.) Váratlanul csap le a drámavégi abszurd párbeszéd is: „*Háromba vágta, édes jó Lajosom? – Nem. Négy egyforma darabba vágta. Talán nem jól tettem? – De jól tetted, édes jó Lajosom! Te mindig tudod, mit hogy kell csinálni...*” (285.)

Korábban említettük, hogy a szerzői instrukciók nem szerves részei a drámának, most hangsúlyozni kívánjuk, hogy annak ellenére is megtermékenyítik az olvasatot, illetve az olvasó fantáziáját. Belejátszanak abba a szférába, amelyet Örkény „ráhagyásnak” nevez, mások pedig a másik művészet jelrendszerének. Ez tulajdonképpen a drámai mű nyitottságát jelenti más művészetek felé, amely tényező azonos egy potenciális szimbiózissal, például a dráma- és a színházművészet esetében. Az egydimenzi-

ójú, három nyelvi formációban (név, dialógus, instrukció) érvényesülő dráma dekódolható a négydimenziójú „testművészetbe”, annak viszonyrendszerébe, a színészi kommunikációba és metakommunikációba: a szereplők, az előbeszéd, a színpadi cselekvés hármasságába. Ezért nem mindegy, hogy drámaolvasóként vizsgálódunk-e, s az irodalmi művet tekintjük-e elemzésünk tárgyának, vagy a gyakorlati dramaturgia, illetve a színházesztétika felől közelítünk-e meg egy-egy alkotást. A drámaelméleti szempontú vizsgálódás szerint konfliktusos, illetőleg középpontos drámának minősített *Tótékat* – megítélésünk szerint – az irodalmi irányzatváltás (a realizmusból a groteszkbe) és a színházi dramaturgia kreativitása felbontja, „kinyitja” a legváltozatosabb értelmezések felé.

Bécsy Tamás az írott drámát a konfliktusos dráma műfajába sorolja.<sup>6</sup> E szerint a drámai mű világa a két főhős, Tót és az Őrnagy közti konfliktus köré épül. A két ellentétes szemlélet és magatartás objektíválódásának lehetősége már azzal az eseménymozzanattal teremődik meg, hogy megérkezik az Őrnagy. Az Őrnagy belső tartalmai magatartásában, Tóthoz, Tótékhoz való viszonyulásában jutnak érvényre. Kettős eszköze van erre a célra: saját egyénisége és az az organizáció (a hadsereg), amelyet képvisel. Eszközeinek fokozatos érvényre juttatása egybeesik Tót megaláztatásának stációival, akinek viszont egyetlen lehetősége van csupán. *„Tótnek is van eszköze, ugyancsak saját egyénisége, amely szerint nem teljesítené az Őrnagy kívánságait; ám épp az bénul meg az önérdek következtében.”*<sup>7</sup> – mondja Bécsy Tamás. Tót ugyan mindig kész az ellencselekvésre, de Gyula fiát mentve, nem képes azt megvalósítani. Az ellen-tett megvalósításában akadályozzák az Őrnagy által befolyásolt Mariska és Ágika könyörgései, rábeszélései is.

P. Müller Péter<sup>8</sup> a *Tótékat* a szereplők rendszere alapján a középpontos dráma modellbe sorolja. Azzal indokolja álláspontját, hogy az Őrnagy, megérkezése után, elfoglalja Tót tekintélyi helyét, ily módon ő lesz a középpont, és a dráma világ minden szereplője hozzá viszonyulva jellemződik, még Tót is. Hiányolja a konfliktusos drámához tartozó „tett-váltás-sorozat” jelenlétét is a műből. A periférikus alakoknak a főhőshöz való viszonyulását elhanyagolhatónak véli.

Meggyőződésünk, hogy nem véletlenül merült fel ez a kétféle felfogás a dráma műfajával kapcsolatban. Az utóbbi nyilván dramaturgiailag is befolyásolt elképzelés alapján jött létre, amely természetszerűen lehetséges interpretációja a műnek. Az alább következőkben részletezett Kazimir Károly-féle „olvasat” és a Latinovits Zoltán-féle őrnagy-értelmezés áll e koncepcióhoz a legközelebb, amelyben a színész „önmagát adva” egy démoni katonatisztet teremtett meg a színpadon, szinte „megsemmisítve” a többi szereplőt a megjelenített drámai, illetve szcenikai világon belül. A kétféle

megoldás forrásának tehát a következő tényezők látszanak: az egyik a megközelítés szempontja, miszerint vagy a drámaelmélet, vagy a gyakorlati dramaturgia szemszögéből történhet a vizsgálódás. A drámaelméleti aspektusból, az irodalom felől nézve a mű közel áll a konfliktusos dráma modelljéhez, mert a két főhős közti ellentétre, konfliktusra, drámai eszközhasználatra épül, és mivel a dráma ún. drámai tettel végződik, adekvátnak fogadjuk el ezt a tényezőt a tett-váltás-sorozat kívánalma helyett. Ha a gyakorlati dramaturgiából indulunk ki, vagy az „egészséges műfajtalanságra” való törekvéseket is figyelembe vesszük, akkor a drámát „nyitottnak” tekinthetjük, mégpedig a kétszintes dráma felé.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy tiszta modellről (műfajról) drámaelméleti szempontból sem beszélhetünk a *Tóték* esetében. Ez a 20. századi drámai mű sok tekintetben eltér a korábbi konfliktusos drámáktól: Szophoklész *Antigonéj*ától, Shakespeare *Hamletj*étől, *Othellój*ától, Katona *Bánk bánj*ától és még sorolhatnánk. Noha a *Tóték* mondanivalója az erkölcsi érték tekintetében azonos a fent említett drámák értékminőségével, a groteszk művön belüli konstituálódása által az író „kikezdi” a műfajt, a sajátos rálátása „lefokozza” annak eredendően (drámaelméletileg) egyértelműen kezelhető értékeit. Így például Tót drámai tette az egymás mellé rendelt abszurd jelenetek, cselekvések egyikévé „devalválódhat”, a mondanivaló törvényszerű absztrahálása, a stilizált megvalósítás, azaz végső soron a dramaturgiai nyitottság okán. A groteszk érvényesíti azt a drámabeli világszerűséget, amelyben a főhősök is kisszerűek, „értéktelenebbek” a nagy drámai karizmatikus hősöknél. Tót eredendően pozitív érték képviselője volna: a szülői önfeláldozás, az idillikus falu „tekintélyes” egyénisége, de igazát állandó jelleggel „nyesegeti” minden drámabeli lépés/lépése – a szervilista magatartás felvállalása. Az életharmónia, az idill, amelyben indul a cselekmény, meglehetősen közönségessé csorbul, mégpedig a vegetálás idilljévé, háborúképpel a háttérben. Tótot, Tótékat az életmódjuk által szült „sugárzó” passzivitás is értékvesztésre szorítja.

Az Őrnagynak, ellenfélként, negatív figurává kellene konstituálnia, de a groteszk benne is „lefaragja” az egyértelmű értékrendet: a diktátori hajlamú katonatisztet szálnalmat keltő, idegbeteg emberré is teszi, aki a háborús gépezetnek, a hatalomnak része, részese és közvetlen áldozata is egyben. Bizonyos szempontból – elvonatkoztatva – azonos Tóttal, aki a maga mikrovilágában ugyancsak a hatalom része és részese, szolidabb formában élte/élné is azt – csak hogy az ő közegében is felerősödik a külvilág, a háborús gépezet hatása, melynek ő is áldozata, még ha közvetve is. Az író megjegyzése is támogatja a fenti gondolatot: „*En Tóttal érzek, de az Őrnagy is én vagyok.*”<sup>99</sup>

Az ambivalens rálátás követi a két hős közti ellentét kibontakoztatását is a drámavilágon belül. A többi szereplő közül ki az Őrnagy, ki pedig Tót

„igazát” pártolja egy ideig, mígnem a társadalmi organizáció által létrehozott manipuláció nyomása alatt az életmentés céljával, saját érdekét képviselve végül is csaknem mindenki az Őrnagyot támogatja. Tehát a művilág eszmei centrumában az önérték, illetve a félelem áll, minden szereplő sajátos önértéke, illetve félelme, amelyet kétirányú folyamatban objektíval a dráma a hatalom mechanizmusának érvényesítésekor: az Őrnagy látzólagos vagy valós elfogadásában (Tót és a falu népe), illetve elutasításában (Cipriani).

Az önérték bénítja meg Tótot is, s így ellencselekvésre képtelen a drámai cselekmény idejében, legfőljebb elmenekül: a pap ágya alá, Ciprianihoz, az infantilizmusba, a budiba. Nem kerül sor így aktív tett-váltás-sorozatra az egész mű során, mert az nem vagy aligha objektívalódhat a Tóthoz hasonló típusokban. Mégis, a túróképességnek mindenkinek van határa, a megaláztatást nem lehet a végtelenségig bírni, ennél fogva egy ponton túl Tót is fellázad, végrehajtja ún. drámai tettét, megöli az Őrnagyot. A groteszk azonban újra „benyújtja a számlát”, Tót ellen-cselekvése értékét veszíti, nem hozza meg a hős egyértelmű győzelmét. Azaz a drámai tett megkésik, értelmetlen már, nem old meg semmit, nem javít a helyzeten, sem az egyénén, sem a közösségén. Közönségesebbre fogva a szót: mindössze a pszichikai szelep funkcióját tölti be, amelyet kellően abszurdba ágyaz az író Mariska bagatellizáló kérdésével is: „*Háromba vágta, édes jó Lajosom?*” (285.) Nem véletlenül születhetett az a színpadi konkretizációja a műnek, amely ezt a jelenetet a szereplők kannibáltáncszerű betétjével oldotta meg. Mindenképpen abnormálisba, infantilisba, tébolyba hajló világképet, jellemrajzokat, cselekvéssort evokál a dráma.

Meglátásunk szerint a groteszk mint irányzat minden szinten érvényesül a műben. Törvényszerűségei nemigen túrik a realizmus Prokrusztész-ágyát, s így „kiszabadulási törekvése” elsodorja az alkotást a létmódformálódás extrémebb irányába, amelynek magját a világnézet, a szemléletmód adja. Ezzel összefüggésben azt a gondolatot pártoljuk, hogy a mű olyan életjelenséget ábrázol, amely a bensőben kialakult szituációból fakad, s ez a bensőben megnyilvánuló folyamat, azaz a lírai igazságanyag objektívalódik drámai formába. Úgy gondoljuk, minél elvontabb lehet egy-egy mű értelmezése, annál értékesebb a gondolatisága, a konnotációs szférája. Ha a *Tórték* esetében a realiztikus felfogáshoz ragaszkodunk, beszűkültebbé, megrovidítettebbé formáljuk a mű mondanivalóját. Minél intenzívebb az absztrahálás, stilizálás a dráma interpretációjakor, annál több lehetőséget nyújt az írói igazság kiaknázására. Fentebb említettük, hogy az abszurd és groteszk befolyásolja a dráma rétegértékeit: az alakokat, a szerkezetet, a nyelvet, a cselekményt, a hely- és időtényezőt, valamint a világnézeti szint értékeit is. A művi, klisé, elvonatkoztatott groteszk világ megkérdőjelezi a

humánus etikai normáit, s ezen a ponton Örkény magatartása különbözik a nyugati abszurd képviselőitől. Örkény azért mutatja meg sajátos „szigorával” a valóságképet, mert a „helyrehozhatatlant” is helyrehozni motiválja. Ettől a motívumtól lesz sajátosan közép-kelet-európai és sajátosan magyar író, sajátosan modern, mert az örkényi alapgondolat: az embernek mint individuumnak a kiszolgáltatottsága vagy az autonóm cselekvésre való joga a mai kornak és művészetnek alapkérdése, modern és posztmodern irányzatoknak egyaránt. – Ennek a társadalmi–politikai–művészeti alapproblémának a virágkora – úgy véljük – ezután következik be. Örkényt élete végéig nem hagyta nyugodni az „én világa”. Sokak által legsikerültebbnek tartott drámai művében, a *Pisti a vérzivatarban* címűben mintegy madáchi hozzáállással folytatja az egyén „többszörös én-jének” történelmi és magánéleti sorskérdéseit, akárha a *Tóték* „folytatásaként”.

A valóság egésze a *Tótékban* – konnotatív értelmezésben – két világszintből áll: a felső, azaz a második szint szférájába, amely a magasabb rendű szabályokat, törvényeket diktálja az embernek, az autonóm cselekvés tartozik: az ember szabadsága, felszabadultsága, lehetősége az önmegvalósításra; identitásának érvényesítése a gondolkodásban, a tettben, vagy éppen a tett elutasításában. Mindez – az illúzió határát súrolva ugyan – a szereplők belső tartalmaiban érvényesül. Minden fő- és mellékszereplő igyekezetében, tettében, vagy a tettekről való lemondásában is érvényt szerez, s a cselekmény legkisebb részmozzanataiban is észrevehető. A figurák közül pedig ki-kí milyen arányban mond le, vagy kit milyen arányban kényszerítenek lemondani az egyénisége autonóm jegyeiről, jogairól, individuumá érvényesítéséről, annak függvényében kanyarodik el a művilág a tragikum esztétikai minősége felé. Az ember éntudat-vesztése óriási veszteségnek számít, tudniillik azzal összefüggésben növekszik manipulálhatósága, annak arányában lesz „tömegelem”, és annak eredményeként szolgálélek, a mindenkor hatalom konformistája, kiszolgáltatottja és kiszolgálója.

A határvonal, a zérópon, amelyről a mű minden szereplője mozdulni kíván/kívánna, a félelemérzet, a vélt vagy valós érték feltésének motívuma. Ezen a ponton találkozunk a két fő figura: az Őrnagy, aki az önmegvalósításra úgy törekszik, hogy hajlamait és a társadalom diktálta szerepet összekombinálva használja ki a lehetőséget: félelmeit legyőzni, hatalmát megélni. Tót félelemforrása: elveszítheti a fronton harcoló fiát, valamint a mindennapok nyugalma s az emberi tekintélyét, méltóságát. Kinek-kinek a többi szereplő közül is megvan a félteni- és félnivalója. Mariskánál ez az anya- és feleség szerepben jut érvényre, Ágikánál az infantilis bakfisálmokban; Gizi Gézáé az anyagiakat félti, Cipriani a ráció rendjét és sorolhatnánk a többiek is. Tehát a szereplők közös nevezője emotív a félelem, a szorongás, amelynek sokszínűsége a dráma világ denotatív és konnotatív

síkján megsokszorozódva él. Az emberi, mindennapos szint a tulajdonképeni realitás, a külvilág szintje, a hatalmi mechanizmus működése. Az alsó és felső szint közti határvonalon játszódik a cselekmény. A cselekmény-időt kitölti az emberi méltóság gyilkolásának és öngyilkolásának folyamata, amely két irányból érvényesül: a hatalmon levők posztjáról lefelé és a kiszolgáltatottak posztjáról felfelé – az előbbihez csatlakoztatjuk a személyiség-gyilkolás fogalmát, az utóbbihoz pedig a személyiség-öngyilkolást társíthatjuk. A dráma tenzió-építkezése e folyamat lépcsőfokainak megvalósítása. (Lásd a fentebb kifejtett stációk szerint!)

Harmónia és disszonancia, altruizmus és szadizmus, félelem és terror, tudat és tudattalan szférái és pólusai szikráznak össze, távolodnak egymástól, közelítenek egymáshoz a műben. Értelmezhető ezért a mű „freudi énünk”, önvallomásunk drámájaként. Mindnyájunk tudatos és tudattalan énje, Tótok, őrnagyok, félkegyelmű postások, Ciprianik karakterébe és világ-egészébe is beleillik. A mi énünkben is dolgozik őrült postások szimmetria- és harmóniavágya, Cipriani-féle szkeptikus, hideg aggyal mi is mérjük e huszadik századi világot; és melyikünk nem őrnagy valahol, valamely élethelyzetben. Az élettény, az önmegvalósítás helyzete, amelybe Tót kerül az Őrnagy megérkezése utáni döntéshelyzetekben, láncreakciószerűen teremti meg a „lefelé a lejtőn” dramaturgiáját, egészen az ún. drámai tettig. Az autonóm cselekvés, amely Tót pozitív belső tartalmait „felső szinten” objektíválhatná, lefokozódik, megcsúful, elértéktelenedik, átcsap negatívba (a gyilkosságba), egy fanyarul komikus helyzetbe, a groteszkbe. Ily módon tetézi be az öngyilkolási folyamatot, amelyet Ágika iszonyata és Mariska „elvtelen” beleegyezése kísér: „*De jól tetted, édes jó Lajosom!, Te mindig tudod, mit hogy kell csinálni...*” Ám egy pillanat múlva benne is fölsejlik a „minden odalett” rémülete, az érték elvesztésének gondolata: „*Fiam! Fiam! Egyetlen, kicsi fiam!*” (285.) A drámaolvasó tudatában groteszkbe váltott át az a tett, az a cselekvés, amelyben csak az író felvállalt hite élte a reménytelenségben is a reményt. A mi véleményünket látszik támogatni Sükösd Mihály értelmezése is a *Tótek* című drámáról: „*Tehát arról is szól, ami valóságosan megtörtént, de még inkább arról, ami a valóságos történeteknek a meghosszabbított elképzelése. A jelképes lényege.*”<sup>10</sup>

A gyakorlati dramaturgia interpretálása igen gyakran eltávolodik a realisztikus értelmezésektől, s a 20. századvég elvonatkoztatottabb (az abszurd által is megtermékenyített) szemléletek érvényesítésével viszi színpadra a drámát. Két okát látjuk e jelenségnek: az egyik a primer élet „változásai” által diktált szellemiség, miszerint a való élet is termeli az elsődleges értelemben vett abszurdot és groteszket; másrészt a „divat” ma nem a realisztikus felfogást pártolja a művészetekben, hanem éppen a groteszkbe, abszurdba stilizáltat. A másik ok a színházak forradalmisága; a „más-

ságra”, újszerűsége törekvések sok aspektusból befolyásolják mind a klasszikus drámák interpretálását, újraértelmezését, mind a modern művek sajátosságossá, egyedivé formálását. Martina Hubová dramaturg a következőképpen szól erről: „*A realizmus színházainkban hosszú ideig profitált. A társadalom egyre több lehetőséget nyújt a paradox érvényesülésének, hogy szinte már immunisakká válunk iránta – elfogadjuk, normálisnak, természetesnek kezdjük kezelni. Életünk valóságos részévé válik. A társadalmi kommunikáció magában hordja az abszurd nyomait, ami abból ered, hogy megsérült a jelenségek természetessége, megsérültek az értékek normális hierarchiájának alapelvei.*”<sup>11</sup>

Örkény *Tóték*ját több mint húsz ország sok tekintélyes színháza játszotta, például Athénban, Washingtonban, Prágában, Leningrádban (ma Szentpétervár), Párizsban, Stockholmban és másutt is, különösen nagy sikere volt az orosz színházakban. A mű többrétegűségét, többszólamúságát bizonyítja az a nem véletlen tényező, hogy más-más rendezők, más-más színészek eltérően értelmezték; metanyelvi, illetve konnotációs világa tán egyetlen előadásának sem azonos. Hasonlítják Molière-től kezdve Mrožek, Havel művészetéig komédiák, tragikomédiák több műfajához. Volt, aki az epikához, Brechthez közelítette, megbontotta a dráma időrendjét, vagy filmszerű előadást kreált belőle. Volt, ahol a humort, egzotikumot emelték ki benne (Párizs, Helsinki, Amerika); volt, aki a nyomasztó elvontságot hangsúlyozta (Tovsztonogov). Az orosz rendező szintelen, szinte csupa fehér színpadképe sivár világot asszociált, az SS-egyenruhás Őrnagy tette egyértelműbbé az asszociációkat. Örkény Jozef Gruda lengyel rendező megoldását is számon tartja, aki szövegváltoztatás nélkül alacsony Tűzoltót és magas Őrnagyot állított a színpadra, mert értelmezésében a két figura rögeszméje, hogy mindkettő magát hitte nagynak. Ez az ötlet – az író szerint – gazdagította a groteszk lehetőségét s a színházi adaptációt is, akárcsak a marionettbábok mozgásáig stilizált színpadi cselekvések.

Az Őrnagy szerepe is sokszínűen valósult meg a világ különböző színpadain: a szánnivaló, szolid figurától kezdve az infantilison, örültön keresztül a démoniig, előkelőig, vonzóig gazdag a skála. Az utóbbi jelzők a Kazimir Károly által színpadra vitt emlékezetes előadás Őrnagyára, Latinovits Zoltánra vonatkoznak: „*Latinovits Zoltán erőssége: a sokszólamúsága. Egy-szerre szép és rút, mérgezett és mérgező, eltaszít és magába szív... belőle a rontás áradt az önmaga elpusztításának és a mások megsemmisítésének belső parancsa, s ez volt az a nem kötelező »plusz«, amivel lenyűgözött.*”<sup>12</sup> – vallja róla Örkény. A *Tóték* Latinovitsnál is új gondolkodásmódot, új stílusú játékot indított el, a groteszket, amelyet a gyógyítás műfajának nevezett. A Kazimir Károly vezetésével színpadra vitt *Tóték* nemcsak a budapesti Thália színház, hanem a korabeli magyar drámatörténet és színházi élet je-

lentős pillanata is. „*Latinovits démonikusan alakította a frontról pihenésre térő katonát. Aki álmatlanságából, depressziójából egyre inkább erőre kap, s a Tót család élete fölött átveszi a hatalmat. Egyre gyorsabban stancolta a kartonokat, s ártatlannak tűnő agresszivitással terelte mániájába a családot... Noha a szerep komédiázásra, ripacskodásra, színészi túlzásokra csábít, Latinovits mindig feszesen élte a szerepet, s ezzel az előadás is abban a dermesztő groteskságban működött, amelyben a dráma maga.*”<sup>13</sup>

Megjegyezzük még, hogy Kazimír és mások később újrendezik a darabot, mondván, hogy a felnővekvő generációknak is meg kell ismerniük a kivételes drámai műveket. Hangsúlyozni kívánjuk azt is, hogy Örkény *Tótékja* nemcsak a professzionista színházakban, hanem az amatőr színpadokon is hódított.<sup>14</sup> A szlovák olvasóközönség is egyre inkább megismeri az Örkény-műveket Karol Wlachovský fordításában, s tért hódít az Örkény-dráma a szlovák színpadokon. Fiatal rendezők választják vizsgadarabjuknak, legutóbb 1992-ben a Trnavské divadlo (Nagyszombati Színház) mutatta be Jaroslav Filip rendezésében. A nagyszombati *Tóték* „*maguk teremtik meg fantomjukat, ugyanúgy bűnősek, ugyanúgy részesei az örült mechanizmusnak, mint az őrnagy. Elárulják saját magukat, az embert önmagukban, azzal az ürüggyel, hogy a fiuk a fronton halálos veszedelemben van. A Tóték és a Tótok öngyilkoló stílusa, ürügykeresése az önmanipulációra támogatja az őrnagyokat, akik hatalmuknál fogva egyént és tömeget egyaránt manipulálnak*”,<sup>15</sup> írja levelében Martina Hubová, a Nagyszombati Színház dramaturgja. Dusza István a következőket jegyzi le az előadásról: „*Filip számomra a Tóték értelmezésének egy új lehetőségét találta meg. Eszerint minden figura egyenlő mértékben része és részese annak az örületnek, amely infantilis őrnagyok játékszerévé változtatja a világot. Tót a maga családjában egyáltalán nem kevésbé gyermekdeden diktatórikus, mint az őrnagy a mindenkori környezetében.*”<sup>16</sup>

Az Örkény-dráma értékevesztett énünk, Tót- és őrnagymivoltunk drámája. A voltaképpen negatív hősei taktikáznak, kompenzálnak, torzult ismeretek birtokában, torz beidegzésekkel cselekednek, teremtenek/teremtenének autonóm világot maguknak, s minden kitörési kísérletük kudarc. E kisszerű világban meghal az idill és a harmónia, látszatok és ellentmondások egymásra lícitálnak, fellazul az erkölcsi értékrend, felerősödik az értelmetlenség, a bizonytalanság s a viszonylagosság. A kiút csak valamiféle jószándékú fantáziavilág vagy a tiszta ráció volna/lehetne.

A groteszk dráma funkciójánál fogva a tagadás drámája. Mégis vagy éppen ezért igenért kiált köztes-létünk, akár olvasói, akár színészi vagy nézői minőségben vagyunk. Noha kozmoszi, magyar és egyéni önvállalásunkat a tragikum és komikum mérlegére dobta a mű, s noha e két ellentét feszültségük kisülésekor megsemmisíti egymást, a robbanóerő olyan pontra lők



bennünket, amelyről tán lesz módunk és önkényszerünk felemelkedni. Ha tragédiánk komikus értékrendbe fullad is, felvállaljuk képtelen, értelmetlen cselekedeteinket, azaz önmagunkat, s megmarad bennünk valamiféle kétely, avagy hit. Örkény kételye és hite: „*És olyan erőhatalom van-e, mely egy emberrel ember voltát megetethetné?... Fogas kérdés!*”<sup>17</sup>

Országok kultúrszelleme, rendezők, színészek döntöttek más és más megközelítéséről a műnek. Az újraolvasás kevés darabot igazol annyira, mint a *Tótékat*, mert hatása sokáig él bennünk. Torz mosolyra, szatirikus fintorra készíttet minket mind a hisztérikus zsarnokok, mind az őt alulról támoogató kiszolgáltatottak magatartása.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Szabó B. István: *A groteszk magyarsága és humanizmusa*. Új Írás, 1983/8. 97.

<sup>2</sup> Örkény István: *Drámák I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, 196–198.

<sup>3</sup> Vö.: Földes Anna: *Örkény-színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985, 297.

<sup>4</sup> Megj.: A drámaaváltozat lapszámai a 2. sz. jegyzetben feltüntetett kötetre vonatkoznak.

<sup>5</sup> Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülők és megölők.*” Tankönyvkiadó, Budapest 1987, 75.

<sup>6</sup> Lásd az 5. sz. jegyzet 69–70. o.!

<sup>7</sup> Lásd az 5. sz. jegyzet 69. o.!

<sup>8</sup> P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1990, 22.

<sup>9</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 494. o.!

<sup>10</sup> Sükösd Mihály: *Örkény*. Valóság 1980/5. 59.

<sup>11</sup> Martina Hubovának 1992. november 26-án kelt leveléből, melyben a Trnavské divadlo (Nagyszombati Színház) dramaturgiai értelmezését taglalja a *Tótékat* előadása kapcsán.

<sup>12</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 478–479. o.!

<sup>13</sup> Ablonczy László: *Latinovits Zoltán tekintete*. Minerva, Budapest 1987, 89.

<sup>14</sup> Zoller Mihály, az Örnagy amatőr megformálója mondta el: „A *Tótékat* 1984 márciusában mutattuk be Léván, majd egybeült is 25 alkalommal – nagy sikerrel. Azt a gondolatiságot próbáltuk sugallni, hogy az élet legfontosabb tartozéka a szabadság, az emberi méltóság; hogy a zsarnokok, a zsarnoki rendszerek tudatosan a személyiségek szétrombolására törekednek, hogy aztán manipulálhassák az embereket.”

<sup>15</sup> Lásd a 11. sz. jegyzetben!

<sup>16</sup> Dusza István: *Világnagy szecskavágó*. Új Szó, XLV. évf., 5.

<sup>17</sup> Örkény István: *Kisregények*. Madách, Bratislava 1981, 207.

## II. KARAKTERJÁTÉK GROTESZKBEN

Örkény István *Macskajáték* című drámai műve szinte azonos utat járt be, mint a *Tóték*. A drámaformát ugyanis mindkét esetben megelőzte az epikai változat. A *Macskajáték* 1963-ban íródott, s 1966-ban jelent meg a *Jeruzsálem hercegnője* című kötetben. Mindkét mű filmforgatókönyve is elkészült, a *Tóték*-ból Fábri Zoltán, a *Macskajáték*-ból Makk Károly készített filmet. A két drámának nemcsak művészeteket, műnemeket áthágó formai megoldásai mutatnak rokonságot, hanem a sorsuk is. Filmként csak hosszú évek múlva „érvényesült” a *Macskajáték* is, akárcsak a *Tóték*. Kisregényként maga az író s olvasótáborra végérvényesnek tekintette a művet, de a színházi rendezők (Gyurkó László, Székely Gábor) ötletei alapján és ösztönzésére 1969-ben elkészült a *Macskajáték* drámaváltozata is. S nem hiányzik e munkálatokból a dramaturg feleség Radnóti Zsuzsa emberi és szakmai hatása sem.

A *Macskajáték* témája egy szerelmi háromszög. Tulajdonképpen hétköznapi történet, színművek és filmek gyakori alapötlete, mégis, a váratlan, szokatlan elem, hogy hatvanévesekről s nem fiatalokról szól a dráma, új megvilágítást ad az eseményeknek. Ez a tény sugallja a komikus értékek lehetőségét, hiszen ilyen életkorban természetellenesnek tűnik a szerelem; ugyanakkor benne van a tragikus értékrendje is, mivelhogy a szerelmi érzés életkortól függetlenül is lehet nagy és gyötrelmes. Örkény ezúttal is a groteszk struktúrájával oldja meg e kettős esztétikai értékrend érvényesülését, s a banális történetet rá jellemző látszólagos könnyedséggel emeli magas művészi szintre, mind az epikai, mind a drámai változatban.

Van, aki a téma forrását<sup>1</sup> az Örkény által írt *Öregek szerelme* című lírai történetben látja, vagy Philemon és Baucis kapcsolatát emlegeti modellként, vagy éppen a megkapó burnsi sorokra utal:

„John Anderson, szívem, John,  
együtt vágtunk a hegynek,  
volt víg napunk elég, John,  
szép emlék két öregnek.”

Ha így van is, az említett minták elfogadása s egyben megtagadása a dráma maga. Az öregkorúak életanyagát a világ- és a magyar irodalom nem egy esetben feldolgozta már. Kifejezetten drámairodalmi példáink is vannak; Gyurkovics Tibor: *Az öreg*, Hubay Miklós: *Álomfejtés*, Raffai Sarolta: *Utolsó tét* stb.

Úgy véljük, Örkény művének témáját az idős emberek szerelméről a valós élet anyaga diktálta elsődlegesen, hiszen az író ismerhette a korosabb

generációk boldog-boldogtalan vagy éppen eldeformálódott szerelmeit, „előben” is kaphatott információkat, még akkor is, ha a téma félig tabunak mondható, amit nyilván vonzásköre is befolyásol, mert a társadalmi elfogadás és nem elfogadás közt hányódik. S tudjuk, az író t vonzották a tabutémák.

A Londont, Párizst, orosz földet megjárt Örkény, mint oly gyakran, ezúttal is Európa közepét választja a dráma színhelyéül. Budapest központtal Garmisch-Partenkirchentől Szolnokig terjedő kváziélettények és reminiscenciák fogják be a teret. A szlovákiai olvasóban felmerül az a gondolat is, vajon mennyire abszorbeálódott az írói ihletettségben Verebély, amikor a vidéket, vidéki életet emlegeti. Ámbár az író csak Szolnok megyei élményeiről ad számot Léta említése kapcsán, mégis, a vidéki gyári környezet, a víz felé kacagva rohanó Szkalla lányok a megfakult fényképen, a *Macskajáték* expozíciójában spontánul asszociálják az olvasó gondolataiban az Örkény által többször emlegetett verebélyi ecetgyárat, a vidéki miliőt, az ifjúság élményeit, emlékeit. „Anyai nagyapámnak ecetgyára volt Verebélyen, amit most Vrable néven találunk... Négy unoka verődött itt össze nyaranként, én és a húgom és Giza néni két lánya, s mi négyen óriási csavargásokat rendeztünk a környéken... Ahogy Proustnak a teasüteményről jut eszébe az ifjúsága, nekem, ha ecetszagot érzek, akkor rémlik fel húszéves koromig minden nyár, emberek, egy félig magyar, félig szlovák kisközség. Hozzá kell tennem, hogy ez a Verebély, amikor én odajártam, már Csehszlovákiához tartozott, és az akkori Magyarországról nézve ez egy sokkal szabadabb és demokratikusabb világ volt.”<sup>2</sup>

Iskolai neveltetésével Örkény elégedett volt, tanárai művelt emberek voltak, akik a nemzetek és vallások közti demokratikus szellemiséget hirdették és példázták. Az is megadatott az írónak, hogy Franciaországot a második, azaz szellemi hazájának nevezhesse, hiszen oly gyakran járt ott; a 20. századot pedig időbeli hazájának mondta, amelyet nagyon szeretett, akár csak a valódit, Magyarországot vagy éppen Budapestet. „Született adottságom, bárhol vagyok, három hét múlva beüt a honvágy... magyarnak lenni voltaképpen egy hiányérzet. Örök keresésben élünk. Leginkább persze a megmaradást keresve, vagy a hozzánk hasonló sorsúakat... Valami hiba van nálunk az emberi méretekkel... olyan tehetségeket termelünk, és néha akkora lángész szakad fel a mi sorainkból, hogy úgy érezzük, sokkal több magyarnak kellene lenni, hogy fel bírja szívni, használni ezeket a hatásokat... talán könnyebb lenne a tehetségtelenséget elviselni, mint megbékélni azzal, hogy pazarlón bánunk a tehetségekkel.”<sup>3</sup> A tágan és szűken értelmezett haza szeretete kínálta, adta az „Örkényre szabott” témákat mikronovellába, regénybe, drámába. A *Macskajáték*, ha szemérmes visszafogottsággal is, világosan konnotálja a hazaszeretet érzését, az otthon lenni biztonságérzet

fontosságát. Orbánné története magán hordja a tipikusan magyar helyzetek és magatartások jegyeit, de legalább olyan mértékben példázza az általános emberit is. Tán éppen e kettős karakterénél fogva lett a drámának világsikere.

A mű cselekménye röviden a következő: Egy megsárgult fénykép emlékeztet a valamikor csodás szépségű Szkalla lányokra, a Szolnok megyei Létára, ahol ifjúkorukban éltek. Ma, öregkorukban a repeszdarabtól megbénult Giza Garmisch-Partenkirchenben él gazdag fiával nagy kényelemben, de egyhangúságban. Erzsi (Orbánné) egy budapesti társbérletben szerény körülmények között éli eseménydús, botrányoktól sem mentes mindennapjait. Megjelenik a régi-új barátnő, Paula, aki kezdetben jó hatással van Orbánné kedélyére és magatartására, de hamarosan kiderül, hogy Erzsi életének nagy szerelmére, Csermlényi Viktorra áhítozik. Így a hős nő szerelme mentésébe fog teljes erejével, vállalva a furfangot, megalázkodást is, míg végül összeroppan, öngyilkos akar lenni, ámde az erősnek vélt altató ártalmatlannak bizonyul, ezért tovább kell élnie. Esmélésekor Gizát látja meg, aki hazatért hozzá, és Egérkét, a szomszédasszony-jóbarátot, akivel eljuttatja Gizának a vigasztaló és önvigasztaló ceremóniát, a fanyar-nevetős *Macskajátékot*.

A „groteszk = szatíra + líra”-technikát Örkény most is vállalja, ezt sugallja már a kisregény kesernyés hangvételő mottója: „*Mindnyájan akarunk egymástól valamit. Csak az öregektől nem akar már senki semmit. De ha az öregek akarnak egymástól valamit, azon mi nevetünk.*”<sup>4</sup> A drámaavatózatot nevezték abszurdnak és komikusnak, maga az író a tragikomédia műfaji besorolás mellett döntött. Egyik címke sem kellően találó. Ha elfogadjuk az abszurd, abszurd dráma tömörített definiálását,<sup>5</sup> miszerint két össze nem illő, de egymáshoz került elem viszonyából született elviselhetetlen diszharmonia; hogy helyzetei megoldhatatlanok, hogy tehetetlenséget, reménytelenséget evokálnak; hogy a tagadás merev modellje, és tulajdonképpen megoldásként is csak önmaga kezdetébe tér vissza egy feltranszformálódott formában, akkor úgy látjuk, hogy a *Macskajáték* ide nem sorakoztatható be. Nincs nehéz dolgunk akkor sem, ha megkérdőjelezzük a tragikomikus minősítést. Ebben ugyanis a tragikum és komikum különválasztott, egyértelműsített két elem, mely egymás mellett, esetleg váltakozva fejt ki hatását a befogadóra, aki hol vig, hol elkomorodik.

A komikum, illetve a humor Örkény művészetében kulcselemnek számít. Ebben a művében sem őrizkedett tőle. A nevetést komolyan veszi, és sajátosan kezeli. „...*nagyon sok mindenben lehet nevetni. Kárörömből, örömből, bosszúságból, boldogságunkból, még kétségbeesésünkben is tudunk nevetni.*”<sup>6</sup> Örkény mélyre ás a humor lehetőségeiben, nem elégszik meg csak a bergsoni humor alkalmazásával, mindazonáltal Bergson gondolata („a ne-

vetés jobbító beavatkozás”<sup>7)</sup> az örkényi gondolattal is egybehangzó: „A nevetés néha hátborzongató, de mindig igazságtevő.”<sup>8)</sup> Hangsúlyozni kívánjuk összegező gondolatunkat, miszerint Örkény ezúttal is a groteszk látásmódot, esztétikai minőséget és műstruktúrát érvényesítette, s egy újabb groteszk drámával gazdagította a magyar irodalmat, a kiváló műfordítóknak köszönhetően pedig a világirodalmat. Az abszurd merevségének nincs nyoma a műben, az élethelyzetek (amelyek eleve groteszkek), „engedelmeskednek” a létforma és létmód diktálta követelményeknek. Az író össze nem illő elemek viszonyára épít, s az eredmény egy részleges diszharmonia, amely állandó mozgásban van, új és újabb változatokat teremt, a végén meghagyva a változtatás lehetőségét, azaz nyitott marad: kérdőjelet hagy és nem pontot. Örkény most is tudatosan alkalmazza a groteszk építkezés tartalmi és szerkezeti elemeit, s szerkesztési eljárása már a posztmodern csíráját hordja magában. (Lásd a kvázidokumentumok montázsolását: levelek, fényképek, telefonbeszélgetés; vagy a játék, a rítusok, a ceremóniák beépítését!).

Úgy látjuk, a művilágon belül a szatíra rovására felerősödik a lírai tényező. Hiszen a flaubert-i paradoxon, „*Bovaryné én vagyok*”, itt örkényi „*Orbánné én vagyok*”-ra vált. A lírai átéltség, amely egyébként a lírai műnemet alapozza, ebben a drámában hangsúlyozottabbá válik, Orbánné egyéniségének központban történő megjelenítése által is. Az a tény, hogy a főhős bizonyos értelemben kibillen társadalmi-szociális státusából, annál a szimpatikus oknál fogva, hogy voltaképp érvényesíti szabadságjogát, a lírai átéltségből táplálkozik (szerelemből, barátságból, féltékenységből, szeretetből). Ez a művön belüli érték- és feszültségteremtő jelenség bármennyire líra, Orbánné drámai sorsának lesz meghatározó tényezője. Az író azonban észrevehetően finom technikával lirizál, például nem alkalmaz lírai betétet, mint ilyen célzattal korokon át sokan (Shakespeare, Goethe, Brecht), őrizkedik az egyértelmű lírai párbeszédektől, s a lírai monológok is nehezen határolhatók el világosan a műben, mert visszafogottak formailag, mert töredékekben, szilánkokban fordulnak elő, de így is felerősítik a tenziót. A direkt technikák elvetésének oka lehet az írói alkat vagy magatartás, amely az érzelmességet vagy szeretetet hősei iránt a groteszk struktúra által diktált szikárabb jelenségbe, a szatírába fojtja, s valamiféle szemérmes távolságtartásban igyekszik kifejezni.

Több oknál fogva kínálkozik számunkra a *Macskajáték* epika felőli megközelítése is. Az egyik ok, hogy a kisregényváltozat megelőzte a drámát. Rábeszülésre ugyan, de tán a művészi nyugtalanság miatt is Örkény átirta az epikai művet drámává.<sup>9)</sup> Főleg az *Egypercesek* megjelenése óta természetessé vált tudnunk, hogy szerzőjük egyértelműsítette a drámai epika fogalmát. Kisregényei is bizonyítékok arra nézve, hogy a drámaiság az Örkény-

epikának feszültségteremtő tényezője, a drámai epikából pedig nem nehéz drámát alkotni. A *Macskajáték* esetében ez az eljárás tulajdonképpen két epikus jelenet kihagyásával meg is valósulhatott. Orbánné botrányízű kirándulásainak (a nagybányára és a balatonfüredire gondolunk) elhagyása, s a szöveg némi zanzásítása elég volt a dramatizáláshoz, amelyet közvetlenül a drámai műnem nyelvi formációi diktáltak, közvetve pedig a színjáték-idő és -tér is valamelyest. Székely Gábor rendezői ötletei s a szcenikai megvalósításra vonatkozó megjegyzései (például az Iluséknál zajló ebédjelenet-betét) már a dramaturgiai megoldást jelentik, és – véleményünk szerint – ezek nem tekinthetők drámaelméleti szempontból lényeges változásnak. Érdekes adalék, hogy a mű hazai interpretálói (ahogy a *Tóték* esetében is) a tragikum hangsúlyozásával oldották meg a dramaturgiai kivitelezést (Székely Gábor, Várkonyi Zoltán, Sulyok Mária, Hegedűs Ágnes), mígnem külföldön (Amerika, Párizs, Brüsszel) nemegyszer a komédia és érzelmesség felé sodródtak el.

A másik okunk az epikai szempontú láttatásra az a summázás volna, hogy a drámai hősök személyisége ritkán ismerszik csakis drámai viszonyváltozás által, ugyanis túlsúlyban a személyek közötti viszonyulások, illetőleg jellemzések és önjellemzések töltik be ezt a funkciót. Ez a jelenség pedig inkább az epikai narráció, illetve leírás, olykor a lírai monológ irányába mutat, noha a drámának is teljes jogú tartozékai a fentebb említett tényezők. „Az, hogy egy dráma mely mondatai azok, amelyek igazán súlyosak, és így az értékelés, a megítélés alapját adhatják, attól függ, hogy azok a drámai alakok közötti viszonyokban, különösképpen e viszonyok változását hordozóan hangzanak-e el, vagy ezektől függetlenül. Nincs ui. olyan dráma, amelynek összes mondatai az alakok közötti viszonyokban hangoznának el; s különösképpen olyan nincs, amelynek összes mondatai az alakok közötti viszonyok változását hordoznák.”<sup>10</sup>

Összegezve gondolatmenetünket: Örkeny *Macskajáték* című drámája azon a poétikai úton jár, amely az epikából kiindulva jut el a drámába, miközben, ha visszafogottan is, erős lírai értékeket konnotál (szerelmet, ember-, haza-, szabadságszeretetet, hűséget, önismeretet, önvállalást). Ebben a sugárzásban rejlik a mű valódi értéke, hiszen enélkül banális, komikus szerelmi sztorinak, polgárasszonyok művi lelkizésének, infantilisok ember- vagy macskajátékának tarthatnánk az alkotást. Mindezeket rögzítve s a mű többszólamúságát hangsúlyozva nem tekinthetünk el némely tényező nyomósításától. Az önvallomás, önjellemzés egyik változatát Giza szájából vesszük: „Én egy öregasszony vagyok, drágám, az öregeknek abból a fajtájából, amely vállalni meri az öregséget. Mellesleg ez az egyedüli magatartás, amelyért megbocsátják létezésünket a fiatalok.”<sup>11</sup> (315–316.) Természetesen a dráma világ alaposabb megismerésére van szükség ahhoz, hogy lássuk, e

szavak jelentése nemcsak a drámai alak életfilozófiáját és pszichológiai önismeretét demonstrálja, hanem mögöttes jelentésben a nővérnek szánt pedagógiai intelmeket is. Inkább az egyensúly, mint az ellentét kedvéért idézzük Orbánnét, aki nemcsak önjellemzést nyújt, hanem némileg Giza jellemzését is. „*Drága Gizám... Néha, amikor a te erkölcsi magaslatozról lenézel az emberre, elvesztem a fejem. Szép tőled, hogy aggodsz, bár ki nem állhatom, ha aggodnak értem. Tudd meg, Gizám, igenis barna a hajam, és mégsem érzem bűnösnek magam... Az ősz haj megmásmította a lényemet... Neked mindig hajlamod volt rá, hogy a látszatról ítélj. Paulánál is csak a külsőségeket vettek észre, pedig többről van itt szó, mint egy kiszóktított haj! Én már azt se tudtam, milyen ruha van rajtam. Az ember hozzákopik a körülményeihez. Akit semmibe vesznek, semmivé válik. De hát mit vegyenek észre az emberek egy lompos, unalmas öregasszonyon?*” (310–311.)

Nem taglaljuk itt tovább e kérdéskört, mert törvényszerűen sor kerül rá a műfaj vizsgálatakor. A drámai hősök közti viszonyulások és viszonyváltozások a létmód konstituálódásában világosabban kimutathatók. Ezzel összefüggésben támaszkodunk Bécsy Tamásnak arra az állítására, miszerint a dráma legsajátosabb műnemi törvényszerűsége a szituáció. „...*az alakok közötti viszonyrendszernek azt a pillanatát, amely egy tett, mozzanat, tartalomakkumuláció stb. következtében alakul ki, és amely az eddigi viszonyrendszer változását szükségszerűen rejt magában, szituációnak nevezzük.*”<sup>12</sup> Ezt a változást bármely mozzanat (akció, parancs, új hős megjelenése, a főhős tartalmi töltete stb.) létrehozhatja ugyan, de ez a tény nem valósítja meg a műfajt, hanem csak a viszonyváltozás realizálódásának a mikéntje. Ha az említett folyamat ellentéteket és ellentetteket provokál, s konfliktus köré épül a dráma, a műfaj neve konfliktusos dráma. Ha a szituáció szerkezetileg is, elvileg is lehetővé teszi egy passzív centrum által a pozitív és negatív viszonyulások evokálását, középpontos a dráma. Ha a szituációt a világnézet hozza létre, kétszintes drámai műfajról beszélünk.<sup>13</sup>

Megítélésünk szerint a *Macskajáték* a középpontos dráma műfajába tartozik. A belső művilág: viszonyok, viszonyváltozások ennek jegyében állnak össze egyfajta létmóddá, amelynek realizálását még az eredetileg epikus jellegű komponálás (lásd levelek, fénykép, telefonbeszélgetés) sem zavarja. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy a probléma magja voltaképpen a műnem-, műfaj-érvényesülésben rejlik, hiszen éppen ennek tartalmi-formai megoldása lesz a művilág lényege s az irodalmi létszféra jellemzője. Mindezek felismerésekor és megismerésekor juthatunk el a műértelmezésnek František Miko<sup>14</sup> által kifejtett színvonalára, amely szinte már univerzális jellegénél fogva a befogadást feltételező mag (lényeg), s amelyben kulminál a befogadásszint is. Leegyszerűsítve a megfogalmazást: az értő olvasó nem hagyja abba a mű olvasását, hanem értelmezve, élvezve végigolvassa azt.



Az Örkeny-mű szituációja tehát egy középpont köré épül, s ez a középpont Orbánné, mint személyiség, akihez viszonyul az összes többi drámai alak (név), akár pozitívan, akár negatívan. Szinte minden viszonyváltozásnak is tényezője a művön belül a főalak (Orbánné – Giza, Orbánné – Paula, Orbánné – Viktor, Paula – Viktor). Minden életigenlése és dinamizmusa ellenére is a főhőst passzív középpontnak tartjuk, mivelhogy eszköze a drámai harcra nincsen. Úgy véljük, ez a szükséges eszköz az ifjúság s egyben a szépség volna, amelyeknek „visszanyerésére” kísérletet is tesz, de riválisa ifjabbnak, „szőkébbnek” s mindenképpen rafináltabbnak bizonyul, s elnyeri az öreg operaénekes, a Giza által csepűrágónak nevezett Csermlényi szívét. Minden további, Orbánné által alkalmazott eszköz már csak másodlagosan funkcionál, azaz meddőnek, értelmetlennek bizonyul, s hatása sem jut el mindig a címzetthez, mert a körülmények is akadályozzák (hiábavaló telefonálgatások Viktornak, leskelődés a háza előtt, botrány a levesestállal stb.) Vagyis a középpontban lévő alak sorsát elsődlegesen a további három alak befolyásolja (Paula, Viktor, Giza). A drámai szituációt Paula megjelenése teremti meg, ő indítja el az összes, Orbánnéval kapcsolatos viszonyváltozást: elsősorban elnyeri Orbánné szimpátiáját és bizalmát, „megszépíti és megfiatalítja őt” (rábeszéli, hogy festesse be a haját, hordjon magas sarkú cipőt, járjon vele hangversenyre, cukrászdába). Lát-szatra azért teszi mindezt, hogy felerősítse barátnője életkedvét, önbecsülését, a valódi ok azonban az, hogy közel férközhessen az egykor világhírű operaénekeshez. Noha Orbánné az egész világ előtt tagadja, hogy szereti Csermlényit, Paula „olvas a sorok között”, s tudatosítja, hogy elhódíthatja tőle több évtizedes szerelmét, Csermlényi Viktort, aki Erzsinek leánykorában is, asszonykorában is a szeretője volt. Igaz, az utóbbi években ebből a szerelemből csak a rendszeres csütörtöki nagy evések maradtak meg, amikor is az operaénekes hihetetlen mennyiségű étel elfogyasztásával vigasztalódott az elveszett ifjúságért, világsikerekért, s a tüdőtágulása miatt. Orbánnénak minden viszolygása és álviszolygása ellenére is fontos volt ez a kapcsolat, élete nagy szerelmét jelentette, a magány elleni biztosítékot, a megszokás kellemes biztonságot.

Tulajdonképpen ugyanabból a drámai gócból indul három olyan elem (a fatális, az infantilis, a triviális<sup>15</sup>) kibontása is, amelyek felerősítik a mű groteszk esztétikai minőségét. Fatális Orbánnénak az a tévedése s egyben vétsége, hogy Paulát teljes bizalmába fogadja, holott egész környezete figyelmeztető impulzusokat bocsát ki. „*De a legnehezebb kibírni azt az öregséget, mely fiatalsággal áltatja magát. Ezért féltetek Paula barátnődtől. Nem az irigység, hanem az aggodás beszél belőlem.*” (316.) – mondja Giza, s egy későbbi beszélgetéskor a féltékenységet is bevallja. Az infantilizmus jegyei minden jelentősebb figurára jellemzőek. Triviális élethelyzetek, viselkedé-

si módok, megnyilvánulások is bővítik a sort a mű egészén keresztül. (Orbánné tejszarnokbeli veszekedései, Csermlényi csütörtök esti zabálásai, Paula közönséges cselvetései stb.) S Örkeny igen találóan tud stilizálni, mert akár egy mondatban is képes megjeleníteni mindhárom elemet egyszerre: „*Képzeld, drágám, hogy bemegyek ahhoz a vén dög anyjához, és tőle kell megtudnom, hogy ezek összeházasodnak, és elmentek villany-hasmelegűtöt venni.*” (372.) – háborog Orbánné.

Paula a motiválója Erzsi és Giza viszonyváltozásának is, hiszen általa lepleződik le Erzsi nagy szerelme. A testvérszeretet ellenére állandó vibráló ellentét, vagy a másság nehéz eltűrése érvényesült a két nővér között. Giza mintegy erkölcsi piedesztálról diktált, diktált volna Erzsinek modellt az életvitelre, gondolkodásra, ha az megengedte volna: „... *nem vagyok hajlandó zsebre vágni a te erkölcsi intelmeidet.*” (316.) „*És nem elég, hogy tévedsz. Még bizonyítani is próbálsz a tévedéseidet, amitől fejembe szalad a vér.*” (340.) – hangzanak Orbánné reagálásai. De a Lieblingnél (Orbánnénál) megszokott felfordulás ezúttal erősebb motívumnak bizonyul a kettejük különböző életvitelének, életszemléletének megítélésében. Giza Ilusnak írja egy levelében: „*Én anyádat mindig magam fölött állónak éreztem... még akkor is, ha kapkodni, fuldokolni láttam, akkor is fölnéztem rá, mert amikor én két lehetőség közül mindig a kényelmesebbiket választottam, neki volt mersze vállalni a kockázatot... próbáld megtanulni anyád sorsából, ami egy másik ember sorsából megtanulható. Sajnos, én sohasem követtem el hibákat; életem téli álom volt, mert féltem a hidegtől.*” (366–367.)

Giza München közelében éli az elit nagypolgárok életét, ő is egy figurája a sznob, „felsőbbrendű” társaságnak, a német precizitáshoz igazítja életmódját és emberi tartását. Nővére azonban tévesen látja a helyzetet, amikor a külsőségek alapján ítéli meg: „*Te ott nemcsak családtag vagy, hanem egyenrangú fél is, megosztják veled az életüket, asztalfőre ültetnek, reprezentálsz.*” (313.) A valós képbe azonban beletartozik, hogy Giza nem mesélhet az unokáinak, mert az ő vasorrú bábai nem jó hatással vannak a gyerekekre, hogy kellemes „emberi” társasága egy hattyú, hogy kirándulni a luxus szinten megépített családi kriptába viszik, s a fia megkérte őt, s meg is indokolta, ne érintkezzen a honfitársakkal: „*A mama nem tud olyat kívánni, amit ne teljesítenék. Én csak egyet kérek. Amióta Németországban élek, az itteni magyarokkal nem állok szóba, az otthoniaknak nem válaszlok.*” (315.)

Orbánné valódi életet él, mondhatni élvezi, hogy szabad akarata van, meri vállalni önmagát, egyéniségét, míg Giza ezt sosem tette. Nem nehéz eldönteni, kettejük közül melyik a hitelesebb egyéniség. A mű vége némi levest feloldja az évtizedes ellentéteket a testvérek között, Giza hazaérke-

zése viszonyváltozást hoz, s mindenképpen választ ad arra a művön végigvibráló kérdésre: Hol éljen az ember, idegenben-e, vagy a szülőföldjén?

A középpontos dráma gyakori tartozéka a ceremóniák, rítusok beépítése a drámába. Ilyen az Ilusnál, Orbánné lányánál elköltött vasárnapi mindig-ugyanaz-az-ebéd, az egybesült disznóhús, a „mama kedvence”, amit valójában utál. A bevett szokás ceremóniája jól mutatja a kommunikációs károszt anya és gyerekei között, a társas monológokat, az egymásra-nem-figyelést, az egymást-nem-értést: „*Mert én nem tudtam, hogy falakkal beszélek!*” (315.) – tör ki elkeseredetten az anya egy alkalommal.

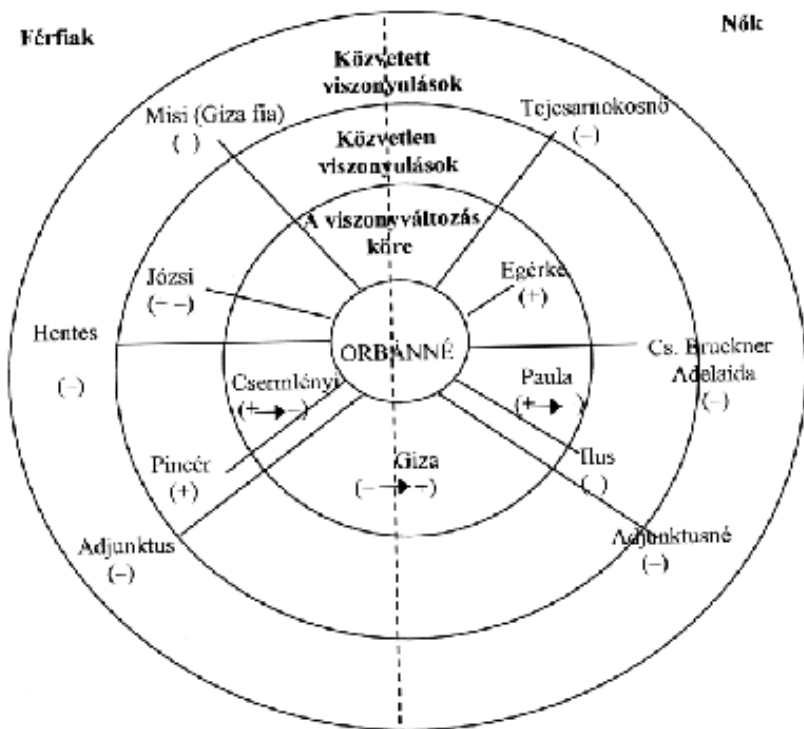
Groteszk rítus a rendszeres szerelmi randevűk, a csütörtök esti vacsorák sorozata Csermlényi Viktorral, „*aki csupa has*”. (298.) „*Kizárólag tele szájjal beszél, jobban mondvá, nem is tud másképp beszélni, mert úgyszólván állandóan eszik... Múlt csütörtökön megevett egy levesbe főtt kappant, utána másfél kiló rántott karajt, befejezésül egy tepsi rétest... Mialatt az egyiket ette, már be kellett hoznom a másikat, hogy lássa, mi vár rá.*” (299.) Hyperbolizálva ugyan, de mégiscsak jellemez Orbánné. Később ugyanazon receptek alapján, ugyanolyan gonddal szolgálja fel a menüt ugyanannak a férfinak a másik asszony.

A macskajátékot is groteszk rítusnak tartjuk: „*A szomszédnőm egy drága kis szerencsétlen teremtés. Mindenki csak Egérkének nevezi.*” (304.) – mondja róla a főhős. Egérke is bemutatkozik a Gizának írt, Erzsit féltő levelében. „*Én csak egy boldogtalan teremtés vagyok. Almási Mihályné, akit Nagykanizsán Szilveszter éjszakáján lökött ki az utcára az ura, mert megunt. Erzsike szomszédságában lakom, csak egy rabicfal választ el tőle... Elalvás előtt Erzsike meg szokta kérdezni: »Nem sírsz, Egérke?« Én, válasz helyett, legtöbbször csak nyávogok egyet, mert a megtévesztésig tudom utánózni az adjunktusék macskáját.*” (345.) Apróbb előkészítő momentumokkal dolgozza ki az író a Macskajáték útját, hogy az a mű végén kulmináljon, immár nemcsak a művilág lezárásaként, hanem egy kiváló szcenikai lehetőségként is. Nem törvény betartani az instrukciót, hogy miként kell lezajlania a macskajátéknak, de elhagyása megbontja a művilág lényegét és egységét.

Ebben a sorban kívánczik említésre a keret-funkciót is betöltő fénykép-betét. A dráma elején Orbánné mondja el a képen látottakat: „*Ez a pillanatkép 1918-ban vagy 1919-ben készült, a Szolnok megyei Létán, kint a Holt-Tiszánál, a cukorgyári lakótelep közelében, ahol lánykorunkban laktunk... A képet már eredetileg túlexponálták, a két homályos lányalak azóta megsárgult, kifakult, arcunk is alig kivehető.*” (295.) Művinek éreznénk az írói fogást, a fénykép beiktatását, ha háttér-motívumként nem jelenne meg többször is az egész művön keresztül. Funkciója az, hogy tömör, de többírányú információt adjon és asszociáljon. A fénykép biztosítja a művilágon belül a kapcsolatot a történelemmel:<sup>16</sup> „*Gizám, mi nem apánkat vártuk azon*

a fényképen. Őt be se hívták pótsorozásra, mert már a háború elején alkalmatlannak nyilvánították... tegyük fel, hogy mégis apánkra vártunk, akkor pedig az a kép nem 1918-ban, hanem 1919-ben készült, és akkor jobb, ha nem is gondolunk rá. Szegény drágám! Milyen szépen élt. És milyen csúnyán halt meg.” (340.) A két nővér különbözőképpen emlékszik az eseményekre, a történelmi igazságot azonban Orbánné mondja ki. Az apjuk a fehérterror idején a barátját mentette Szolnokon, amiért a különítményesek parancsnoka levőrsébencezte és felpofozta őt. Ezek után hazament, s a pincében főbe lőtte magát. Azt, hogy a vörösök lőtték le, a család találta ki, hogy az édesanya nyugdíjat kaphasson. Az önvédelemből gyakran hazudozó Orbánné lényeges helyzetekben mindig ragaszkodik az igazsághoz, az igazságossághoz, most is ő vállalja fel a történelmi valóság kimondását. Az persze tisztázatlan marad, mikor készült a fénykép: amikor apjukra vártak-e, vagy amikor Csermlényi Viktor érkezett. Nincs is különösebb hírértéke és jelentősége az információnak, mert a dráma cselekményére egyáltalán nincs hatással. Annyi többlettel mégis szolgál, hogy az öregkori memóriazavarok, értékzavarok és hangulatváltozások általa is nyilvánvalóvá válnak, és óhatatlanul jellemzik az alakokat. Ez a jelenség azonban oly mértékű hangsúlyt nem kaphat, hogy Örkénynek ez irányú komolyabb oknyomozását, netán etológiai indoklását elvártuk vagy elvárhattuk volna.<sup>17</sup> A mű végéről idézünk még: „Biztos csak az, hogy bennünket ábrázol, Szolnok megye szépeit, a Szkalla lányokat, habos tüllruhában, szélfúttá hajjal, nevetve, integetve, egy domboldalról lefutva. De hogy ki elé, mi elé futottunk, kinek vagy minek örültünk, az most már örök talány marad.” (378.) Így zárja le a drámát Orbánné, miután Giza a nevetéstől bepisil, s miután ő maga lélegzethez jut a dinamikus, feloldó és feloldozó groteszk *Macskajáték*ban.

Az áttekinthetőség kedvéért készítettük el az alábbi ábrát, amely a dráma néhány műnemi, illetve műfaji vonatkozását illusztrálja.



### Jelmagyarázat:

- A pozitívból negatívba történő viszonyváltás jelölése: (+→-)  
A negatívból pozitívba történő viszonyváltás jelölése: (-→+)
- A közvetlen viszonyulás (a dráma tényleges alakjai között):  
pozitív (+)  
negatív (-)  
semleges (+ -)
- A közvetett viszonyulás a dráma emlegetett alakjaira vonatkozik.  
(Jelölése mint a b pontban).

A Tótok, Bolyongók, Pistik sorában az örkényi dráma világban egyenrangú személyiségként jelenik meg ezúttal a nő-főhős, Orbánné. Központi alakja a drámai műnek, kisugárzása van akkor is, ha az általános érték-hierarchiának nem egyértelműen pozitív képviselője. A groteszk dráma amúgy is a tagadás drámája, hősei nagyrészt negatív hősök, akiknek kisszerűsége állandóan nyirbálja súlyosabb értékeiket. Orbánnéban vonzó az, hogy vállalja önmagát, mintegy vállalkozik az élet adta lehetőségekre,

ha hátránya származik is belőle. Nem szándékozik Gizához költözni a jólétbe, noha az hívja őt. A pasaréti miliő igazán az övé, ahol ő a piaci kofától a nagy tragikáig terjedő skálán vállallhatja fel és „adhatja ki” önmagát, ahol nem kell kényszerfunkcióban leledzenie, mint Gizának a felső tízezer nagypolgárai között. Orbánné itt lehet a hentesek réme, itt csaphat botrányt tejcarnokosokkal és Paulákkal, itt élheti ki nagylelkűségét, védelmezheti a rászoruló Egérkét, csábíthatja magához az adjunktusék macskáját, itt élhet társbérletben, itt hazudozhat „tisztá lelkiismerettel” életrevalóan, de nem életbe vágóan. Ezen a helyen lehet szerelmes még hatvanévesen is ugyanabba a férfiba, akibe lánykorától szerelmes, s aki iránt az igazi érzését sosem vallotta be, csak most, amikor elveszítheti őt. „*Izgalom, kavardás, ez volt az életed.*” (361.) – vádolja őt Csermlényi anyja. S ő a görög tragédiák hősnőinek elszántságával vállalja a harcot a szerelméért, s vállalja a megalázkodást, még az öngyilkosságot is, véelve, hogy elveszítette élete értelmét. A groteszk azonban „nem marad tétlen”, a tragédia kellős közepén „fordít” egyet az eseményeken, és mind jellem, mind jelenség átfordul a „borotvaél” másik felére. Örkeny megmenti hőseit, hőse életét, de megnyirbálja emberi méltóságát.

Orbánné szinte a devianciával határos módon érvényesíti vélt és valós jogait. A hatvanöt éves (hatvankettőnek hazudott) nyugdíjas hölgynek több társadalmi szerepe van/volna ugyan, hiszen anya, testvér, társbérelő, barátnő stb. egy személyben, de valójában egyik szerep vállalásához sem ragaszkodik túlságosan. Úgy tűnik, legintenzívebb életigenlése a vagányos „*én Orbánné a világban s a világ ellen*” pozícióban rejlik. S tulajdonképpen ebből a magatartásból táplálkozik a karakter kontrasztos, de mindenképpen emberi, minden műviségtől, társadalmi konvenciók diktálta merevségtől mentes volta. Ezért fogadjuk el a hősnőt, ezért kedveljük meg, ha némi distanciával is, s ezért nem lehetnek cselekvései egyértelműen gúny és nevetés tárgyai. Nagyszerű vállalkozása: természetesen, teljes dinamizmusaival élni sajátos életét, akár a szűkebb s a tágabb világ ellenében és ellenére is, méltóságot és tragédiát hordoz. Karaktere a nagyrészt negatívba forduló drámai viszonyváltozásokban és viszonyulásokban jellemződik és önjellemződik: „*Ismersz, Gizám! Rajtam sokáig nem látszik semmi. Nálam váratlanul jön a robbanás.*” (351.) „*Belőlem hiányzik a te nyugalmad, céltudatosságod.*” (353.) S másutt a megkésett lírai vallomás Viktorról: „*Bevallom, hogy azóta viszonyom volt vele. Létán is, Pesten is, lánykoromban is, asszonykoromban is, egészen addig, míg szegény jó Bélám le nem hozták a műtőből. De amikor az ágyon fölébredt az altatásból, és első pillantásával engem keresett, akkor bőgni kezdtem. Többé nem engedtem magamhoz nyúlni. De még mindig őt szeretem, és nem éltem volna túl az elvesztését. Az ölelések helyét a vacsorák foglalták el. Rondán evett, mint egy fuldokló, de*

*az én főztömet ette... Még a bevásárlásban is volt valami öröm: fogni azt a húst, a zöltséget, amit megeszik. Hülyeségeket írok, de ilyen hülyén szerettem. A nagy hasát is szerettem... Most azt kérdezed, ha ilyen örülten szeretted, hogy tudtad ezt még saját magad előtt is letagadni? Ne kérdezd. Le tudtam tagadni, illetve a mai napig tudtam letagadni.” (357.)*

Fentebb említettük, hogy viszonyváltozásra a főhős és még három alak közt kerül sor (Paula, Viktor, Giza)<sup>18</sup>. Paula megjelenésével indul be a drámai cselekmény. Ennek a karakternek legjellemzőbb vonása a Janus-arc, a kétszínűség. Látszatra tiszteletet ébresztő, vonzó, művelt teremtmény, valójában azonban közönséges kispolgárásszony, s az intrikus, a rivális, az álbarát szerepe az övé. Tragikus vétsége Orbánnénak, hogy későn ismeri fel Paula valódi énjét, de végül sikerül megtépáznia megjárta méltóságát a rálódított grízgaluskával, zöltségszarabokkal. Ezzel a triviális, agresszív mozdulattal teszi helyére az álbarátnőt, a kvázinagyvilági hölgyet a tőle s másoktól „elszedett” műveltségért, a hamis szerepjátszásért, az önzésből, irigységből táplálkozó „lopott” szerelemért.

A drámai viszonyváltozás másik kulcsfigurája Csermlényi Viktor, az egykor híres operaénekes, a patinája vesztett egyéniség, a tüdőtágulatos, nyugdíjas világfi, akinek már csak vidéki haknikra futja az egykori tehetségéből és népszerűségéből. Voltaképpen ártalmatlan figura, aki már csak a lakmározásoknak, öreges kényelemnek és udvarlásnak él, de valójában benne is dúl a szenvedés az öregedés miatt és ellen, a régi énekeszerepért, a tehetség adta volt sikeréért. Ez a belső küzdelem Orbánnét is, Viktort is rokonítja a dráma immanens világában. A sikeres élet emlékei inkább Orbánnéhoz kötik a férfit, a küzdelem az öregedés és betegség ellen, a férfi- és művészhíúság viszont Paula felé fordítja őt. Az anyja Orbánnét támadva a következőképpen jellemzi Viktort: „Egész életében te voltál a fiam rossz szelleme. Sajnos, ő olyan, mint egy gyerek, nem tud a kínálásnak ellenállni.” (361.)

A dráma világnak ebben a szférájában él, levelez, telefonál a hazától távol lévő másik Szkalla lány, Giza, Erzsi tökéletes ellentéte: betegsége miatt visszafogott mozgású, erkölcsi magaslatokon leledző, jólétben, unalomban élő, bölcselkedő, sznob- vagy elitszerepet játszó tekintélyes hölgy, aki gyermekétől, unokáitól elidegenített és elidegenült a nyugati gazdagok merev szokásai által, s aki személyes, élő emberi kapcsolatokra vágyik, s aki végül megunva a körülötte lévő csillogó, de üres világot, az önmaga által istenítt modellt, a testvérnek mutatott példát, enged a természetes emberi vonzódásnak, a honváagnak. A szülőföld, a haza, az otthon, az ifjúság emlékein megerősödve a nővér betársul Orbánné életébe.

Rajzos ábrák is mutatja a többi szereplő drámai funkcióját, viszonyulását vagy viszonyváltozását Orbánnéhoz kötve. A közvetlen viszonyulás körében tartjuk számon a drámai mű azon szereplőit, akik az író által fel-

sorolt nevek közt vannak (Egérke, Ilus, Cs. Bruckner Adelaida, Józsi, Pincér), s akik természetesen szóhoz jutnak a drámai dialógusban, s viszonyulásaik a pozitív vagy negatív, illetőleg mindkettő váltakozó előfordulását jelzik. Felsorakoztattuk a drámavilágnak azon szereplőit is, akik csak emlegetve ugyan, de közvetett viszonyulásukkal erősítik a főhősből kisugárzó minőséget, illetőleg a belőlük a főhős felé sugárzó minőségeket/minősítéseket. Nyilván a mű epikai előélete által diktált indokkal érezzük nyomósnak egyik vagy másik közvetett viszonyulású mellékszereplő magatartását, szemléletét. Ezért tartottuk fontosnak azok elhatárolt felsorakoztatását a drámai létmód tisztázásakor. Nem véletlenül helyeztük el az ábra bal oldalán a férfi szereplőket, s a jobb oldalán a női alakokat. Láttatni akartuk emezek számszerű többségét, különös tekintettel a drámabeli viszonyváltozás megvalósulására, továbbá hangsúlyozni kívánva a következő örökényi gondolatot: „... első kezdetleges »nőgyűlölő« novelláim óta minden művemben többet foglalkozom asszonyokkal, mint férfiakkal. Úgy érzem, hogy mindmáig ezt az ifjúkori adósságomat törlesztem, amikor gonddal és szeretettel formálom meg nőalakjaimat.”<sup>19</sup> A fentiekkel összefüggésben fogalmazzuk meg azt a gondolatunkat, miszerint a nők világát elsősorban a nők világa mozgatja, módosítja, építi vagy éppen teszi tönkre, legyen ez drámán belül vagy drámán kívül a primer életben.

Az író többször elmondta azt, hogy kezdetben Márai-utánpótlásokat írt, hogy gondolkodásmódjára Németh László volt nagy hatással, hiszen ő irányította „Európa felé”; a külföldi drámaírók közül pedig Beckettet, Ionescot, Dürrenmattot, Mrożekot, Havel, Sorescut érzi közel magához, de mindig és újra meg újra táplálkozik Petőfiből, Adyból, József Attilából is.

Az Örökény-művek nyelvi stílusa egyszerű, az író racionálisan, találóan alkalmazza az előbeszéd fordulatait. Ilyen a *Macskajáték* nyelve is; nem áttal közhelyekkel szólni benne, ha ezt kívánja a társalgási stílus, s nem áttal trágár kifejezéseket adni főhőse szájába, ha ezáltal jellemezhet helyzeteket, embereket, illetve erősítheti a humort: „Dupla valagú” (303.), „Dögölj meg, vén disznó!” (348.); Hagyja őt gúnyosan szellemeskedni: „Egy darab fülzsír nem lehet szerelmes.” (364.) „Miss Arizona, az ő epeköves, aortatágulós, műfogsoros szekszepiljével.” (349.); találó nagyításokkal, hasonlatokkal élni: „Csupa has. Mintha föl lenne fújva, mintha csak beszívna a levegőt, de nem lélegezne ki.” (298.). Örökény nyelve a próza természetes, puritán nyelve, „beszélő” nevekkal, tömör, frappáns dialógusokkal, dinamikus monológokkal, nagyrészt szűkszavú, másutt körültekintően kifejtett instrukciókkal. Stílusa világos, élvezetes, tán azért is, mert ő maga is élvezettel és tisztelettel nyúl hozzá a magyar nyelv szókincséhez: „A magyar nyelvnek látszólagos gyengeségei mellett van egy egészen csodálatos tulajdonsága, mégpedig éppen a kémiaja, a pontossága, tisztasága, világossága.”<sup>20</sup>



Örkény *Macskajáték* című drámája bejárta az egész világot, több helyen ma is játsszák a világhírű színházak. A formai megoldás alapötletét, a levelek montázsolását Choderlos de Laclos 18. századi francia író *Veszedelemes viszonyok* című könyvének fordításakor alapozta. „Az író önző lény, és benem fordítás közben gyakran az a hátsó gondolat működött, hogy kilessem az idegen író titkát. Mert fordítás közben minden kiderül.”<sup>21</sup> Örkény vallo-mása Pavol Plutko megállapítását is eszünkbe juttatja: „Sok világirodalmi alkotó műve többszörösen értékesebb lenne, ha belefoglalhatnánk minden tervezetet, variánst, áthúzást, átdolgozást, elvetett vázlatot vagy a megsemmisített kész szövegeket is.”<sup>22</sup>

Az Örkény-mű hazai dramaturgiai megoldásai sokszínűek voltak (például oratorikus feldolgozás, monodráma). Az író maga sem hanyagolta el a színházi szempontok, szemléletek vagy bemutatók követését. Gyakran egyetértett a rendezői olvasatokkal, és elfogadta a dramaturgiai ötleteket is. Megállapításával, miszerint „...darabot olvasni majdnem olyan nehéz, mint darabot írni”,<sup>23</sup> sokan azonosulnak. Ahogy a *Tóték* esetében a Kazimir-féle rendezői megközelítés volt Örkény számára a legértékesebb, úgy a *Macskajáték* esetében Székely Gábor ötleteit fogadta el elsősorban. A drámai mű elé maga a szerző írja meg a legalapvetőbb rendezői instrukciót: „Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnénak, egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérével, az egész világgal. Ehhez kell alkalmazkodnia az előadás tempójának és a színpad berendezésének is... Ez teszi lehetővé, hogy a folyamatosságot ne szakítsa meg semmi, s a darab hősnője úgy sétálhasson át egyik képből a másikba, hogy még a beszédét se legyen kénytelen megszakítani.” (290.)

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Földes Anna: *Örkény-színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985, 141.

<sup>2</sup> Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről* (Összegejt.: Radnóti Zsuzsa). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1986, 78., 114.

<sup>3</sup> Uo. 76–77.

<sup>4</sup> Örkény István: *Kisregények*. Madách Könyvkiadó, Bratislava 1981, 49.

<sup>5</sup> Vö.: Alföldy Jenő: *Irodalmi fogalomtár*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 1993; Kovács Miklós–Pásztó András–Zsilka Tibor: *Irodalomelméleti és stilisztikai fogalmak szótára*. SPN, Bratislava 1990

<sup>6</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 318. o.!

<sup>7</sup> Henri Bergson: *Smiech*. Tatran, Bratislava 1966, 62.

<sup>8</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 319. o.! – Megj.: Egy korábbi tanulmányunkban részletesebben kifejtettük az Örkényre jellemző komikum–szemléletet. (*A groteszk és poszt-modern néhány összefüggése*. Irodalmi Szemle 1993, 36. évf. 7–8. szám, 80.)

<sup>9</sup> Megj.: Az örkényi eljárás részletesebb kifejtését egy korábbi tanulmányunk tartalmazza (*Örkény István epikájának drámai elemei*. Irodalmi Szemle 1994, 37. évf. 1. szám, 65–70.)

<sup>10</sup> Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülönk és megölönk.*” Tankönyvkiadó, Budapest 1987, 49.

<sup>11</sup> Az idézetek lapszámai Örkény István *Drámák* című könyvére vonatkoznak; Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982

<sup>12</sup> Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. Kossuth, Budapest 1988, 33.

<sup>13</sup> Bécsy Tamás: *A dráma lélelméletéről*. Akadémiai Kiadó Budapest, 1984, 143–147.

<sup>14</sup> František Miko: *Aspekty literárneho textu*. Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre 1989, 150.

<sup>15</sup> Tarján Tamás: *Kortársi dráma*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1983, 63. o.

<sup>16</sup> Vö.: 10. sz. jegyzet, 63. o.

<sup>17</sup> Vö.: Hermann István: *Évadok tanúsága*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1976, 70.

<sup>18</sup> Megj.: A negyedik viszonyváltozást (Paula és Viktor között) vizsgálódásunk szempontja miatt ezúttal elhanyagoljuk.

<sup>19</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 34. o.!

<sup>20</sup> Uo. 15. o.

<sup>21</sup> Uo. 246. o.

<sup>22</sup> Pavol Plutko: *Autor umeleckého diela*. Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre 1992, 50.

<sup>23</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 266. o.!

### III. A KETTŐSSÉG ÉRTÉKE, AZ ÉRTÉK KETTŐSSÉGE A VÉRROKONOKBAN

Örkény István kétrészes drámájának eredetileg *Vérszerződés* volt a címe. Négy hónap alatt írta meg, 1974-ben volt az ősbemutatója a Pesti Színházban immár *Vérrokonok* címmel, vagyis az író megszívlelte a színház kívánságát, s mellőzte az eredeti, elterelő asszociációkat vonzó címet. Ez az epikai előéletet nélkülöző dráma (nem úgy, mint például a *Tóték*, *Macskajáték*, *Pisti a vérzivatarban*) műnemét, létformáját tekintve kétarcúvá sikeredett, mégpedig epikai drámává. Bécsy Tamás teszi fel az idevonatkozó, témánkat is érintő kérdést: „*A Pisti kifejelettebb, igazabb és egyben új műformájától miért lépett visszafelé Örkény István?*”<sup>1</sup> Az az Örkény István, aki már ekkor kiforrott és elismert drámaíró – jegyezzük meg mi magunk. El kell mondanunk azt is, hogy a dráma várt színházi sikere is elmaradt, noha Örkény a mű szövegén is többször változtatott Várkonyi Zoltánnal, a rendezővel együttgondolkodva, együttműködve. A színházi rendezők által elvontabb megközelítést provokáló és igencsak a fantáziára építő dráma színházi megoldása is komoly feladat. „*A Vérrokonok nem biztos, hogy megéri a századikat. Tehát ezzel mindjárt mérni lehet, hogy fogadja a nézőnk a gondolatot és mennyivel szívesebben látja a vívódást, az érzelmet, a könnyeket.*”<sup>2</sup> – mondja az író a dráma esetleges befogadásáról a *Macskajáték* sikerének függvényében.

Az ezúttal is történelmi hátteret kisugárzó témaválasztás újfent magyar vonatkozású elsősorban, akárcsak az előbb említett művei vagy a *Kulcskeresők*, amelynek vizsgálatakor a drámai és színi terv vagy akár az időtényező összefüggéseit és átfedéseit analizálhatjuk leginkább. A *Vérrokonok* szinten megbénítja a vizsgálódás ilyenfajta lehetőségét, ugyanis nem játszódik térben és időben, csak a képzelet síkján. Nemcsak a *Kulcskeresők* című drámával konfrontálható ez az örkényi mű, mint ahogy ezt bizonyítja az író vallomása is: „*Nem tudtam volna megírni a Vérrokonok-at, ha nem előzi meg A holtak hallgatása, az viszont a Pisti a vérzivatarban című darabomnak köszönheti létét... mindegyik az őt megelőző folytatása, és egyszersmind annak megtagadása is. Amiről szólnak, az a folyamatosság bennük, de ahogyan azt elmondják, más és más. Minden darabom dramaturgiája szöges ellentétben áll az elődjével szemben.*”<sup>3</sup>

Az Örkényre egyébkor is jellemző határhelyzetiség e dráma kapcsán még inkább kibontható. A modernizmus, sőt a posztmodernizmus nem egy elemét adaptáló s egyben alapozó drámaírói módszer nem veti el a hagyo-

mány vagy a realizmus útmutatásait, azonban Örkény minden drámai műve illusztrálja azt a módot, ahogy alkotójuk a formát illető meg- és kiszabadulási szándékait megvalósítja. Ez a jelenség elég világosan kimutatható a *Vérrokonok*ban, amely erősen absztrahálódott mű, a témaválasztástól kezdve az alakok rendszerén, magatartásaik jellemzőin keresztül a mű cselekménytelenítéséig, drámaiatlánításáig. Úgy gondoljuk, Örkényben ösztönszerűen munkál az alkotói nyugtalanság, amely minden darabjának újabb és újabb dramaturgiai változtatást szüli. A drámaformát illető döntései azonban mély tudatosságot is rejtenek: „*A Vérrokonok-at a legjobb darabomnak tartom, annak ellenére, hogy nem ezzel arattam pályafutásom legnagyobb sikerét.*”<sup>4</sup> A megmunkált életanyag kitapinthatóan valósághű ebben az örkényi műben is, s a groteszk látásmód dupla értékeket szül ezúttal is. A „*gondolat síkján játszódó eseménytelenség*”<sup>5</sup> művészi hozadéka egyfajta sajátos megszorítással a kettősség értéke s az érték kettőssége formulában fogalmazható meg általunk legjobban. Alapvetően idevágó Arthur Miller megjegyzése is, miszerint: „*A dráma a legegyetemesebb művészet mindazok között, amelyeket az emberi faj feltalált. Akár a tudomány, el tudja mondani azt, ami van, de még sokkal inkább azt, hogy minek kellene lennie...*”<sup>6</sup>. Mindazt a *Vérrokonok* is megteszi, ragaszkodva a realisztikus és egyben jelképes megfogalmazáshoz. A kettős értékrend több asszociációt szül a befogadó gondolataiban s ezek drámabeli impulzusai a hősök, a Bokorok magánéleti és közéleti cselekvései és nem cselekvései.

A vérrokonok névrokonok is, mindegyiküket Bokornak hívják, s mindnyájan azonos foglalkozásúak, vasutasok, illetőleg majdnem vasutasok. Beszédtemájuk, céljaik, gondolataik a vasút körül forognak; fanatizmusuk, érzelmeik arra kötődnek, életük fókuszában a vasút áll. „*Ez a darab a szenvedélyről szól, hősei tehát nem a valóságos térben, hanem megszállottságuk mágneses erőterében mozognak... megszenvedtek hitükért, rászolgáltak tiszteletünkre, mert életüket tették föl a vasút ügyére vagy akármi másra, amiért küzdeni érdemes.*”<sup>7</sup> Az író a vasút ügyét bármivel behelyettesíthetőnek tartja, amire az emberek felteszik az életüket (mint például haza, vallás, politikai eszmék, labdarúgás, ultizás), mi megszorítjuk e túlzott általánosítást, amelyet – úgy véljük – Örkény sem gondolhatott komolyan, lásd csak a legnagyobbjaink (Széchenyi, Petőfi, Ady) hazaszeretetére való utalásait. Tehát mi a vasutaslét, Bokor-lét tartalmiságát a nemzeti (nemcsak magyar) és egyéni identitástudatban látjuk elsősorban. A mű egész szellemisége erről győz meg bennünket, és már az expozícióban találunk gondolatunkat támogató utalást: „*Ők tehát mind Bokorok – Bokor a nevük, bokor az anyanyelvük, nem is tudnak másképp, csak bokorul.*” (11.) Semmiképpen sem hagyhatjuk ki azonban az írónak a darab első változatához írt bevezető megjegyzéseit, amellyel a groteszk borotvaélére helyezi

a drámává kreált lírai értéket is: „*Ebben a színdarabban mindenkinek mindenben igaza van...*”<sup>8</sup> Utasításai sem elhanyagolandóak, miszerint a szereplők ne viseljenek vasutas egyenruhát, legyen számukra a vasút csak jelkép, nehogy a vasutasok zokon vegyék az elhangzottakat; másrészt, akik a hazáról csak dicsőimnuszokat szeretnek hallani, higgyék csak azt, hogy a vasút szó szerint értendő. Az író tehát ebben a műben minden állítását, ítéletét teljességgel vállalja és teljességgel meg is kérdőjelezi. Várkonyi Zoltánhoz írt levelében hangsúlyozza, hogy a darabban nincs intrikus, mert mindenki pozitív hős, s a nézőnek nem az alakokkal kell azonosulnia, hanem a vasúttal, az üggyel, amelyre föltették (föltehetnék – a szerző megj.) életüket, amely élethalálkérdés (vagy az lehetne – a sz. megj.) számukra.

A mű drámai tétje, központi gondolata, a fanatizmus, a hit a nagy ügyben, jelképes vonatkozásaiban sokban rokon Csehov *Cseresznyés kertjével* és Beckett *Godot-ra várva* című drámájával. Ezek analízise talán könnyebbé teszi a műfajiság, a létmód felismerését, amely a *Vérrokonok* esetében nem könnyű feladat. Említettük ugyanis, hogy a műnek szinte az egész tartalmi és formai értékrendje következetesen ambivalens. Az effajta első szembetűnő jellegzetesség, hogy noha valójában nevekhez rendelt dialógusban megírt és instrukciókkal „megtoldott” szövegről van szó, amely tényezők alapvetően a dráma nyelvi formációit képezik, mindegyik elem drámai funkcionáltatása kérdésessé válik. Az instrukció amúgy sem szerves része a drámának; a nevek helyébe amúgy is az önazonosságtudat, illetőleg annak hiánya lép; a drámai dialógus pedig alig jut érvényre, mert kiszorítják a monológok, „társas monológok” és az olyan dialógusrészek, amelyek – par excellence – az öndemonstrációt szolgálják. Továbbá az a formai eljárás a műben, amely javarészt egymás mellé rendelt bemutatkozások, beszámolók és „aligcselekvések” sora, illetve ezek beszerkesztése egy realisztikus – helyel-közzel mégis hiteltelen – cselekménybe, igazából csak egy vagy több drámai lehetőségnek az epikai változatú realizációja. Az egységes drámai magot, a kibontható szituációt nélkülözi a mű még akkor is, ha elvileg minden alakjának külön-külön is, együttesen is megvan a saját „drámája”. Ezek a mozaiktechnikát idéző megformálási megoldások visszafogják a mű lendületét, és meglehetősen statikussá teszik a drámát. A mű konkrét, avagy denotatív szintű olvasata Bokor Pál központi szerepét éreztetheti, hiszen ő az, akihez minden Bokor kivétel nélkül viszonyul. Amint azonban a konnotáció vagy másképpen szólva a mű „mélystruktúrájába” lép az értékrend, Pál centrikussága annullálódik, személye eszközzé válik, s már csak az eszme él és éltet, az ad motivációt (elvontan értelmezett) drámai viszonyulásra, viszonyváltozásra, ha vajmi kevésre is.

Mindezeket számba véve vajon miért is tarthatta Örkeny e művét legjobb drámájának? Az *Egyperces novellákban* leglátványosabban felszínre

került örkényi sajátosság és sajátos örkényiség, amely az intellektuális játék végleges bevonulását illusztrálja az író minden alkotásába – véleményünk szerint –, kulcsfontosságú kérdéskör az indoklásban. Azért is, mert-hogy így lett/lehet az örkényi életmű akár realiztikus, akár posztmodern törekvések forrása, és azért is, mert így lett/lehet modell az emberi ráció drámabeli megnyilvánulásainak művészi mentési kísérletére. Hadd hangoljuk Freudra gondolatunkat: „*Legtöbbet akkor ér el az ember, ha a pszichés és intellektuális forrásokból eredő örömmayerést kellően képes fokozni.*”<sup>9</sup>

A „kettős tudat” munkálkodása Örkényben kétirányú vonalat követ egyi dóben: egyrészt szintetizál, maximális általánosításra és absztrakcióra törekszik, másrészt csodálatos érzékenységgel tájékozódik a konkrét parciális dolgok és szinkretista eljárások sűrűjében. A két ellentétes eljárást olyan méltósággal, felsőbbrendűséggel képes megoldani, hogy valahol/valamilyen formában ironikus/önironikus humorának góciát is ezek adják. Aztán az olvasóra bízza, hogy abszurdba vagy groteszkbe lendítsen-e egy-egy kifinomultan „megvilágított” életjelenséget. Ez az elvont gondolati dráma formailag feldarabolódik ugyan, mintha mozaikok, vágások össze-forrasztása volna, de eszmeiségét tekintve az örkényi szemlélet folytonosságát erősíti. Az író a következőképpen minősíti művét: „*A Vérrokonokban jutottam el az általánosítás számomra elérhető legtávobibb csillagképéig. Nincs díszlete, úgyszólván semmi a cselekménye, nem játszódik térben és időben, csak a néző képzeletében.*”<sup>10</sup>

A Vérrokonokban az abszurd dráma több jellemzőjét is felfedezhetjük. Az a pszichopatológiai vagy szociálpatólógiai vonás, amely a Bokorokat hol eufóriába, hol frusztrációs állapotba sodorja; az a kórkép, amelyet a bűnbakkeresésük<sup>11</sup> bizonyít, s az a freudi agresszióhajlam<sup>12</sup>, melynek szimp-tómáit hordozzák, végső soron a 20. század politikai történéseiben hányó-dó önmagunkat juttatja eszünkbe. Nemkülönben abszurdot idézők a for-mai megoldások, mint az epizálásra való hajlam, a viszonylag merev konst-ruálás, a feldaraboltság, a szinte mozaikokból összeállított kvázicselek-mény. Martin Esslin állítása (amelyet Nicolae Balotă<sup>13</sup> idéz könyvében), mi-szerint az abszurd dráma a nyugati ember jelenlegi helyzetének legérvénye-sebb kifejezője, továbbra is igaz, de azt is tudjuk, hogy Örkény az abszurd nagyjait, nyugat-európaiakat és közép-kelet-európaiakat magáévá tette, s ennek függvényében született meg sajátosan örkényi rendezői elve, amely szerint hinni kell az emberi cselekvésben, mégha értelmetlen is az. A 20. századi sokféle egyéni és társadalmi válság reprezentációja a drámában persze leginkább abszurd művilágokat evokál, de teljes tartással besorako-zik a groteszk szélesebb és egy árnyalattal enyhébb világába is, „*amely job-ban beilleszkedik az élet mindennapjaiba*”<sup>14</sup>, és természetesen függetleníti magát az alkotások létformájától is.

Nincs könnyű dolga azoknak, akik Örkény-drámákat akarnak értelmezni vagy örkényi műfaji törekvéseket szeretnének tisztázni. A vizsgáló megküzd a problémával akár drámaelméleti, akár színházesztétikai vagy irodalompedagógiai szempontokat választ. A sokszólamúság vagy az értékek ambivalenciája Örkénynek szinte minden művében állandó jelleggel érvényesül. A *Vérrokonok*ban még inkább felerősödik ez a jellemző, még ha az író kifinomult groteszk szemlélete nem éppen ebben a műben kulminál is. Az ellentétes értékek szimultán érvényesítése a mű teljes sztratifikációjában megtörténik, s a kettős értékrend koncentrátuma maga a dráma. Említettük már, hogy az epizódokból történő szerkesztés elve az epikai mű jellegét teremti meg, a dráma nyelvi formációinak érvényesítése pedig a drámai jelleget realizálja. A műnemi kettősségen túl azonban felmerül a műfaji besorolás gondja is. Ha a realizisztikus, konkrét értelmezésnél maradunk, amely sok befogadó olvasatára jellemző lehet, a középpontos dráma<sup>15</sup> jellegzetességeit kereshetjük a művilágon belül, hiszen az egyik (passzív, eszközök nélküli) hős, Bokor Pál központi helye konkrét valóságban vitathatatlan még a viszonyulás és viszonyváltozás tekintetében is: először elutasítja őt a többi Bokor (Judit kivételével), majd elfogadják őt maguk közül valónak, s végül újra elutasítják, immár véglegesen. A hiányzó drámai szituáció(k), pontosabban a drámai lehetőségek kiaknázatlansága, az áttételesítés célzatossága csökkenti a drámai tenzió erejét, s annak mintegy latens vonulatát eredményezi a művilágon belül. „...itt azt próbáltam meg, meglehetősen tudatosan, hogy a gondolat síkjára helyezzem a hangsúlyt, azt akartam, hogy a darab ne cselekményes mesében elmondható történetfűzér legyen, hanem a cselekvések fejezzenek ki gondolatokat”<sup>16</sup> – indokol maga Örkény.

Elmélyültebb megközelítéssel a mű kétszintes drámának<sup>17</sup> tekinthető. A dráma absztrahált, konnotatív értelmezése szerint a belső művilág két szintből tevődik össze: az egyik a „valódi vasutasvilág”, amely a ráció szféráját vonzza, a másik a fanatizmus szintje, az emóciók vonzata, a megcélzott ügy, amely gyakran öncélúvá sikeredik, mint Itt és Most. Ebben a létmódban a drámai szituáció akkor állhat fenn, ha a két szint egymásra vonatkoztatottsága változást idéz elő, vagy a változás lehetőségét hordozza bármely drámai alakban, amely a két szint határán mozog, cselekszik vagy potenciálisan véghez vihet tetteket. Úgy látjuk, a mű olyan léteényt dolgoz fel, amelyet leginkább „az ember összeforrottsága művével” Lukács György-féle megfogalmazásba sorolhatunk be. A *Vérrokonok* ezen a tengelyen kapcsolódik a történelmi-társadalmi szféra értékeihez, illetőleg így lesz az említett léteény eredője annak a kapocsnak, amely az individuumok, generációk, csoportok (*Vérrokonok*) vagy az egész társadalom identitástudata között van. „Talán úgy született ez az egész, hogy amiképp van vasúti hie-

rarchia, úgy létezik egy nemzeti hierarchia is. Tehát ahogy találunk alacsonyabb és magasabb beosztású vasutasokat, úgy sorakoztathatók egymás mellé a magyarok, a magyarabb magyarok, sőt a legmagyarabb magyarok is. Hogy ki kicsoda: mi jelöljük-e ki magunkat, vagy mások neveznek-e ki bennünket – erre ad választ a komédia, amelyben végül is a mi magyarságtudatunknak a lényegét próbáltam feltárni.”<sup>18</sup> A műalkotás elvonatkoztatott, esszéisztikus tartalma azonban továbbvihető, a magyarságtudatnál szélesebben és általánosabban is értelmezhető (minden más nemzeti azonosságtudat és egyéni azonosságtudat irányába). A mű eszmeisége a kétszintes dráma műfaját evokálta mint tartalomhoz illő formát. „A forma... a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet azon ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia kihegyezése, amelyet a műalkotás tükrözött.”<sup>19</sup> (Kiemelés – L. E. M.)

Az író komédiát említ ugyan műfaji megnevezésként, fentebb mi ennek ellentmondtunk. Mint esztétikai minőséget sem bélyegezhetjük egyértelműen a komikus értéket erre a drámára, mert erős tragikusság hordozója is; mint az egyéb Örkény-művek, ez is az abszurd/groteszk minőség és szemlélet szerint világítja meg az életjelenségeket. Ez a keserű, ironikus/öniironikus látásmód a legjellemzőbb Örkény „szépséglátására”, ezzel közelít egymáshoz látszólag távoli jelenségeket, s így közelíti hozzánk is mindazt, ami kívülünk és bennünk – önmegvalósításunkat szolgálva – létezik.

A dráma alakrendszere leegyszerűsítése okán lett bonyolult. Mindenki Bokor benne (Bokor Pál, Bokor Miklós, Bokor Miklósné, Bokor Péter, Bokor Péterné, özv. Bokorné és Judit [szintén Bokor]), s a hétféle magatartás, bokorság-mivolt óhatatlanul tautológiák és egyben feszültséget akumuláló ellentétek, különbözőségek hordozója. Örkény formai megoldásaiban – úgy véljük – semmi sem nevezhető véletlenszerűnek, így már a dráma személyeinek felsorolásakor feltűnik Judit különállása: egyrészt a zárójeles megjegyzés, másrészt a felsorolásban direkt megoldású cezúra miatt. Ő lesz az első név, aki megjelenik abban a színpadi térben, amelyről az író kurta-furcsa, de fontos információt ad az első instrukcióban: „A színpad üres. Vagy mit tudom én? Az a fontos, hogy ne ábrázoljon semmit.” (11.) Rövid vallomása kamaszlányos magatartását mutatja be, olyan ifjúét, aki lázad szülei kontrollja ellen s a peronjegyet szolgáltató automata-mivolta ellen is. Életfilozófiáját s gyerekes lázadását egy egész világ ellenében az alul megkent „vajjas kenyér képlettel” magyarázza. „Beérem egy vacak vajjas kenyérrel, persze, ha a vajat nem a kenyérre rá, hanem alája kenhetem. Hogy miért? Mert őriült, mondja az anyám. Nem megy a fejébe, hogy egy normális vajjas kenyér az, ami; ha viszont csak a száraz kenyeret látom, akkor minden falatnál azt mondom: Hopp, hisz ez vajjas kenyér! – és minden ha-



*rapásnak örülök.*” (13.) Judit elsőként találkozik a középpontban lévő hős-sel, Bokor Pállal, ő lesz az is, aki a Pál iránti bokori viszonyulásokat kiprovokálja, s ő lesz az, aki a művilágban optimista jövőképet evokálhat. Személyisége ambivalens jegyeitől mindvégig igyekszik megszabadulni, de ez mindvégig nem sikerül neki. A tény, hogy mint élő ember automataként működik, nagyon behatárolja szabadságjogait, azért ha teheti, lázad, azaz soha sincs a helyén. „*Talán nem látszik rajtam, de én egy automata vagyok, amibe azonban ma reggel óta hiába dobálták a pénzt, nem adtam senkinek se peronjegyet... Ha látta volna, abból tanulhatott volna. Szídták, rúgták, ököllel verték az én kis bádogházikómat... Az egyik azt mondta: »Amilyen a kormány, olyan az automatája.« Erre aztán behívtak az állomásfőnökségre... Elbocsátottak, és egy hónapra kitiltottak az ország valamennyi pályaudvarának területéről... Rossz lesz, de legalább tanulhatok.*” (30–31.)

Judit álma, hogy bejusson a Tájékoztatóba, de ez a tény ismét azt követeli, hogy ne önmaga legyen, hiszen férfinak kell kiadnia magát. Bokoriságában is elűt a többiektől: nemzeti identitástudata megvan ugyan, de nem a megszállottság fokán, nem csak a vasút szűk keretei közt tud gondolkodni, mint a többi Bokor, ő tágabb térben keresi helyét, röghöz kötöttek egyáltalán nem mondható. A vasút (a haza) iránti tisztelet, szeretet azonban természetszerűleg benne is megvan: „*Istenem, milyen nagy a te vasutad!*” (50.) – mondja hálatelten és csodálattal. Fiatalos szárnyalása a szokványostól elütő értékhierarchiát teremt, szemléletében nagy adagnyi a romantika: „*...tudja, csak olyan vonattal szeretnék utazni, amely, ha szép a kilátás, megáll egy dombtetőn, hadd nézelődjének az utasok...*” (31.) Nem törődik a felnőttek művi értékrendjével, megkérdőjelezi a tárgyak, dolgok létét, funkcióját, értékét. S mindez voltaképpen a szülei ellen való lázadásának is tünete. Kritikus magatartása lírai esőmonológjában összegeződik, amelynek végső kicsengése az ifjúság imája az ifjúságért, a másért, jelenért és jövőért – de nem csak az ifjúság nevében. „*Mély tisztelettel üdvözöllek, eső! Köszöntlek, égi pötytyenések, vonuló felhők morzejelei... Ne is nézzétek őket, a felnőtteket, vízcsepptől félőket, ahogy futnak-menekülnek előletek ernyőjük oltalmába, házuk fedele alá, sátorponyvák bűdösségébe, nehogy megnáthásodva elvétsék az egyedül üdvözítő menetrendet, az indulási, érkezési időket s a végállomást, ahol végleg és visszavonhatatlanul belefűrhatják a földbe magukat. Kedves csöppek, ti csak nekünk estek, akiknek bőre még örömmel fogadja alig észrevehető érintéseket, [parányi vizes ujjacsokká] finom csiklandozását... Ti vagytok az állandóság, a mindig másnak és mindig ugyanannak érzékeny egyensúlya, a jelen idő, amit egyes szám első személyben csak mi merünk végigélni, felosztva és megnyújtva a tűnékeny pillanatot, ahogy a tenger osztja meg magát újra meg újra felcsapódó tarajos hullámokba, ahogy a görög oszloprendek vagy a felhőkarcolók ablaksorai*

*ismétlik örökké változó egyformaságukat, ahogy a gitár húrjai, a húrok rezgései, a húrok rezgéseinek százszorosra hangosított, dobhártyarepesztő dübörgése szaggatja meg a megszakíthatatlan, egyetlen szívverésnyi pillanatot, amit csak mi hallunk], akik nem vagyunk hajlandók örök készenlétre, hogy az egyik állapotból a másikba meneküljünk, hogy mindent csak egy következmény előzményének, s a következményt egy újabb következmény előzményének tekintsük, hanem fenéig isszuk poharainkat, a palackot az utolsó kortyig kifolyatjuk, a cigarettát a körműnkre égetjük, mert csak ez az egy cigaretta van a földkerekségen, se előtte nem volt, se ezután nem lesz egy nyelésnyi füst ezen a világon, mert élni: az végigélni, a peremétől mindent a legaljáig, az elejétől mindent a végéig élni, a végéig, a végéig, a végéig, a végéig... Amen". (37–38.)*

Fentebb említettük, hogy Judit az első a Bokorok közül, aki Pállal találkozik. Ő az egyetlen Bokor, aki Pálhoz mindvégig pozitívan viszonyul, s miután tudomást szerez a férfi halálos betegségéről s a lehető gyógyomódról, segíteni akarása tetteiben nyilvánul meg. Nincs könnyű dolga ugyan, mégis megszervezi az alacsony és magas vérnyomású, véradó és nem véradó, vasutas és majdnem vasutas Bokorok „önzetlen” véradását Pál számára. „Ember- és világmegváltó” lelkesedése érvényt nyer a drámai térben akkor is, ha a színtérben és színiidőben sokáig nincs is jelen. Helyenként közbeékelte mondataival ugyan meg-megzavarja a többi Bokor frusztrált vagy euforikus állapotát, de a későbbi jelenetekben igazából senki sem figyel rá a drámavilágon belül. Judit szerepét formai megoldásában is kettős funkciójúnak találjuk. Ő kezdi és ő zárja a drámát, mintegy „keretként” is működve a művilágban. Azonkívül ő az, aki szertelenül önmaga, gazdag lírai átéltséget tükröz, és ő az, aki legfőképpen narrátora és kommentátora a dolgoknak, eseményeknek. Groteszk summázata a mű végén tipikusan örkényies. Miután – mint csupa jó hírről – beszámol a vasúti közlekedés fönnakadásairól, késedelmeiről, mulasztásairól, baleseteiről, pontatlanságairól, groteszk helyzeteiről, így folytatja: „...de a vasút, az vasút, a vasútnak mennie kell, én tehát örömmel jelentem, hogy minden dolgozója talpon... és az ő lelkes összefogásuk eredményeképpen holnapután, tehát az első munkanapon megindul a forgalom, addig azonban, tehát az ünnep két napján, arra kérjük a nagyérdemű utazóközönséget, hogy csak halaszthatatlan ügyben vegye igénybe a vasúti szállítóeszközöket. Aki teheti, utazzék repülőgépen, autóbusszal, autón, vagy pedig, ami a legszebb, menjen gyalog... Szerecsés utat kívánunk mindenkinek!” (94.)

Már említést tettünk arról, hogy Pál személye a dráma alakjainak viszonyrendszerében központi helyen van: „borostás, elhanyagolt öltözkű, hatvanéves, de még mutatós férfi...” (13.) Ő az egyetlen Bokor, aki nem szeret bemutatkozni, mert nem vitte semmire az életben, nem lett sem dok-

tor, sem alezredes, sem akadémikus, sem szakszervezeti bizalmi, csak hálókocsi-kalauz, valójában ő a groteszk drámák tipikus kisembere. Élete miatt csalódottságot érez, hiszen nem vált be apja jóslata sem: „*Bokor vagy, fiam, és egy Bokor ha megbecsüli magát, sokra viszi...*” (82.) Másutt pedig a rövid nemzeti és egyéni önjellemzés fontos az összképhez: „*Mi, vagyis a magunkfajták, ezek a Bokorok tehát... mind afféle álmodozók vagyunk, nem egészen normális emberek.*” (82.) Pál kihagyta élete nagy kalandlehetőségeit is, egy Rotschild bárónő megszöktetését, s „szerezményei” közt csak az áruló Cseszki Brod-i barát meg a tripper van; sem rangra, sem vagyponra nem tett szert, és most, amikor nyugdíjazták, kiderült, hogy gyógyíthatatlan beteg, illetve ha rendszeresen vért kapna, tovább élhetne. De neki nem kell vadidegenek palackozott, címkézett vére. „...*az ember csak addig éljen, amíg szükség van rá.*” (15.) – jelenti ki, és készül a halálra. Igyekszik megszabadulni minden személyes vagyonától, mindenét eladja vagy elosztogatja. E tárgyak által kerül kapcsolatba a dráma többi alakjával. Mimi vásárolja meg a sátrat, Veronka próbálgatja a rúd használhatóságát, de a végkiárusítás vevőnek, eladónak egyaránt csalódást okoz: a tárgyak nem azok, amik, a hősök nem ismerik fel vagy félreismerik eredeti funkciójukat, illetőleg jó néhány tárgy elveszti értékét, másoké felerősödik vagy devalválódik, aszerint, melyik drámabeli hős minősíti őket. E világi jelenység mindahány eszköz, s Pál a másvilágra készülve megszabadulni szeretne a valós élet jeleitől. Ilyen irányú sikertelensége miatt a következőképpen fogalmazza meg az elvonatkoztatott tanulságot: „...*ahogy nincs széplőlen élet, úgy szépséghiba nélkül meghalni sem lehet.*” (29.) Judit azonban igazi vasutasvért ígér Pálnak, s ezzel motiválja élni akarását. Kezdetben bolondériának tartják Judit ötletét a szülei is, s a többi Bokor sem hajlandó vért adni. Elutasítóan viselkednek Pállal szemben, nem rázza fel őket a tény, hogy halálos betegen segíthetnének. Önző magatartásuk magyarázataként, lelkiismeretük megnyugtatóására a nagybeteg Pált munkakerülőnek, szélhámosnak, házasságszédelgőnek titulálják. Jóllehet nincs igazuk a negatív címkék megválogatásában, Judit fiatalos „embermegváltó” lelkesedése mégis fölösleges, értelmetlen, mint azt a későbbi cselekmény és Pál erkölcsi pálfordulása mutatja. Ez a hős, a voltaképpeni potenciális hulla, aki már élete és halála filozófiáját is tisztázta, belekapaszkodik a Judit nyújtotta, élet adta lehetőségbe, s újra élni akar. Fizikailag életben is marad, de erkölcsi tartása nem jut el arra a szintre, amint azt életének megmentése, a vasutas-véráldozat megérdemelné, s ahogy azt a vérrokonok elvárnák. Igaz, megöregedett, tán joga is van ahhoz, hogy föladjon a harcot, de kisszerű, kishitű embervolta, drámaiságát veszített hős-mivolta tipikusan groteszk drámai hőssé avatja őt. Evidens tehát, hogy a befogadó/olvasó nem pártolhatja személyét egyértelműen, mégha nem áll is a bűnbakkereső

Bokorok oldalán. A dráma végére Pál bokorsága teljességgel devalválódik, az örömev híve lesz a hős, a nagy ügy árulója, önző, felelőtlen, az élet kellemes oldalát élvező ember, megtagadva az eredendő Bokor-magatartást: „Egyre csak azt hajtogatjuk, hogy Bokorok vagyunk, mintha ez volna a legfontosabb a világon, pedig egy Bokor épp attól lesz Bokor, mert tudja, hogy van valami, ami fontosabb, mint ő...” (86.). – Kettős viszonyulást vált ki a Pál-féle Bokor-viselkedés, az olvasóban, nézőben egyaránt. Tudjuk, elismerjük, hogy ez a hős rászolgált a jóra, hogy kiérdemelte már az élet örömeit, de nem fogadjuk el az etikátlan tartását, vagyis azt, hogy bokorságát, illetőleg nemzeti önazonosságát megtagadta.

Judit tehát beváltja Pálnak tett ígéretét, miszerint „elsőrendű, isteni vasutasvért fog kapni, dúskálni fog benne, válogatni fog...” (33.), így Pál nemcsak életben marad, és kitűnő egészségnek örvend, hanem Judit önzetlen segítségének köszönhetően bejut a vérrokonok közé, akik kezdetben nehezen hangolódtak rá Judit elképzelésére. Infantilis, fatális, triviális elemek erősítik az író humoros, groteszk hangvételét a műben. A pergő párbeszédekben hibernolizált közlések adnak hírt a Bokor-logikáról, a Bokor-magatartásról. Íme egy példa:

MIMI: ...Nekem mindössze öt liter vérem van.

JUDIT: Anyu, kérem! A vérünk újratermelődik.

MIMI: De én nem termelek másnak. Te, ha neked olyan sok van belőle, adj neki egy egész ásványvizet üveggel.

MIKLÓS: Ne vitázz anyáddal. Mióta ismered azt az embert?

JUDIT: Ma óta.

.....  
MIKLÓS: Mit tudsz róla?

JUDIT: Hogy egy nagy folyó partjára szeretne kerülni.

MIKLÓS: És a lábát lógatni, mi? Egyszóval munkakerülő.

JUDIT: Ő? De hisz vasutas!

MIKLÓS: Vasutas? Azt mindenki mondhatja, kislányom... Ha viszont valóban vérre van szüksége, azt megkaphatja bármelyik klinikán.

JUDIT: Abból ő nem kér, mert már nincs kedve élni.

MIKLÓS: Ez is gyanús. Miért nem fogadja el, ami jár? És miért pont a miénk kell neki? Akarod tudni? *Mert a vér, az vér, és ami velejár, és amit hozzágondolunk...* Én sem adok vért. (36–37.) (Kiemelés – L. E. M.)

Ahogy a dráma alakrendszerében Pálnak van központi helye, úgy a művilágbeli tárgyak, anyagi dolgok (reálisak és/vagy jelképesek) szintén mutatnak ilyenfajta célzatosságot, ugyanis az író egyiket sem hagyja funkcionáltatás nélkül. A vér központi szerepe legalább annyira hangsúlyozott a műben, mint Bokor Pál helyzete. A vér, a véradás által történik meg a drámabeli alakok pozitív viszonyulása Pál személyéhez, mert mind a magas vér-

nyomásúak, mind az alacsony vérnyomásúak, mind pedig a hivatásos vér-  
adók az első meggondolatlan elutasításuk után vért adnak Pálnak, miköz-  
ben tudatosult bennük, hogy ő is Bokor, vagyis az ő emberük, akinek min-  
den hajaszálát aranyba kéne foglalni. Az idevágó instrukció szerint a rival-  
dához futnak lelkesen, fél karjukat fölemelve kiáltják: „A vérünket! Vegyé-  
tek! Életünket és vérünket!” (44.) Pál köszönetnyilvánítása zárja a dráma első  
részét, s a felfokozott nemzeti identitástudat euforikus állapotának rajzát.

A második rész kezdetén Pál személye körül minden addigi kétely elosz-  
lik, s a *Vérrokonok* egyéni és csoporttudata fokról fokra „magasabb szfé-  
rákba” hág. Az „elsőrendű, kiváló minőségű vér” visszaadja Pál egészségét,  
s elindítja a levelezést, üzenetváltást közte s a többi Bokor között. Az utób-  
biak hamarosan kiderítik, hogy Pálnak valójában semmije sincs, ezért el-  
halmozzák különféle tárgyakkal. Mimi ajándéklázában előkerül a lábtörlő,  
vödör, seprű, létra stb., s a többiek is felajánlanak nagylelkűségi rohamuk-  
ban esernyőt, ruhát, egyebet. Nem akárhogy fest Pál a Bokoroktól kapott  
groteszk ruházatban: „*Fején keménykalap, nyakán majdnem földig érő sál,  
a zakója fölött egy ríktó színekből összeállított, kötött, csikos női kardigán.  
Karján az ernyő...*”. (51.) Miután felöltöztették, Pál ajnározásban, hízelgés-  
ben, anyáskodásban lubickolhat, s a hála, a dicséret, a meghatottság felfo-  
kozott érzésében leledzenek a Bokorok.

Bokor Pál társadalmi és egyéni funkciója, vasutas és emberi szerepe a má-  
sodik részben mutatkozik meg valójában több helyütt is, például amikor Ju-  
ditot tanulás közben rendszeresen korrigálja, hiszen ténylegesen jól ismeri a  
vasúti szabályzatot, a kalauz-tudnivalókat. Más helyzetben meg szolid, tar-  
tózkodó széptevésével meghódítja Veronkát, aki bizalmába fogadja őt, és se-  
gítségét kéri meglehetősen paradox helyzetében. Párbeszédük egy abszurd  
jelenetben mutatja be a bokori kettősséget, a logikus logikátlanságot, az in-  
fantilizmus jegyeit hordozó groteszket, az ördögi kör sémáját:

VERONKA: Kedves Pál! Én gyereket akarok...

PÁL: És ezt miért nem a kedves férjének mondja?

VERONKA: Mert az én Péterem, ha csak célzok rá, rám förmed: „Majd  
aztán, ha fölvettek a vasúthoz.” De őt, szegénykémet, nem veszik föl. (52.)

PÁL: ...Ígérem, hogy vasutast csinálók a férjéből.

VERONKA: ...Hogy legyen egy gyerekem, apa nélkül? Csak nem hagy el-  
pusztulni?

PÁL: ...Inkább én pusztulok el. De mondja meg pontosan, mi a kívánsá-  
ga. Hogy fölvegyék, vagy hogy ne vegyék föl?

VERONKA: ...Nézze, Pál. Ha végre fölvennék az én Péteremet, meg-  
szűnne az életem üressége, jönnék-mennék, tennék-vennék, a világ legtalp-  
raesettebb asszonyává válnék... De ha nem segít, elsovadok.

PÁL: ...Hogyne segítenék. Kiverekszem, hogy vasutas legyen.

VERONKA: ...Mit csinál? Kérem szépen, figyeljen rám!

Hiszen már most is vele hál, vele ébred, bele van bújva... Ha fölveszik, elveszik, a vasút lenyeli!

PÁL: ...Ahogy parancsolja, ígérem, hogy a kedves férje nem lesz vasutas.

VERONKA: ...No, csakhogy megértette! És minél előbb! Mert amíg ő oda be nem kerül, addig nem lehet gyerekem!

PÁL: ...Mégis azt akarja, hogy fölvegyék?

VERONKA: ...Ne!

PÁL: ...Illetve, ne vegyék föl?

VERONKA: ...De!

PÁL: ...Nem értem, nem értem... Hát mit csináljak?

VERONKA: ...Szóljon nekik!

PÁL: ...Mit szólnak?

VERONKA: Hogy gyereket akarok!... (53.)

Abszurd és groteszk elemek keverednek a következő női figura, a háromszoros vasutasözvegy Bokorné, a Spiné magatartásában, akit őszerinte „*legkevésbé a természetes halál fenyegeti.*” (54.), mivel a vasútért a vasút számára feljelentéseket tesz, igaz, hogy eredménytelenül. Szinte mindenkit ellenségének tart, s mindenki gyanús neki. Komplikált tükörrendszert szerkeszt arra a célra, hogy albérlőit, az ifjú párt megleshesse. Özvegy Bokornéra az infantilizmus jegyei mellett az erős fanatizmus is jellemző. Alpári funkciója, a besúgás, attól lesz nem egyértelműen negatív, hogy saját meggyőződése szerint a jó ügyet szolgálja. Az a fajta idős asszony, aki bármennyire nincs rá szükség, mindenütt ott akar lenni, nem viseli el a mellőzöttséget, nem képes átadni a stafétabotot a fiataloknak, akikre fölöttébb gyanakszik, akiket legfőbb ellenségének tart. „*Amióta megmentettek egy embert, valahogy kinyílt a világra a szemük*” – mondja vádaskodva. Mindenkit feljelent, mindenki ellen áskálódik tehetetlenségében, mindamellett fontossága tudatában is csak a besúgó, a spicli szerepét tudja felvállalni.

Spinét Judit ellenpárjaként is említhetjük, míg egyikük, azaz Judit a pozitív jelen- és jövőképformalás híve és tényezője a drámavilágban, Spiné a negatív előjelű jellemformálódás példája lesz. Nem tipikusan női figura, sok vonatkozásban a férfikarakterek rokona, elsősorban abban az alapállásban, amely a társadalmi élethez (a vasút ügyéhez) való kötődését jelenti. Három vasutasférjet veszített el, akik riasztó körülmények között lettek a vasút áldozatai, önhibájukból, vagy éppen önhibájukon kívül. Ez a tény is keménnyé, férfias jellemmé formálta Spinét, akinek durva szókimondása, agresszív magatartása, következetes följelentései sem nevezhetők női vonásnak. Egyetlen felmentése lehetséges, mégpedig az, hogy mint a többi megszállott, ő is annyira él-hal a vasútért, hogy szinte élő személyként tiszteli:

SPINÉ: Én innen mindent látok és hallok, de pont amikor ő róla van szó, az a két jómadár összebújik, és úgy lehalkítja a hangját, hogy egy pisszenés se szivárog át... Épp azt, ami a döntő, nem tudom bizonyítani. Susognak, pusmognak, egymás fülébe bújnak...

PÁL: Talán szerelmesek!

SPINÉ: Akkor ez egy vasútellenes szerelem!... Ha ő rá gondolok, elgyengülök. És szerezzon bizonyítékot, írásbeli bizonyítékot, hogy megmenthesük őt... (56.) (*Kiemelések – L. E. M.*)

A vasutasözvegy groteszk figura, groteszk cselekvésekkel, groteszk eszjárással. Az olvasó azonban tudatosítja, mennyire valóságos tartozéka e típus a 20. századi változó, vagy éppen kevésbé változó politikai rendszereknek, s mennyire beleillik egy realisztikus tablóba is. Esetében a paradox magatartás, meggyőződés is külön figyelmet érdemel: „*Én sose ott vagyok, ahová hívnak, hanem ahol szükség van rám.*” (72.) Spiné jóval közéletibb egyéniség, mint Mimi vagy Veronka.

Mimi figuráját a következőképpen elemzi Örkény: „*A Paradicsom Évája: az ősasszony és őscsaládanya. Őt a világ nagy gomolygásából csak a legkisebb közösség érinti: a család, mely az emberiség folytatása. Ezért él, ezért dolgozik...*”<sup>20</sup> Tulajdonképpen alapállása, hogy minden ellenség számára, ami a vasúttal összefügg, ti. a vasút elrabolta a férjét is, a gyereket is. Pálnak is az első számú ellensége lesz, mert úgy érzi, a családját s őt akarja megrovidíteni. Házasságszédelgőnek, karperectolvajnak, rozsdásrúdtolónak, vércsalónak, álvasutasnak titulálja, nincs szándékában vért adni neki, és sokallja Pál „vagyonát”, azaz törülközőjét, szappanát, borotváját is. „*Egy haldokló ne borotválkozzon.*” (42.) – jelenti ki vehemens ellenállással. Az ő esetében még szembetűnőbb a változás Pálhoz való viszonyulásaiban, mert váltásait naiv őszinteséggel, teljes lendülettel, beleéléssel teszi. Ő lesz az, aki a „fordulat után”, azaz amikor Pált „*Bokorra és vasutassá léptetik elő*”, dédelgető és anyáskodó lesz vele szemben. Az adott lehetőség ekkor egy hiányérzetet pótol Mimiben. Ő már elveszítette férjét, gyereket, mindketten a vasúthoz pártoltak, s most Pál személyében egy mintha-helyzet teremődik számára, van már kivel törődnie. A tőle megszokott terhes gondoskodással most már Pál életét kontrollálja, korlátozza, nem is teljes önzetlenségből, mint ahogy családjával tette. „*Mit gondol, miért adok én vért? Hogy végre legyen valakim... És most ittmaradunk, falak között, tető alatt, teljes biztonságban... Nem fészkelődik, nem mocorog a Pali, mert itt az ő Mimije, aki félti őt... Pali már nagy fiú, megérti, hogy Miminek nincs már se ija, se fia, akinek gondját viselhetné, pedig, mint az összes asszonyok, teherviselőnek született.*” (62.) Egyébüttl pedig egy gradáló okfejtése világítja meg viszonyulását: „*...Az így nem megy tovább, hogy itt álljak kihasználatlanul, és különben sem lehet semmit visszacsinálni, mert én már úgy érzem, hogy*

*Pali az én méhembem fogant, bennem mozgott meg, én hordtam ki, én szültem, szoptattam, neveltem, és most már őbenne élek, az ő fejével gondolkodom, az ő fogával rágok...*" (63.) A felfokozott kvázianyai szeretete elriasztja Pált, aki mindenáron szabadulni akar Mimi nyomasztó jótetteitől, kényeztetéseitől. Szabadságát azonban nem tudja könnyen visszaszerezni, ennek csak egy későbbi szituációban teremthetik meg a lehetősége, miután nyilvánosságra hozza, hogy volt olyan élethelyzetben, amikor nem akart Bokor lenni. Ezzel a megjegyzéssel már végképp kivívja a Bokorok ellenszenvét, s Mimi is felháborodva támadja őt: „*És hagyta magát babusgatni, és nem sült le a képéről a bőr? Maga nem a jóságomra, hanem a véremre szomjazott!*” (89.)

Mimi igazából ambivalensen viszonyul a vasúthoz, és erre a jelenségre több alkalommal találunk bizonyítékot. A vasút ügye, a borsi emlékek kötik őt is a vasutas-szellemiséghez, mások támadásával szemben foggal-körömmel védi a vasutat. Mindamellett gyűlöli és átkozza is, mert a férjét tönkretette, mert házasságukat ellehetetlenítette, mert gyermekét is elhódította tőle: „*Még egyszer nem mondom ki a nevét, de ha van isten az égben, átkozza meg, veszejtse el, törölje le a föld színéről, hülyítse meg, vakítsa meg, és döglessze meg leprában, kolerában...*” (83.) Mimi is, akár a Bokorok többsége, a vasutat csak mint antropomorfizált jelenséget fogadja el, vagy éppen utasítja el a dráma immanens világában.

Veronka, Péter felesége, leginkább Mimihez hasonlítható személyiség. Ő is függvénye férjnek és vasútnak. Ő is hiányérzettel küzd, addig nem lehet gyereke, míg férje be nem jut a vasúthoz. Lemondásokkal, főtt tojáson élve, véradásból, levegőtlen albrétben tengődve várja a megváltást, élete és önmegvalósítása nagy lehetőségét, mert csak anyai mivoltában töltheti be valódi funkcióját, csak úgy valósíthatja meg önmagát. Jó feleség, támogatja férjét a tanulásban, a fanatizmusa kiélésében, noha nemcsak nem ért egyet vele, de nem is érti őt igazán. Helyzete azonban belekényszeríti őt az elszürkülésbe és a reményvesztettségbe. Egyrészt az élet maximális pártolója és szolgálója egész személyiségével, másrészt az önfeláldozása és lemondása révén az ellenkező végletbe sodródik. Egy laikus magatartásával viszonyul mind az elmélethez, mind a gyakorlathoz: nem fogja fel igazán, mi az értelme férje megszállott tanulásának, a vasút iránti fanatizmusának, s nem ismeri a tárgyak, dolgok valódi funkcióját sem. Itt és most egy beszűkült, elszürkült világba kényszerült, holott más helyzetben viruló életigenlő lehetne: „*...én gyerek nélkül olyan vagyok, mint a semmi. Azt se tudom, mi mire való. Egyszer kaptam egy gyönyörű szép rudat, azzal se tudtam mihez kezdeni... De mihelyt meglenne a kicsim, egy csapásra kiismerném magam. A babának pelenka kell, a pelenkát mosni kell, a mosáshoz szappan kell... és így tovább... Higgyc el, nekem ez életkérdés.*” (52–53.)



A drámai mű gondolati mélyrétege legfőképpen két férfifigura, Miklós és Péter magatartásában mutatkozik meg, mégpedig egyfajta konfrontatív megoldásban: az emóció és ráció szembeállításában. Miklós az egyik szenvedélyes Bokor, aki elsősorban érzelmeivel kötődik a nagy üggyhöz, amelynek szolgálatában állt egész életében, ártatlanul meg is hurcolták miatta, közben tönkrement az egészsége is, és már magánélete sincs. Igaz, nem is engedi meg magának, hogy a családjának éljen, mert állandóan tart valamiféle vádtól, leleplezéstől, attól, hogy előtte álló feladatait nem tudja kellőképpen ellátni. Érzi, ha nem is tudatosítja még, hogy a vasút működésével járó problémák, bajok – mind számukat, mind minőségüket tekintve – felerősödtek, s már régen túlnőttek az ő képességein. Makacs ragaszkodása a vezető pozícióhoz megdönthetetlen, s abból táplálkozik, hogy feltette életét a vasút ügyére, ebből következően pedig jogai vannak. Nem látja be, hogy nemcsak szenvedéllyel kell vasutat, s bármit működtetni, hanem elsősorban szakértelemmel. Magatartásának kettőssége alapvetően akkor mutatkozik meg, amikor elfogadhatná a felkészültebb, noha fiatalabb Péter segítségét, hiszen általa megoldhatná a felhalmozódott problémákat, s általa védené meg igazából a vasút ügyét. Pétert mégsem fogadja el társnak, mert benne riválisára lelhet, aki veszélyezteti az ő fontos pozícióját. Féloldalas indoklása a vasút szeretetéről mind a sorokban, mind a sorok közt olvasva azt a jellegzetes egoista, anakronista magatartást tükrözi, amely az idősebb generációnak gyakorta jellemző önvédelmi reakciója a fiatalabbakkal és felkészültebbekkel szemben. A baj ott van, hogy mindez nemcsak egy Bokor (egy magyar) és egy embertípus magatartásának jellemzője, hanem nagyon sok esetben általános jelenségnek mondható közéletünk bármely posztján. A téma – úgy véljük – azért is lett örökényi.

Miklós letről indult, a borsai rakodóból jött, ahol csak négy személyvonat ment át naponta, úgy, hogy meg sem állt. Az ismeretlenségből bukant fel, majd a bizalmat élvezve magas posztra jutott, persze nem akármilyen áron. Ezt a tényt nem mulasztja el átörököltetni gyermekével: „*Lányom, én alulról kezdtem, és ha vinni akarod valamire, neked is ott kell kezdened.*” (15.) Ez a hős bizonyos értelemben a Főrisok, a Bolyongók rokona is (a *Kulcskeresők* című dráma szereplői), önhitegető és megszállott, aki egyre inkább elveszíti valóságérzékét, mert önértékelésében és mások félreismerésében is az érzelmei, indulatai dominálnak, ezáltal mindinkább távolodik a realitástól, és egyre inkább felerősödik benne a félelem, mégpedig afféle kettős félelem. Az egyik egy általánosabb érzés, ahogy ő maga is megfogalmazza: „*Az ember csak az ismeretlentől fél...*” (71.) Véleményünk szerint ezt a félelmet Miklósban az újabb és újabb döntéshelyzetek evokálják. Nem múlt el benne nyomtalanul az ellene koholt per sem, s az ő komoly pozíciójában a mindennapok folyamatosan produkálják a megold-

dásra váró problémákat. Kimeneklésre nincs lehetőség: „...a telefont fölvenni akkora fáradságomba kerül, mintha a saját síromat kellene megásnom...” (65.) – panaszkodik. Másfelől éber benne a státusféltség is, hiszen Péter szakértelmét kénytelen elismerni, ellenben pozícióját nem hajlandó átadni sem neki, sem másnak. Pál biztatja őt, szedje össze magát, hiszen ő állt ki szilveszter éjszakáján szélben-hóban, égő fáklyával a borsai személyvonatot megmenteni a felelőtlenül vezető nélkül maradt száguldó tehervonat elől. Miklós idevágó monológja sokat elárul eredeti jelleméről: „...megállok a pályán, és lengetem a fáklyát annak a személynek, amit vagy észrevesz a vezető, vagy nem, más szóval vagy kétszáz ember hal meg, vagy csak egy, de bántam is én az életemet meg a feleségem sikoltozását, a kislányom bőgését, én csak álltam, és lóbáltam a fáklyát, míg csak le nem fújták a riadót, mert a tehervonat egy állomással följebb szerencsére kisiklott, és lezuhant a töltésről... Hát minden jó, ha jó a vége, de én mégiscsak odaálltam a vonat elé... Hát ez voltam én, kérem szeretettel, amikor még...” (21–22.)

Érdeemes odafigyelniünk az idézett részlethez tartozó írói instrukcióra: „harsányan, büszkén”. (22.) Ez az utolsó olyan (meta)kommunikációs üzenet a drámaszövegben, amely a hős kellő önismeretéről és önbizalmáról tanúskodik. A továbbiakban sem érdemtelen támaszkodunk a drámaíró utasításaira, még akkor sem, ha ezek nem szerves részei a drámának. Örökény következetesen kezeli a nyelvi formáció harmadik lehetőségét, az instrukciót. A hős fizikai és pszichikai „gesztusait” az adekvát dramaturgiai magatartáshoz idomítja. A szükséztűságra törekvés ellenére sem hanyagolja el a neurotikus drámai alak pszichológiai kontinuitásának rajzát. Lássunk néhány írói megjegyzést a drámai hős ideges lelkiállapotának gradálására, indulatainak hullámzó váltásaira: *rémülten; majd az órájára néz; megint másra gondol; kimerülten, ziláltan bejön; halántékát tapogatja; fájó fejét két keze közé fogja; leroskad a karosszékre; bosszúsan; egy orvosságos fiolából kivesz egy tablettát; egy kis pálinkásüveget vesz elő; idegesebben járkal; ráordít; észbe kap, megszelídül; tompán, mint a litániát; megrázkódik; felnyög, lelógatja a fejét; csöngetés, befogja a fülét, elege van a rossz hírekből; teljesen összeomlik, aztán lassan reménykedve föltekint.* A felsorolt instrukciók nagyrészt a Pállal folytatott dialógusban érvényesülnek. Meglátásunk szerint nem kerülhetik el a figyelmet a Péterrel, illetve Spinével folytatott párbeszéd írói utasításai sem, mert – mint a fentiek – kifejező pszichikai összképet nyújtanak, nyújthatnak nemcsak a dráma olvasatához, hanem a dramaturgiai kivitelezéshez is. Például: *érdeklődve; izgatottan; biztatva; nyugtalanul; felkapja a fejét; ijedten; lázban; diadallal; idegesen; letörten; tűnődik; sóhajt; felhördül; fölcattan; még tartja magát; döbbsenten; komoran; szűrősen nézi Pétert; fenyegetőn* stb.

A fenti instrukciósorozat – megítélésünk szerint – annak a megaláztatásnak függvényében is állhatott össze, amely Miklóst a koncepciók per által más emberré faragta. A drámahős kötődését a vasúthoz, a nagy ügyhöz – furcsa módon – többnyire negatív élmények mélyítették el, nagyrészt negatív irányba formálva magát a jellemet is. Mimi, a feleség nagyítással ugyan, de sommázva nyújtja férje állapotrajzát: annyira a vasútnak él, hogy már az ő nevét se tudja. *„Azt már nem értettem, de azért kibírtam, amikor ártatlanul megvádolták, azonnali hatállyal elbocsátották, és trógerként dolgozott nyolc esztendeig a Keletin, és azt is csak kegyképpen, a félszemüket behunyva, mert egy Bokor bukottan is Bokor, arra már nem mertek nemet mondani. De most, amióta föltört egy magas és fontos beosztásba, most már nem értek semmiből semmit. Már csak csont és bőr, a főztömet se kívánja, hazajön és beszél, de nem hozzám, lefekszik, de nem alszik, álmában a fogát csikorgatja... Hát nem adom, azért sem adom! A tíz körmömmel, ha kell, a fogammal tépem ki ebből az átokból, varázslatból, eszeveszetségből, aminek vasút a neve, bár én kimondani se bírom, mert ő fosztott ki mindenemből, ez a lármás, füstöt okádó, dühöngő, fekete sátnáfajzat!”* (20.) (Kiemelések – L. E. M.) A vád, amelyről Mimi már a dráma első részében is ad némi információt, Miklós monológjából ismerszik meg egyértelműen. *„Az volt a vád ellenem még annak idején, a borsai rakodón, hogy elloptam egy személyvonatot, mozdonyostul, utasostul, szőröstül-bőröstül, volt-nincs... Nevetek, mi? Hát én még most se nevetek. A mondás szerint az idő begyógyítja a sebeket, de talán inkább annyi új sebet üt rajtunk, hogy nem érezzük a régiek sajgását... Nagy ügyet csináltak, hogy példát statuáljanak, reflektorfényben, ország-világ előtt vallottak ellenem a tanúk, de olyan emberek, még egy Bokor is köztük, akinek vakon elhittem minden szavát.”* (64–65.) (Kiemelés – L. E. M.) A hős így aztán megtört, beismerő vallomást tett, miszerint előre megfontolt szándékkal, pontosan kiagyalt terv szerint elloptott egy személyvonatot. Beismerő vallomása a börtönbüntetést elbocsátásra enyhítette. Öt év múlva, amikor ugyanazok az emberek közölték vele, hogy *ártatlan*, már ez ellen a minősítés ellen tiltakozott. Nehezebb volt elhinnie az ártatlanságát, mint a koholt bűnösségét. Amint utóbb kiderült, az ominózus helyen még vasúti összeköttetés sem volt, így ott vonatot sem lehetett lopni. *„De azóta félek magamtól, nem tudom, mi a helyes, mi nem...”* (65.) – vallja be Miklós. Egy dolog azonban – úgy látszik – végérvényesen megszilárdult a drámai hősben: a hit, hinni az ügyben szenvedélyesen, mindenképpen és mindenek ellenére is. – Miklós tragikusan groteszk sorsa történelmileg egyedinek, társadalmilag egyéninek nem mondható. A drámavilágon belül is csak egy kiválasztott magatartásmodellnek készült, mindazonáltal olyan célzattal, hogy evokált viszonyulásai a magyar sors, kelet-közép-európai sors, ember-

sors összképébe irányuljanak. Bizonyára ezt a meggondolást támogatja az „antifigura”, Péter megformálása, örkényies rajza is.

Péter egy generációnyival fiatalabb Miklósnál, s ez a tény más történelmi-társadalmi lehetőségeket teremt, vagy éppen nem teremt számára. Pedig jó képességű ifjú, az értelmiségi, a racionálisan gondolkodó, a kiváló szakember típusa, akit a tanulás, a megszállott felkészülés a szakra, szakmára teljesen kielégít. A magánéleti boldogulás teljesen hidegen hagyja – Veronka, a felesége hiába áhítozik gyermek után, ő nem vállalja azt, amíg be nem állhat a nagy ügy szolgálatába, azaz a vasúthoz. A kettősség értékrendje nála voltaképpen abban a tényben jut érvényre, hogy elméletileg kiválóan felkészült, állandóan a könyveket bújja, begyűjtötte a vasút életének mindenmű hibalehetőségét, feldolgozta a problémák, várható katasztrófák elvi (elméleti) megoldásait, kivédésének módzatait, de a dráma immanens világa, a Miklós- és Spiné-féle viszonyulás nem ad számára lehetőséget, hogy a gyakorlatban kipróbálja tudását, s a valós életben is érvényre jusson felvilágosult racionalista szemlélete. Tehát ő a másik oldalt képviseli, a félrebillent realitásérzék neki is, s többé-kevésbé minden Bokornak sajátja. Az egyensúly helyreállításához – Örkény sugallata szerint – a Péter-féle hozzáállás elfogadása, abszorbeálása szükséges minden más Bokor magatartásában. Ahogy a *Kulcskeresők* önámítóinak a bodói modell, s ahogy a *Tóték* manipuláltjainak a Cipriani-féle szemlélet mutatja az irányt a hiteles valóság felismeréséhez, úgy a *Vérrokonok*ban bizonyos megszorítással a Péter és Miklós által képviselt szellemiség egészséges ötvözete menthetné meg az egyéni és nemzeti azonosságtudatot és egészséges önbecsülést.

A Miklós és Péter közötti kapcsolatteremtés kimódolt formáját Örkény frappánsan elkerüli a véradás megvalósítása által, azaz Pál személyének mintegy denotatív szintű központba helyezésével. „*Egyszer már, teérted, összefogtunk. Fogjunk össze másodjára is!*” (70.) – szólítja fel Miklós Pált a vasúton felgyülemlt bajok elhárítása végett. Pál saját alkalmatlanságára hivatkozva elutasítja Miklóst, s előhozakodik Péterrel a következő közlésben: „*Szerencsére van még Bokor a világon.*” (71.)

Fentebb említést tettünk arról, miszerint Miklós és Péter figurája ellentétesként értelmezhető. Miklós tragikusan groteszk drámabeli sorsának mintegy alappillére a fenntartás nélküli hit, Péterben azonban épp az ellenkezője munkál már a dráma kezdetén is: mégpedig a kétely, amely szerint a jobbító változások előidézője. Helyzetét, előrehaladásának hátráltató körülményeit pontosan megfogalmazza egyik replikájában: „*Miért nem tudok én érvényesülni? Mert a hit nem más, mint egy önmagába visszatérő görbe vonal, vagyis egy zárt kör, amibe nem lehet behatolni. Minden másképpen alakulna, ha a kétely valahol fölrepesztené ezeket a zárt rendszereket. Kétely nélkül nincs változás. Amíg tehát egy szervezet – jelen esetben a vasút*

– vakon hisz a maga tökéletességében, addig én hiába tanulok, hiába írom a beadványaimat: minden lepattan róla.” (17.) (Kiemelés – L. E. M.)

A két férfiós szembenállása dialógusba szerkesztve csak a dráma második részében valósul meg. Péter tudományos felkészültségen alapuló hozzáállása, megfogalmazásai kezdetben bizonyos fokú szimpátiát váltanak ki Miklósban is, de minden újabb replika és/vagy szituáció megszorítja, majd ellentétre váltja a kezdeti ún. bizalmat. A Miklós-féle magatartás számára elviselhetetlen, hogy a vasút „*afféle mellékterméke a tudománynak*” (79.), s hogy akinek nincs kellő tudása, „*tegye le a lantot*”. (80.) A Péter-féle magatartás iránti bizalmatlanságot kezdetben Spiné megjegyzései, majd Péter hanghordozása szítja. Tiszta képet a kétféle hozzáállásról a „*szereti-e a vasutat?*” kérdés megválaszolása nyújt: egyiküknek (Miklósnak) szívügye, másikuknak (Péternek) élete értelme a vasút. Míg az előbbi hosszú monológban taglalja a vasút, a Bokorok s a szenvedély erőnyeit és jellemzőit, az alatt a másikat elnyomja az álom. „*Elaludtam, mert ennek a sok szenvedésnek, gyásznak, kiabálásnak, sikoltozásnak semmi köze a vasúthoz. Én magam se tudtam, mert sose gondolkoztam rajta, de ha a vasút szeretetének ilyen velejárói vannak... Akkor én nem szeretem a vasutat*” (88.) – jegyzi meg Péter szenvtelenül. Miklós figyelmeztetése, miszerint: „*Egy Bokor és a vasút: egy!*” (értsd: például nemzet és haza egy) – mit sem ér, illetve fölerősíti Péter ellenállását, és „*...most már Bokor sem akarok lenni*” – megjegyzésével elindítja egy szokatlan drámai viszonyváltozás realizálását. A Bokorok fenyegetően ellenséges hangulata ugyanis Pétert csak egy pillanatra tartja árulónak. Abban a percben, amint Pál a védelmére kel s bevallja, hogy volt már olyan helyzet az ő életében is, amikor nem akart Bokor lenni, minden Bokor ellene fordul, őt támadja, az ő személyében lel bűnbakra. Spiné mindenért Pált okolja; Miklós főleg azért, hogy „*ránk hoztad ezt az alakot*” (89.); Veronka azért, mert nem lehet gyereke; Mimi azért, mert elvesztette férjét; s a drámai viszonyváltozás patopszichológiai csúcsa az, hogy még Péter is őt hibáztatja, mert nem kerül be a vasúthoz. A Bokorok „konklúziója” természetesen átvált a kezdeti alapszituációra, rögvest kijelentik és újra egyénenként vállalják: „*nincs több véradás*” (90.). S mindez akkor történik, amikor Pál már élni szeretne, hiszen az a tíz nap ért valamit az életéből, amikor a *Vérrokonokhoz* tartozott. Kijelentése: „*Ott vagyunk, ahol voltunk.*” (91.), lezárhatná a drámát, hiszen tulajdonképpen ez a drámai ki-fejlet lehet azonos a groteszk dráma circulus vitiosusával, de Örkény nem hanyagolja el a Judit-figura által kreált „keret” kitöltését: újra esik az eső, s a Bokorok, akik nem szeretik az esőt, Pál felszólítására az ernyő alá sorakoznak, majd egy közös fülsértő éneklésbe kezdenek. Judit csak őket túlkiabálva tudja bejelenteni: felvették a Tájékoztatóba, ma volt az első munkanapja, s „*Nem volt fönnakadás a vasúti közlekedésben!*” (92.) –

csak a szokványos tucatnyi, amelyet Örkény egy groteszk „gesztussal” felsorol.

Az író sűrítve adja drámájában egy korszak, egy nemzeti magatartás szépirodalmi dokumentálását. Egy társadalmi rendszer politikai profilja is kibontakozik a drámahősök – különösen Miklós – sorsából s a személyek állapotrajzából. A drámaíró kevés szóval ugyan, mintegy mellékesen elbeszélve, mégis sokatmondóan és pontos képbe formálva, művészi alkotással „tisztázta” a kelet–közép–európai történelem egy szeletét. Részvété az időbeli haza, a huszadik század iránt és fájdalmasan ironikus mosolya e század deformációi felett és ellen hihetetlenül bölcs fölényhelyzetbe juttatták Örkény Istvánt. Ezt az örkényi utat csak az tudná utánacsínálni s magas szinten allegóriába foglalni (lásd a *Vérrokonokat!*), aki „örkényül” végigélte a huszadik század csaknem minden eszmei irányultságát és/vagy traumáját. Lássunk a drámában lelt néhány idevágó példát:

– „A legfontosabb dolog a világon a vasút.” (19.);

– „Valami madár is szól, az is a mienk.” (21.);

– „Ahelyett, hogy vasút, azt fogjuk mondani, hogy vasút.” (59.)

– „Én egy föltámasztott Bokortól többet vártam.” (67.);

– „Azzal vagyunk elfoglalva, hogy Bokorok vagyunk.” (85.) stb.

„A részvét grimaszai”,<sup>21</sup> összegezi Balassa Péter az örkényi szemléletet, amely számunkra végső soron a kétarcú herma szimultán sírását és nevetését áttételesíti s formálja döbbenetté, rátapasztva ezredvégi aszimmetrikus arcunkra a kettősség értékét s az érték kettősségét a *Vérrokonok* dráma által, amelyben „mindenkinek mindenben igaza van”.<sup>22</sup>

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülők és megölők.” Tankönyvkiadó, Budapest 1987, 83.

<sup>2</sup> Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1986, 289.

<sup>3</sup> Uo. 271.

<sup>4</sup> Uo. 260.

<sup>5</sup> Uo. 289.

<sup>6</sup> Arthur Miller: *A tragédiáról*. A család szerepe a modern drámában. In: *A dráma művészete ma* (szerk. Ungvári Tamás). Gondolat, Budapest 1974, 74.

<sup>7</sup> Örkény István: *Drámák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, 7–8.

– Megj.: A műből vett idézetek után feltüntetett lapszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>8</sup> Uo. 503.

<sup>9</sup> Sigmund Freud: *A rossz közérzet a kultúrában*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1992, 24.

<sup>10</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 271. o.!

<sup>11</sup> „Korunkban a »bűnbak« kifejezésen azt értjük, hogy egy viszonylag gyenge és ártatlan személyt vagy csoportot okolunk olyasmért, ami nem az ő hibájából történik.” Elliot Aronson: *A társas lény*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest 1992, 252.

<sup>12</sup> Lásd a 9. sz. jegyzet 61. o.!

<sup>13</sup> Nicolae Balotă: *Abszurd irodalom*. Gondolat, Budapest 1979, 9.

<sup>14</sup> Alföldy Jenő: *Irodalmi fogalomtár*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 1993, 8.

<sup>15</sup> Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, 146–147.

<sup>16</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 289. o.!

<sup>17</sup> Lásd a 15. sz. jegyzet 147. o.!

<sup>18</sup> Lásd a 2. sz. jegyzet 259. o.!

<sup>19</sup> Lukács György: *A művészet és az objektív igazság*. Magvető Kiadó, Budapest 1975, 52.

<sup>20</sup> Lásd a 7. sz. jegyzet 510. o.!

<sup>21</sup> Lásd a 8. sz. jegyzet 503. o.!

<sup>22</sup> *Örkény István emlékkönyv* (Szerk.: Fráter Zoltán–Radnóti Zsuzsa). Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest 1995, 238.

## IV. ÖNÁMÍTÓK DRÁMAI TÉRBEN

„Freuddal sok vonatkozásban lehet vitatkozni, de az önmagunkkal való szembesítés szükségességében aligha.”<sup>1</sup> Örkény István nem a *Kulcskeresők* című művére utal e megjegyzésével, mi mégis arra vonatkoztatjuk. 1975-ben jelent meg e „kétrészes színdarabja”, még ugyanabban az évben bemutatta a szolnoki Szigligeti Színház, átdolgozás után 1977-ben a budapesti Nemzeti Színház, majd később nem egy külföldi előadást is megért.

Örkény a téma születését (az ismert történet szerint) Mészöly Miklós találó megjegyzésének tulajdonítja, aki egy alkalommal a perui nagykövet kérdésére, milyen nép is a magyar, röviden így válaszolt: „*mi egy álmodó nép vagyunk.*”<sup>2</sup> Úgy véljük, az említett jelenet motiváló tényező volt az íráshoz, a valódi témaforrás azonban az író életanyagában, problémaérzékenységében van: „...arra jöttem rá, hogy a mi viszonyunk a valósággal nem egészen reális. Mi nagyon sokszor élünk úgy, hogy átköltjük a dolgokat... merem állítani, hogy 1848-ról voltaképpen senkinek sincs igazán reális élménye. Hanem egy nagyon szép, nagyon lelkesítő, és mindnyájunk számára életkérdést jelentő öszmény ez a negyvennyolc...”<sup>3</sup>

Drámába önteni egy sokféleképpen értelmezhető fogalmat nem könnyű, megküzdött vele Örkény is. Több előzetes elképzelése volt a feldolgozásról, erről tanúskodnak feljegyzései is. Ezekben találjuk Fóris Antal (a dráma főhőse) életrajzát: „*Nagyon szegény szülők gyermeke. Élete álma: a repülés. (Mintha a szegénységből a magasságba vágyna, a disznóörzésből a kék égbe.) A sorozásnál a légierőkhöz kéri magát. Pilóta lesz. Okos, tehetséges, ambiciózus. Fölteszik egy hangsebességnél gyorsabb gépre. És itt, amikor célra ér, bekövetkezik a pechsorozat első epizódja.*”<sup>4</sup> A drámaírónak háromszori virtuskodást kellett kitalálnia ahhoz, hogy a szinte népmesei hősnek is beillő Fóris a dráma cselekménye során háromszor kihívja a sort maga ellen. A *virtuskodás*, *virtus* fogalma többünk számára asszociatív magyar vonatkozású, ezért is gondoljuk, hogy az író ezen a színpadon tartja meg a rokonítást a magyar mentalitással és/vagy történelemmel, még ha – bevallása szerint – direkt módon került is a történelmi személyiségeket. Hadd tegyünk említést néhány drámán kívüli megjegyzéséről, amelyek a fentebbi gondolatot támogatják, noha mi is elfogadjuk az író célzatát, miszerint általánosan emberi tulajdonságokat, tanulságokat ábrázol és summa: „*Ami pechnek látszik, valójában jellemhiba, alkati zavar. Sőt: egy nemzet alapvető vonása, hogy két rossz közül mindig a rosszabbikat választja... Négy száz éve minden háborút elvesztettünk, de ehhez hozzászoktunk, utá-*



*na kicsit megsértődünk, de vígan élünk tovább, mintha győztünk volna.”<sup>55</sup>* „A tárgyválasztás előre azt sugallta, hogy áldozatául egy nagyszabású történelmi hőst keressek: Rákóczi Párizsban, Kossuthot Turinban, Kun Bélát az emigrációban. Úgy vélem azonban, hogy a nagy méreteknak kisebb a bizonyító erejük.”<sup>56</sup> Ezért lett a dráma főhőse a túlzottan ambiciózus repülő, aki egyik kudarcot a másik után szenved el, emiatt felbomlóban van családi élete: nagylánya elköltözött hazulról, felesége válni készül. A harmadik „bravúros” landolás után hazaérkezik Fóris a vadonatúj lakásba, a „kulcskeresők” közé, akik a Bolyongó vezényletével s immár Fórisal együtt szinte megszállottan belefognak (az) élet(ük) átértelmezésébe: a kudarc sikerre formálásába. A pilóta sorsdöntő harmadik kudarcából is látványos sikert faragnak, a magán- és a társadalmi élet csődjébe jutott embert hősnek kiáltják ki. A Bolyongó kimódoltan tudatos érveivel megnyeri a többieket is, egyetlen kivétellel, s az a Bodó. Ő látja, hogy ez egy hiteltelen világ, de ki- és megszabadulni ő sem tud – egyelőre.

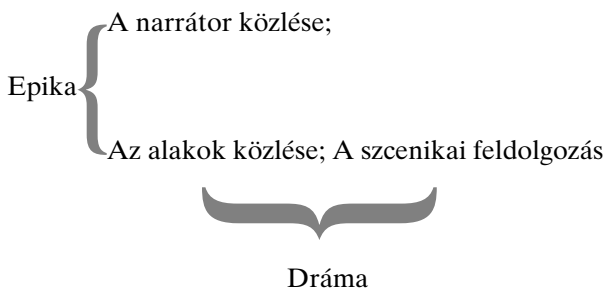
A dráma építkezését – meggyőződésünk szerint – a tér- és időtényezők vizsgálatával tudjuk leginkább megközelíteni. A behatárolt alapszituációmodell ebben a műben igen közel áll a *drámai hősök szűk térben és időben* összegezéshez. Az első írói instrukció eligazít bennünket a színpadi térformát és színiidőt illetően: Délután van, egy háromszobás, lakótelepi, ötödik emeleti új lakásban vagyunk; csak az előszoba és a tágas lakószoba látható. A beköltözéskor jellemző rendetlenségben különböző tárgyak vannak felhalmozva: bútor, csillár, könyvek, edények, szőnyegek, gyűrűdeszka – minden használható, felemelhető, valóságos, még az élelmiszer is. Ebben a térségben nem egészen huszonnégy órában jelenik meg és éli életét minden kulcs-, illetőleg epizód szereplő, azaz a dráma nevei (Fóris, Nelli, Katica, a Bolyongó, Erika, a Bodó, Benedek, Gyászhuszárok, Szerelő).

A helyszín kérdésével nem öncélúan foglalkozunk, tudniillik nem csak a fizikai tér jelentésében van funkciója; nyíltabb/rejtettebb formában mind a drámai, mind a dramaturgiai (színpadi) hatások tényezője is. Vizsgálódásunkban arra alapozunk, hogy a színház- és dráma művészet két különböző jelrendszerben érvényesül<sup>7</sup>, mindazonáltal az együttélésük gyakran adott, amelynek vonzatai az ugyancsak gyakori átfedések. Mi különbséget teszünk a színpadi és drámai tér között, mert mindkettő másképpen funkcionál, más szférában, más eszközökkel érvényesül, mégha nagyon közel áll is egymáshoz. Nem egy szakembert foglalkoztat a színház- és dráma művészet elemeire bontása, így gyakran vitatott kérdés a térnek e két művészetben belüli funkciója is, amely különbözik minden más művészetbeli funkcionáltatástól (Vesd össze például az építészettel, szobrászattal!). Mi az Itt és Most jelenlevő és a drámai jelen időben felidézett és behatárolt helyszínről szólunk, amely feszültséget evokál, befolyásolhatja az interperszo-

nális viszonyok adta hatást<sup>8</sup>, elválasztja a reális valóságot a fantázia, az illúziók világától, de ugyanígy közelítheti is ezeket egymáshoz.

Almási Miklós szerint „*a színpadi térélmény sokkal tagoltabb, a realitást és a képzeletet sokkal inkább szétválasztó, mint a drámai*”.<sup>9</sup> Ugyanő három körre osztja a színpadi teret: az első, amit a néző lát, ahol a szereplők cselekszenek; a második a színpad mögötti tér; nem látható, de átélhető térbeliség. A harmadik kör az a tér, amelyben a szereplők élnek, amely nem mindig azonos, sőt, a jó drámák legtöbbszörében nem is azonos a színpadon látható valóságos térrel. Az utóbbi minősítése a drámai térre vonatkozik, ámbar nem definiálja azt. Peter Karvaš<sup>10</sup> főleg színházelméletet alapozó/támogató művében ugyancsak megkülönbözteti a színpadi és drámai tér fogalmát. Az első tisztázásakor kiindulópontnak tekinti a néző és a színpadi tér megoldásai közötti dialektikus viszonyt, a kölcsönös jelcserét (a kommunikációt) a színpadon szereplők és a nézők között. Azt is hangsúlyozza a szerző, hogy a néző audiovizuális észlelését megkönnyítik a színpadi optikai-akusztikai jelzések, s ugyanazok segítenek a látott és megtapasztalt jelenségek konfrontálásában, illetőleg memorizálásában. Mivel a színpadi tér empirikus jellegű és tulajdonképpen konstans szerkezetű, könnyen elválasztható a drámai tértől. Az utóbbi egy szemantikai szerkezet, a jelenségek viszonyainak összessége; nem térdimenziók függvénye; egy változó, dinamikus folyamat.

Egyetértünk a színházelmélet és drámaelmélet azon szakembereivel, akik fontosnak tartják a színpadi tér elválasztását a drámai tértől. Míg az utóbbi jellemzője egyfajta relatív állandóság, egy látható architektónika, beépíthető vagy mozgatható tárgyakkal, díszletekkel, amelyet többen képzőművészek „mesterségének” tekintenek, addig az előbbi a kinetika relációjába tartozó jelenségek összessége (járások, tablók, mozgástérformák stb.). Ezek javarészt rendezői munkakörbe besorolt feladatok, amelyek azonban szorosan összefüggnek a színpadi megkomponálásával. E kétféle tériség effektív érvényesítése Otakar Zich<sup>11</sup> szerint kifejezetten sajátos felkészültségű színházi képzőművészek dolga kell hogy legyen. A kérdés annyira nem új keletű, hogy már Arisztotelész<sup>12</sup> is fontosnak tartotta. *Poetikájában* a tragédia hat jellegadó eleme közt felsorolja a díszletezést is (*opsis*), s állítása a dráma műnemére általában érvényes. A drámai mű alkotóelemeivel, komplex értékeivel sokan foglalkoztak az irodalomtörténetben és -elméletben, vitatva egyik vagy másik összetevő (réteg) hangsúlyozottságát. Bernhard Asmuth<sup>13</sup> a színpadi megoldások fontosságát a drámai műnem definiálásakor egy egyszerű ábrán mutatja be:



Visszatérve a drámai tér kategóriájára, amely a mi megfogalmazásunkban a költői-írói anyag, a drámai szituáció függvénye, a dráma jelentésrétegéből kibontható erőter; kvázitér, amelyet a dialógusba ágyazott információk által ismerünk meg és fel. Gyakran elválasztható, illetve el kell választanunk a színpadi tértől vagy a scenikai térkomponálásoktól, mert a befogadó javarészt éppen a drámai erőter hatására jut el a fantázia, az illúzió dimenzióiba, s ezáltal is lesz részese a komplett (irodalmi és színházi) esztétikai élménynek. Vizsgálódásunk ilyen irányt vesz a továbbiakban, mert – megítélésünk szerint – a *Kulcskeresők* című drámában nem véletlen momentum a térépítkezés jellege, és érdemes odafigyelni a leválasztható terek egymásba játszására is.

A dráma főhőse, Fóris, a drámavilág központjában áll, hősködő bravúros tette(i) viszonyváltozást, illetőleg közvetlen és közvetett viszonyulásokat teremtenek a dráma fontosabb alakjaival. Az epizódfigurák funkciója e tekintetben elenyésző (Gyászhuszárok, Szerelő). Az örkényi tériségben Nelli, a Bolyongó, Benedek után (ők a színpadi térben elsőként vannak jelen) hamarosan megjelenik (említve) a főhős is, hiszen a telefonszerelő már a dráma expozíciójában pillanatok alatt kideríti, hogy Fóris lakásában van, aki pilóta. Ez a mozzanat nemcsak a Bolyongó érdeklődését kelti fel („*Anyuka édes?... ne haragudj, nem mehetek haza, mert ma költözött ide a telepre egy nagyon érdekes házaspár, a férfi pilóta, az asszony Chlorazolt szed, az ajtajuk soha nincs bezárva.*”)<sup>14</sup> (105.), hanem az olvasóban is beindul a fantázia működése s egy odafigyelőbb várakozás Fóris személyét illetően. Ez a főhőst érintő térkategória azonban nem nevezhető drámainak Örkény *Kulcskeresők* című művében, mert csak az első rész túlnyújtott epizálásának egy momentuma, amely jóval később nyer drámai érvényt, s akkor is csak retrográd módon. Éppen az epizáló jellege miatt érezzük hosszadalmasnak a bevezetőben zajló kulcskeresés körüli bonyolítást/bonyolódást. Úgy tűnik, ez a rész bizonyos fókig öncélú még akkor is, ha az író teleológiaja a mellékfigurák részletezőbb bemutatása vagy a cselekvéssorozat áttételes értelmezése vagy akár a direkt módú tértudatosítás volt.

Hiszen mindez egy későbbi drámai időben, a drámai szituáció függvényében egyfajta gondolati-élményi visszacsatolás által nyer értelmet. „...a Fóris leszállásának elemzése előtti események és elsősorban a kulcskeresés csak visszafelé épülnek be a szituációba, s akkor sem tényszerűen, hanem csak jelentésükben. Márpedig mindaz, ami visszafelé kap csak értelmet és/vagy jelentést egy drámában, nem drámai megoldás.”<sup>15</sup> – jegyzi meg Bécsy Tamás.

A dráma szituációját Fóris leszállása teremti meg, ez a tény változtat és alakít ki viszonyokat, amelyek nagyrészt a főhős irányában realizálódnak, de a többi alak egymáshoz való viszonyulását is ugyanaz a drámai helyzet evokálja. P. Müller Péter szerint: „...ez a földet érés hívja elő az egyes figurák sorsmodelljében rejlő kudarcalternatívákat s ezzel együtt azt az igényt, hogy ezt a tényt kollektív módon, de mégis külön-külön önmagukra vonatkoztatva átértelmezzék.”<sup>16</sup> Mivel Fóris alakja és tette a drámaszerkesztés tekintetében központban van, az egész dráma dinamizmusainak is ő az előidézője, a Bolyongó csupán irányítója e dinamizmusok érvényesülésének. Mindezek logikai-optikai rendje – véleményünk szerint – a kör építkezését utánozza: ugyanis a dráma kezdetén a valóságelv<sup>17</sup> érvényesül az eseményekben, a dialógusokban, a karakterek rajzában. Ekkor még ezen a tengelyen helyezkedik el szinte minden drámai alak, kivéve a Bolyongót, a manipulátort, akinek nincs ínyére a baj, gond, szomorúság, kudarc (a másoké sem), és sajátos stratégiával „átsodorja” a tetteket, a karaktereket, magatartásokat az örömelv<sup>18</sup> tengelyére, az „Álmodók! Önhitegetők! Világboldítók!” (179.) szférájába, hogy a dráma végén a Bodó személye kijózanító tényként újra a valóságelv kitörölhetetlenségét bizonyítsa. Másképpen szólva: a dráma világban megtörténik a tett(ek), avagy tények interpretációja és ugyanazon tettek és tények reinterpretációja is.

A Bolyongó a dráma immanens világának legkülönösebb figurája, valamiféle átmenet a jelenségből az élő személybe (a névelővel ellátott megnevezés is erre utal). Ambivalens személy, absztrakt és konkrét egyszerre, valóság és fantázia között él, bolyong. Álmokból, fantasztákból formálta őt az író, extrém és obligát vonásoknak a hordozója, egészséges szemléletű ember és patológikus eset; megváltó és neuropata<sup>19</sup> a költőiség neuroziséval. Jellemzője az empátia<sup>20</sup>, érzelmileg rezonál más emberek problémáira, s mindezt sajátos módon dolgozza fel, és gyógyító szándékkal alkalmazza. Örökény a következőképpen mutatja be őt: „nincs se neve, se laccíme, se mestersége – ha csak a bolyongás annak nem nevezhető... a semmiből jön, és a semmibe megy, belép a Fóris családba, és amikor már mindenkit megbolondított, odébbáll... ravaszul kiagyalt koholmányokkal szédítgeti az áldozatait, de ezt nem önérdékből, hanem érettük teszi. Ő másokért él, fáradhatatlanul, önpusztító megszállottságban... ő a mi álmodni tudásunk. A bennünk élő kiolthatatlan remény, mely – a színpadon – testet ölt ugyan, de valójában

*a szívünkben lakozik. Ő a mi bánataink enyhítője, gondjaink feledtetője, minden nyomorúságunk, bukásunk, sebzettségünk gyógyító balzsama.*"<sup>21</sup>

A Bolyongó „aurája” nagy hatósugarú, tele ellentmondásos elemekkel. Az irodalomban egész sor rokonát említik: Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájának Lukáját, Nash *Esőcsinálóját*, Szakonyi *Adáshiba* című művének Embefijét. A népmesék tündérvilágából, a segítők, adományozók, csodatevők funkciójából<sup>22</sup> szedi el a lényegi vonásokat, valójában ő lesz a realitás által sarokba szorított mesehős. Személye a túlélés szükségletének megvalósítása, ő a behatárolatlanság megtestesítője és előidézője. Művész-lélek – hajtja a becsvágy, szellemi hatalomra tör, bravúrra (akárcsak Fóris), nagy feladatokat ad magának, kezében tartja mások „felemelkedésének” kulcsát. Nagy manipulátor, arra épít, hogy az örömevet sokan inkább előnyben részesítik, mint a valóságelvet. Túlérzékeny alkat, hamar felismeri a problémagócokat. Nem képes konvencionálisan viselkedni, öntörvényű döntéseket hoz (az öngyilkos grófnő búcsúlevelét elolvassa úgy dönt róla, valóban meg kell halnia). Bejárja a drámai és színpadi teret egyaránt: nincs előtte zárt ajtó, sem levéltitok; az elpusztult kutyát élővé hazudja, leitatja a nagybeteget, mert az enyhülés, vigasz. Titkot is tud tartani, vagy akár felszínre hozni, ha az megváltói céljait szolgálja. Fantáziája segíti a valóság tényeinek feltárásában; egészséges életigenlő, beteges ámító és önámító. Győztes és vesztes egy személyben, jó szándéka épít és rombol, viszonya a valósághoz csupa kérdőjelet szül. Megfoghatatlannak látszó, de nagyon is ismerős. Elvont jelenség hús-vér figurában – direkt módon szembesítve a dráma többi hőseivel, illetőleg az olvasóval, nézővel is. Mindnyájuk fölött áll, s mindnyájukban benne van. Ő maga így összegezi filozófiáját: „*Egy illúzió nemcsak haladék, hanem vigasz is, hogy tovább lehessen élni. Ezt tapasztaltam jöttömben-mentemben, márpedig eleget látok... mert rettentően vonzanak a lépcsőházak meg a csukott ajtók... A mi életünk véges és esetleges, semelyikünk se tudja, mi várja a következő percben, talán egy nagy öröm, de lehet egy kis forráság az agyban, amitől összeesünk, és nem kelünk föl többé. Csak egy ajtó, egy becsukott ajtó nem nyílik soha a semmibe, az mindig vezet valahová, emberek közé... ha itt nem volnék, nem lenne egy kis hiányérzetük?*” (171.)

A Bolyongó ellenpontja, „ellenjelensége” a drámában a Bodó alakja. Szinte darabosan „valóságos” figura. Inkább a drámai tér és idő rétegeből kapjuk meg a jellemrajzát, mert a szcenikai világban nagyon rövid ideig van jelen. Mindamellettki erkölcsi súlya nagy, ő az egyik legfontosabb drámahős, a realitás tartópillére a műben. Az örömev és a valóságelv tengelyén az utóbbit képviseli mind Fóris, mind a Bolyongóval szemben. Az ő neve elé is tett névelőt az író. Konnotatív szinten eszmének, avagy ama másik eszmeiség képviselőjének tekinthetjük. A Bolyongó és a Bodó a két külön-

bőző (választható) irány, lehetőség, döntés Fóris vagy a Fórisok számára. A Bodó is bravúrra törekszik (mint Fóris és a Bolyongó), csak ő éppen az ellenpontot képviseli: az igazságot, a valódiságot, még a kockázatok és összeütközések árán is. Ezt példázza magánéleti és közéleti emberként egyaránt. Rövid jelenését az író a cselekmény kulminációjába helyezi, ezzel is nyomósítva álláspontját: „...itt semmi sincs a helyén, és senki sincs a helyén, és nem nekik, hanem nekem van igazam...” (164.) A Bodó a kinyilatkozó funkcióját veszi fel, és bármennyire szerves tartozéka a drámai térnek, bizonyos kívülrálást, „másságot”, felsőbbrendűséget sugároz magából. Hasonló jellem a műben a csak Hang-ként szerepeltetett Nobel-díjas tudós. Ő a Bodó kiszélesített, továbbalkotott, modellértékű drámai rokona. Ha az író megjelentetné őt a színtérben, ha névként dialógussal építené be a mű szövegébe, a Bodó drámai tautológiája lenne. Az örkényi drámavilágban a Bodónak egy másik szellemi rokonát is megtalálhatjuk, mégpedig Cipriani professzor alakjában a *Tóték* című drámában. Ez a groteszk epizódfigura ugyancsak kevés teret és időt kér magának ahhoz, hogy „valóságanyagot”, tényeket summázzon, és felerősítse a drámai erőteret. Kinyilatkoztatásai által ő lesz a mű egyik súlypontja az epizód szerep ellenére is. Ez a figura is, mint a Bodó, a drámai tenzió lépcsője vagy az ellenkező pólus, amely alapvetően valóságelvű s a groteszk esztétikai minőség által is determinálva van.

Nelli, a feleség állandóan jelen van a színpadi térben, a dráma erőterében azonban gyakran meggyengül hatása. Jellemrajza az aprólékos kidolgozottság ellenére is szekundér jellegű, mert valójában csak a hagyományos női szerep felvállalása az övé. Az anya és feleség (de főleg az utóbbi) státusában éli az életét, mintegy a férj (kudarcainak) függvényében. Érzései, gondolatai, tettei vele kapcsolódnak össze, általa kötődik a világhoz, s ez a tény állandó neurózisban tartja őt, amelytől már a dráma expozíciójában, a valóságelv szakaszában meg akar szabadulni (válással, zsarolással – lásd a búcsúlevelet!), annak ellenére, hogy szereti férjét. „...miattad lettem ijedős, felejtős, tárgyak elvesztője” (147.) – jellemzi a kettesük közt beállt viszonyt. Nelli tehát a főhős magánéleti szférájába tartozó figura csupán, aki a férj társadalmi életéből mindenkor kimarad (hiszen még arról sem szól a drámaszöveg, hogy a valóságban egyszer is együtt repültek volna). Ő mindig csak a kudarckok és azok következményeinek betársult hordozója, elviselője lesz. Másodlagos a helyzete a tekintetben is, hogy mindig a sajátosan interpretált, kommentált eseményeket ismeri meg akár a férjétől, akár a reptér dolgozóitól, illetve Iréntől, aki – szerinte – neki nem hazudik.

Nelli nemcsak a színtérben jelenik meg elsőként, hanem ő az első számú – denotatív szintű – kulcskeresője is a drámának. Igaz, nemcsak a kulcsot keresi, hanem a kenyeret, táskát, levelet, emlékeztető cédulát, és vég-

ső soron – konnotatív szinten – a jó döntést is. Felfokozottan ideges és szórakozott, nem csak a költözködés miatt, pontosabban nem amiatt, mint ahogy az – késleltetve ugyan – az első részben kiderül. Minden, ami közben körülötte történik, rossz idegállapotát, szorongását, félelmét erősíti: Benedek megjelenése, időhúzó szerelései, társalgása, a Bolyongó rejtett beavatkozásai: behozza a liftben felejtett kenyeret, fogadja a telefonszerelőt, miközben Nelli a fürdőszobában van, ezért beléptekor nem érti, mi történik körülötte. Benedek lesz az első, aki szóba hozza a Bolyongót: „...*máskál itt egy alak, aki minden ajtón benyit, még a lábtörlő alá is benéz, nincs-e oda-készítve a kulcs... Úgy hívják a telepiek: a Bolyongó. Azelőtt én sem zártam kulcsra a lakást, hogy időnként átmézhessen a szomszédasszony. És egyszer, mialatt én egy csőtöréssel voltam elfoglalva, ez az ember rányitott az én nagybeteg feleségemre..., és belediktált három stampedli vodkát. Mire hazá-értem, szegénykém télikabátban ült az ágyán, törökülésben, kezében a vodkásüveggel, és nem ismert meg.*” (107.)

A színpadi térben hamarosan megjelennek a Gyászhuszárok is egy korporsóval, s Halasi Ottó halottát éppen Fóriséknál keresik, eltévesztve az emeletet. Ez a mozzanat az adott tériségben pusztán effektus értékű, felfokozza a scenika tragikumba hajló és groteszket erősítő atmoszféráját; a dráma világában pedig az asszociációk vonalán nyomósítja a halállal kapcsolatos mozzanatokat, amelyekre a drámaszöveg eddig is nyújtott s ezután is fog példát nyújtani (lásd Nelli búcsúlevelét, Benedek halálosan beteg feleségét, az öngyilkos grófnő esetét, a kutya kimúlását, Fóris landolását a köztemetőben). A gyászhuszár-jelenet egyéb funkciója, hogy kulmináltatja Fórisné idegállapotát, felerősíti szorongását, bizonytalanságát, rossz előérzetét, s némi önvizsgálatra sarkallja őt: „*Nyugalom. Mi bajom? Izgulok. Miért izgulok? Mert elvesztettem a lakáskulcsomat, és ennek következtében ki-be bolyonganak, telefont hoznak, halottat keresnek. Vigyázat! Ez fordítva is lehetséges. Azért vesztettem el a kulcsot, mert izgulok. Emellett szól, hogy ha az uramért aggódtam, mindig eltörtem vagy elvesztettem valamit. Például, amikor Lipcséből vártam a visszajöttét, épp haját mostam, de nem találtam a hajszáritót. Persze hogy nem, mert beejtettem a szemétdörbe....*” (108–109.). A telefon lesz az eszköz arra, hogy Nelli „kilépjen” a scenikai térből: felhívja a lányát, miközben a szemétkosárban túrva újra keresi a kulcsot; felhívja a repülőtér tájékoztatóját, Irént, aki azzal nyugtatja őt, nincs semmi baj. Persze hogy nem nyugszik meg, újra tárcsázza az irányítótornyot, ahonnan a válasz, „*nincs különösebb baj*”, már nyilván közelebb áll az igazsághoz. Nelli reakciója pedig: „...*tudtam, éreztem, hogy ez a szerencsétlen megint ki akar tenni magáért*” (111.) – még fontosabb és pontosabb információt hordoz Fórisról s a mindenkori tetteiről. Ebben a kétségbeesett állapotban a kulcsot Nelli már végképp nem találja meg, köz-

ben Benedek és a Bolyongó szabadon közlekedik nála, amikor megjelenik Katinka, a lánya – ő is kulcs nélkül, mert a vőlegényének, a Bodónak adta a sajátját. Katinka zsarolásnak minősíti anyja marasztalását, „rémképeit”, és tiltakozik, vádaskodik: „*Nekem is van egy életem, mama. Hát nincs tőletek szabadulás?... Hadd menjek, hiszen úgyis hiába kínlódom veled. Megvan az a kulcs vagy nincs, nem oszt és nem szoroz tenálad. Te nem tudsz, mert nem akarsz apámtól megszabadulni.*” (114–115.) A lány lényeges adalékot nyújt mind a saját, mind pedig Nelli karakterrajzához, a tipikusan női (anya- vagy feleség-pozícióban jellemző) zsarolási technikákról, illetve a neurotikus alkat labilis, bármikor átminősülhető/átminősíthető jegyeiről. A rövid párbeszéd anyja és leánya közt mindhármojáról, viszonyulásaikról, a múltbeli tényekről és azok átértelmezéséről ad pontosabb képet, mindezzel tágitva a drámai erőterét lehetőségét.

KATINKA: Ezt akkor kellett volna megírnod, amikor kirúgták a katonaságtól.

NELLI: Nem rúgták ki. Ő kérte, sőt, bár a szíve szakadt belé, kiharcolta, hogy szereljék le.

KATINKA: Mindegy. De ha akkor rám hallgatsz, és békésen elválsz tőle, akkor ma épek az idegeid, nem látnál gyászhuszárokat bolyongani, és nem keresnéd, mint egy megszállott azt a nyomorult kulcsot.

NELLI: Te nem tudod, milyen az, amikor két ember minden idegszálával össze van fonódva. Előfordult, hogy egyszerre állt meg az óránk, délután fél hatkor, az övé Rómában, az enyém az anyósom konyhájában. Ő velem érzett az országok fölött, másképp hogy találta volna meg a jeggyűrűmet, amit tévedésből egy eperlekváros üvegbe dugtam. És én is vele lélegeztem, vele repültem, és vele nyeltem a szégyent, ha valami félresikerült. (115.)

Az ezután következő jelenet, kettejük kulcskeresése nem mozdít a dráma cselekményén. Az újabb alak, Erika megjelenése is csak a hagyományos női szerepkör beskatulyázását, súlypontosítását szolgálja, mégha Erika a külvilágból, a külső környezetből lép is be a színpadi térbe. Az ő drámai viszonyulását is csak Fóris landolása váltja ki. A három nőfigura (Nelli, Katinka, Erika) sok tekintetben rokon karakter. Mindhárman szoronganak a választottjukért, mindhármasuk élete tele van várakozással, izgalommal a másik megérkezése miatt, mindhárman hajlamosak ugyanazt a tényt lelkiállapotuktól függően értelmezni, mindhármasuk jelen idejű élethelyzete kapcsolódik Fóris botrányos leszállásához. Nelli és Katinka már egy múltbeli viszonyulással kötődik Fórishoz, hiszen egyikük a felesége, másikuk a lánya, Erika azonban újszerű viszonyulást hoz be a drámába, ha rövid időre is, az idegen nőt, aki nem kis gyakorlatiasságával akár szerelmi háromszöget provokálhatna. („*Végre egy férfi! – Láthatom néha? Hogy tovább tud-*



*jak élni. – De rajtam, ahogy belépett, és szállt a por az egyenruhájából, mindjárt végignyilallt valami... hagyja itt őket, és költözzön föl hozzám.”)* (165–166.) Ezt a lehetőséget – melynek Fóris jelleme egyértelműen ellenáll – furcsa módon nem a feleség védi ki, mint várható volna, hanem Fóris lánya, Katinka. Felmerül a kérdés, mi indokolhatta ezt a drámaírói megoldást: a Katinka jellemrajzában kiemelten kezelt önvédelmi reakció, vagy egy enyhe asszociáció az Ödipusz-komplexusra kötődve, vagy a többek által (például Bécsy, P. Müller) említett drámai tautológia ténye Nelli és Katinka figuráját illetően?

A mellékalakként szereplő Erikának az író több funkciót is szán: ő az, aki súlypontoz, összeköt, transzformál. Megjelenésekor a Bolyongót említi, mintegy bizonyítva annak valóságos voltát, beáll a kulcskeresők közé, felerősítve a kulcskeresés bonyodalmát; láttatja, hogy Fóris tette nemcsak a családjá életét befolyásolja, hanem kihat környezetére is; megerősíti a híres, magyar származású Nobel-díjas tudós hitelességét: „*Tíz éve levelezünk, tíz éve várom azt az embert, tíz éve krumplin és spagettin élek, hogy bebútorozzam a lakásomat...*” (126.) Erikának, a már nem éppen fiatal nőnek a tudós volt az utolsó szalmaszál, az utolsó lehetőség a férjhezmenésre, ezért valósághitele és drámai értéke van Erika Fórishoz szóló megjegyzésének: „*az én életemet jól elintézte.*” (131.) De hiába akar elrohanni a repülőtérré, elmenekülni Fórisék lakásából – akárcsak Katinka –, az ajtó kulcsa a semmiben forog, a főbiztosíték is kiolvadt, így mindnyájan bezárva maradnak a szűk térben és a sötétben. E helyütt vár említésre az az összefüggés is, miszerint az örkényi nőalakok között gyakoriak az olyan karakterek, amelyek a férj, illetőleg a férfiak életvitelének „függvényei”, és e függőségben élnek, cselekszenek vagy lesznek manipulációk és önmanipulációk áldozataivá (például Nelli, Katinka, Erika – *Kulcskeresők*; Mariska, Ágika – *Tóték*; Giza, Egérke – *Macskajáték*; Mimi, Veronka – *Vérrokonok*).

Benedek az alakok rendszerében köztesnek, mellékfigurának számít, annak ellenére, hogy szinte állandóan jelen van a színtérben. Felsorakoznak mellé magánéleti és a hivatásából adódó kudarcai. Ő a ház karbantartója, szakembere a műszaki hibáknak, mindamellett ezermesterkedéséhez rendre odatársul gyámoltalansága és bizonytalankodása. Ő az, aki addig manipulál főbiztosítékkal, ajtózárral, kulccsal és pöccökkel, míg a kulcskeresők társasága áram nélkül, bezárva marad. Ha Fórishoz hasonlítjuk őt, rokon és ellentétes vonásokat fedezhetünk fel kettejük jellemében: míg a pilóta nagyvonalúságával, bravúroskodásával jut el a szakmai kudarchoz, Benedek a kicsinyes, bibelődő, precízkedő sikertelen szakember típusaként jut ugyanoda. Velük kapcsolatban párhuzamba hozható az, hogy mindkettejük életvalóságában természetes közegnek számít a kudarc, s mindketten könnyedén meg tudják indokolni is a sikertelenség okát: egyikük a rossz

landolást a „*leheletnyi differenciára*”, illetve a pöff-re hárítja, másíku az elrontott zárat a pöcökre testálja. A hivatásbeli felelősséget könnyedén átfordítják bűnbakkeresésre. Rokonításuk a Bolyongónak is eszébe jut: „*Ma-ga úgy repül Londonba vagy Párizsba, ahogy mondjuk, Benedek úr beköt egy gázvezetéket.*” (162.) Benedek nemkülönben bolyongó természet, mint maga a Bolyongó. Úgy tűnik, egyetlen térben érzi jól magát: távolmaradva az otthontól, bár lelkiismerete azt diktálja, legyen otthon a nagybeteg felesége mellett. Ezért aztán állandóan indulóban van haza, mégis marad: „*Sietek haza. Tudniillik a feleségem beteg.*” (103.) Másutt: „*Ő nagyon beteg. Sőt, több mint beteg. Ő már úgy van, hogy... Minek mondjam. Én pedig mellette akarok lenni, ha... Hiszen érti.*” (107.) Ha bűntudata miatt húzódozva is, Benedek is az örömev tengelyét választja; jelleme „fajsúlyát” és a rá vonatkozó tériség effektusát tekintve Nelli, Katinka, Erika mellé sorakoztatható be. Manipulálhatósága is hasonló fokú, mint a nőalakoké. A Bolyongónak assisztál, készséggel támogatva ötleteit és megismételgetve mondatait. A bodói szellemiséghez kevésbé viszonyul, inkább csak az „így lehetne, úgy kellene” passzív, vegetáló magatartás aspektusából.

Amint Fóris belép a színpadi térbe, megérkezik a Bolyongó is, s így mindenki együtt van már a „nagyjelenethez”. A hazaérkező családfő az első pillanatokban felháborodik a vendégek láttán, de hamarosan a kulcskeresés kérdése és felesége aggodása foglalkoztatja őt is, illetve – Nelli szerint – ez csak az elterelő manővere, hogy ne kelljen a kérdezősködésre válaszolnia: mi történt vele valójában, milyen volt a leszállása, miért poros és nyirkos a parancsnoki ruhája. Ekkor azonban már kéznél van a Bolyongó, hogy irányt adjon a drámai viszonyulásoknak, viszonyváltozásoknak. Előbb óvatosan, majd egyre merészebben, átveszi a dolgok irányítását, amelyhez hatékonyan segítségére van a zárt tér által teremtett pszichikai atmoszféra, ez ugyanis két irányban működhet egy időben: erősítheti a kiszolgáltatottság érzését, ugyanakkor a másik iránti empátiát is. Ebben a groteszk miliőben a vonzó és egyben taszító alakok elrontott életüket sikeressé akarják formálni egy ambivalens figura vezénylete és saját bensőjük diktátuma alapján. Méceszt készítenek dugóból, étolajból, pezsgőt isznak, beszélgetésük nagy részben hangos gondolkodás, „társas monológ”. A Bolyongó egyre hízeleg Fórisnak: „*Én magát ezentúl is parancsnok úrnak nevezem*” (149.) – dicséri Fóris bátorságát, virtusát, angoltudását s még a felelőtlen kockázatvállalását is, míg végül hősnek kiáltja ki őt. A Bolyongó biztatása bírja magyarázatra Fórist egy korábbi időpontban: „*Értsék meg: nincs két egyforma repülőút a világon, annyi az előre nem látott tényező. És bár sok a műszere, de még több a segítője, mégis a prancsnoké a döntés, hogy melyik a legjobb az összes létező lehetőségek közül... A helyzet ura a parancsnok, ővé az utolsó szó, vagyis a választás lehetősége... Hát ezért érdemes pilótának menni.*” (142–143.)

Nelli fenyegetettségérzete és a Bolyongó jóindulatú kíváncsiszkodása hozzásegítik a helyzetet, hogy lehetőség nyíljon Fóris korábbi kudarcait, virtuskodásait felgöngyölíteni. Az első kudarc a osztrák határon történt. „Egy vasúti hidat lefényképezni, nem messze az országhatártól, rutinmunka, teljesen érdektelen földadat... Nagyon éles kristálytisza főlvételt szerettem volna csinálni, és látom, zsupsz, túl vagyok az országhatáron.” (144.) A második kudarcot Lipcsében éri meg, önfajúsága és türelmetlensége miatt. Ködben érkezik a város fölé, ezért fölszólítják, repüljön tovább Berlinbe. „Ezt hallani, amikor az ember már készül a leszállásra, olyan, mint amikor egy éhes csecsemőtől elveszik a cuclisüveget... őszinte sajnálatomra, nem a polgári, nem is a katonai, hanem a mezőgazdasági reptérre tettem le a gépet, melleleg kifogástalanul.” (146.) Ezért visszaminősítették őt másodpilótává. Most pedig a prágai útja következett, a harmadik virtuskodás, amely szintén kudarccal végződött. „Te jó pilóta vagy, csak nem vagy pilótának való” (147.) – summázza Nelli elkéseredetten. „Neki az tetszene, ha csak járnám körbe a taposómalmot, ahogy a többiek csinálják, és meg se próbálnék kilépni a körből... Hogy én, állítólag, a becsvágyamtól hajtva, egy jó pilóta minden tudásának és tapasztalatának birtokában, a kritikus pillanatban, méghozzá sorozatosan, döntésképtelenné válok. Ezt mondtad?” (148.) – replikáz Fóris, ekkor még a valóságelv tengelyén állva és megfogalmazva a nehezen beismerhető igazságot. A prágai útja alkalmával is meg akarta mutatni, hogy különb másoknál: a „hohó, gyerekek, most jövök én” (154.) felelőtlen bravúroskodás hangulatában a lehető legkisebb sebességgel és a leglaposabb szöggel akarta letenni a gépet, de a „leheletnyi differencia” (154.) a váratlan „pöff” (a széllökés) megghiúsította a tervezett szép leszállást, s így az – némi szerencsével – a köztemetői landolás lett, a paradicsomlében állva – mintha vértócsában –, tűzoltók és pánik közepette, amikor is csak megjárta a helyzet urát. A rossz döntés eredményét a parancsnok „lélekjelenléte” sem hozhatta helyre. „Az utasok? Káromkodtak, zokogtak, sikoltoztak, egymáson keresztül-kasul mászkáltak.” (161.), de ez a tény sem zavarja meg a Bolyongót az átértelmezésben: „...amit a parancsnok úr véghezvitt, az hőstett.” (162.) Kezdetben Fóris maga is tiltakozik a Bolyongó minősítése ellen, a többiek is jó ideig tartózkodóak vele szemben, ámde a meggyőzés hatására néhány perc elteltével már pezsgőzésben, éljenzésben, felfokozott örömben – még Fóris kitüntetését is elvárva – tállatnak. Miután ezt elrendezte a Bolyongó, kibékíti és összeboronálja a válni készülő házaspárt, helyrehozza magánéleti válságukat. A Bolyongó bravúrja éppen kulminál, amikor megjelenik a Bodó. Elképedve látja, hogy Fórisék győzelmet ünnepelnek, holott az ellenkezőjét várta. A Bodó a szemtanúk hírével érkezik, de érvei a társaságban csak ellenvetéseket szülnek. A magnetofonra felvett Hang, a Nobel-díjas tudósé sem változtat a

helyzetén, pedig Örkény súlyos igazságokat mondhat vele: „...és ez a furcsa maguknál, megesküszöm rá, hogy ez a repülőgép jó, a személyzete képzett, a pilótája elsőrangú, és... És mi ott zötyögünk a vadvirágos réten, a semmi-ben... Hogy csinálják ezt? Mikor jönnek rá, mi mire való? Egy kalapács: szöget a falba verni, az a kocsonyás anyag a fejükben: gondolatokat termelni, és ha jön a vonat, akkor aláfeküdni, vagy felülni rá, az kettő!” (178.) Sem a tudós kemény szavai, sem a Bodó igyekezete nem győzi meg az illúziókban ringatózók csapatát, akik kikacagják a tényekkel fenyegetődő fiatalembert. A Bodó hosszú léptekkel elindul az ajtó felé, amelyen bejutni lehetett ugyan, de kifelé már nem nyílik, és hiába dörömböl rajta egyre erősebben – a drámai tér előtte is bezárul.

Ezzel az utolsó mozzanattal – meggyőződésünk szerint – Örkény azt sejteti, hogy a Bodó-féle bravúr, tett, felelősség érvényesítése volna az igazi megoldás, azaz ki kell szabadulni a kudarcok, az önámítás világából. Az igazság felfedése, a valóság elfogadása, a hibák kiküszöbölése emelhetné fel mind az egyént, mind a nemzetet az önmegvalósítás szintjére, de ez a lehetőség bármennyire adott is, megvalósítása még várat magára. „...egy kis népnél életkérdés, hogy fel tudja mérni azt, hogy mire képes, mire futja az erejéből, és hol van a korlát, ahonnan nincs tovább.”<sup>23</sup> Az örkényi ironia ebben a műben az önámítás zsákutcáját bemutatva egész sor kulcskérdést fedtet fel a befogadóval: boncolgatja az író a szabadságjog kiterjesztésének jogos és jogtalan határait; a szeretetből vagy szerelemből fakadó szorongás vagy zsarolás egészségtelenségét; a siker és kudarc fogalmának sokféleségét; a becsvágy és önértékelés relativitását; az önformálódás és öndeformálódás lehetőségeit; s végső soron az önmagunkkal való szembesülés fontosságát. Az örkényi kérdőjelek, mint egyéb műveiben, ebben is megmaradtak: elhallgatott álláspontja, döntése, ember- és nemzetfáltása a drámából kisugárzó elvárásában összegeződik.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1986, 410.

<sup>2</sup> Uo. 291.

<sup>3</sup> Örkény István: *Drámák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, 549.

<sup>4</sup> Uo. 537.

<sup>5</sup> Uo. 537–538.

<sup>6</sup> Uo. 97.

- <sup>7</sup> Vö.: Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1988, 94–96.
- <sup>8</sup> Vö.: Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Gondolat, Budapest 1979, 94.
- <sup>9</sup> Almási Miklós: *Maszk és tükör*. Magvető, Budapest 1966, 157.
- <sup>10</sup> Peter Karvaš: *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Tatran, Bratislava 1984, 27–29.
- <sup>11</sup> Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1986, 186.
- <sup>12</sup> Arisztotelész: *Poétika*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1992, 13.
- <sup>13</sup> Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*. Metzler, Stuttgart 1990, 12.
- <sup>14</sup> Megj.: A drámából vett idézetek lapszámai Örkény István: *Drámák 2.*, 1982-es kiadására vonatkoznak (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest).
- <sup>15</sup> Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülők és megölők*.” Tankönyvkiadó, Budapest 1987, 155.
- <sup>16</sup> P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1990, 47.
- <sup>17</sup> Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat, Budapest 1985, 58–62.
- <sup>18</sup> Uo. 58–62.
- <sup>19</sup> Megj.: A kifejezést Stekeltől vettük át. Lásd *Művészetpszichológia* (szerk.: Halász László). Gondolat, Budapest 1973, 398.
- <sup>20</sup> Vö.: Dr. Buda Béla: *Empátia*. Ego school BT. Budapest 1933, 8.
- <sup>21</sup> Örkény István: *Drámák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, 556.
- <sup>22</sup> Vladimír J. Propp: *Morfológia rozprávky*. Tatran, Bratislava 1969, 80.
- <sup>23</sup> Lásd a 16. sz. jegyzet 546. o.!

## V. PISTISÉGÜNK, AVAGY DRÁMAI ÖNKÉPÜNK A GROTESZK CSÚCSÁN

A bevezető oldalakon lát tatni akarjuk, miként értelmezzük munkánkban az abszurd és groteszk irodalomelméleti terminusokat, s kísérletet kívánunk tenni a nyugat-európai és kelet-közép-európai szemléletek összehasonlítására. Indokunk az, hogy a szakirodalomban több bizonytalanság fedezhető fel, főleg a drámaelméleti szakszókincs területén.

A groteszk tágabb fogalom, mint az abszurd, az utóbbi voltaképpen egy típusa az előbbinek. A szóhasználati zavart nagyrészt az okozza, hogy az *abszurditás* kifejezés igen elterjedt a hétköznapi nyelvben is, a filozófiában is és az irodalomban is. Tehát ha az abszurdot emlegetjük, egyszerre több jelenségre gondolunk. Gyakran hivatkozunk Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című esszégyűjteményére mint az abszurd dráma eszmei alapjára. Camus az emberi lét értelmetlenségét hangsúlyozza: az egységes világkép megrendülésével szakadás keletkezett az ember metafizikai léte és valóságos élete között, megerősödött az abszurditás érzése. Bevezetőjében így ír: „A következő oldalakon egy abszurd életérzésről lesz szó, amely szörványosan már fellelhető századunkban – nem pedig egy abszurd filozófiáról, amely voltaképpen nincs is... Az olvasó itt csak egy szellemi betegség leírását találja a maga tiszta formájában.”<sup>1</sup> Egyebütt egy tömör mondattal jellemez: „Az abszurd felvilágosít: nincs holnap.”<sup>2</sup> Az abszurd magatartásra legtalálóbbnak a Dosztojevszkijtől vett mottóját érezzük: „Ha Sztavrogin hisz, nem hiszi, hogy hisz. Ha nem hisz, nem hiszi, hogy nem hisz.”<sup>3</sup>

Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet művei alapján született meg az *abszurd dráma* kifejezés. Martin Esslin fogalmazott így először, és noha a szerzők maguk elvetették ezt a címkét, a szókapcsolat önálló életre kelt, azóta is használatos. Az abszurditást az irodalomban valóság és tudat, tudat és külvilág különválásában és kapcsolatában látják gyökerezni, s mindez a jelenség megnyilvánul a kommunikációban is. Az abszurd szakirodalmában szinte senki figyelmét nem kerüli el Nietzsche nevezetes kijelentése, miszerint az isten halott, s ebből következőnek érezzük, hogy pótolni szükséges őt.

Az abszurd dráma kérdéskörét vizsgálja művében Nicolae Balotă<sup>4</sup> azzal a jellemzővel, hogy filozófiai előzmények alapján elemzi az abszurd irodalmat. Balotă az abszurdal mint válságjelenséggel foglalkozik, és kapcsolatba hozza azt a filozófiai irracionálizmussal és egzisztencializmussal. Irodalmi őseit az avantgárdban, a szatírában, a humorban, a barokk groteszkben, a romantikus iróniában és a költői irracionalizmusban keresi. Az abszurd

előfutárainak Lewis Carrollt, Alfred Jarryt és Christian Morgensternt tartja, majd Franz Kafka-, Albert Camus-, Eugène Ionesco-, Samuel Beckett-művek elemzésében applikálja az abszurd filozófiai premisszáit. Ionesco kapcsán összegezi az abszurd dráma eszmei-pszichikai sémáját Lukovszki Judit: „*Előre tudjuk, hogy hiába várjuk oldalak százain keresztül az eredményt: nincs kibúvó, nincs megoldás, félmegoldás sincs. Csak haladunk egyik ámulatba ejtő és gyötrő szövegtől a másikig, s bár a drámák világa megdöbbenően sokféle... a konklúzió mindig ugyanaz marad.*”<sup>5</sup>

Korunkban az abszurdítás kategóriáját tulajdonképpen nem a filozófia találta ki, hanem a mindennapi világ. Minden értelem és érték kérdéssé válik életünkben. A hit a világ megváltoztathatatlanságában és megváltoztathatóságában az abszurd irodalmi szemléletét kettéosztja: nyugatira és keletire. A kettő egybevetését főleg Berkes Tamásó szemlélete alapján kíséreljük meg. A nyugati abszurd az ötvenes években kulminál. Nem alakult ki egységes iskola vagy mozgalom, hanem csak magányos írókról van szó, akiknél hasonló a téma, közös az életérzés, a stílus, s azonos alapelvre építenek, arra, hogy a világ érthetetlen. A másik alapkérdés, hogy a világ értelmetlen is volna, már csak lezáratlan, sejtető, bizonytalan válaszokat motivál. A nyugati abszurd jellemzői: a logika kifordított, a nyelv deformált, valamennyi mű a kommunikáció általános zavarára épül, vagy erről szól. Szemléletük szerint a nyelv totális ideológiák kiszolgálója, elleplezi a valóságot, az igazi tartalmakat, elveszíti saját hitelét. Az abszurd színház ennek a helyzetnek felnagyított, eltorzított képe; egyesítette magában a nevetést és iszonyatot. A drámai figurák általános típusok, allegorikus szereplők. A művekben nincs egyértelmű megoldás, körkörös a szerkezet, a végén visszatér a kezdethez. Minden jelenet metaforikus és többértelmű, azt a filozófiai tartalmat tükrözi, hogy semmi sem változik, minden ismétlődik.

Az abszurd dráma Kelet-Közép-Európában az 1950-es, 1960-as években került az olvasók elé. Ha vázlatosan összevetjük a nyugati és keleti változatot, több hasonlóság, de néhány különbség is adódik:

- közös az ember és a világ elidegenedésének élménye, a mai világ abszurdításának érzése;
- közös a demitizálás: a valóságot elfedő mítoszok leleplezése;
- a nyugati változat szimbolikus, a keleti megőrzi kapcsolatát a konkrétummal;
- a nyugati elvont létkérdéseket, míg a keleti társadalmi kérdéseket forszíroz;
- a nyugati inkább filozófiai, a keleti inkább politikai;
- a nyugati magatartás a világból való kivonulást pártolja, a keleti pedig a társadalmi közéleti feladatokat vállalását.

Minket elsősorban az Örkeny-dramák érdekelnek ezúttal, főképp a *Pis-ti a vérzivatarban* című, amelyben kulminál az a sajátos örkenyi groteszk, amely magába építette mind a nyugati, mind a keleti abszurd groteszk szemléleteket. Ezen megállapításunk kapcsán súlypontosunk és választunk szét néhány fogalmat. Úgy véljük, némi kiegészítést kívánnak a szatíra, illetőleg logikai paradoxon összefüggései, mivel végső soron az örkenyi groteszk ezekre is épít, különösképpen az előbbire. Az irodalmi fogalomtár<sup>7</sup> a szatírárt irodalmi és művészeti ábrázoló módszernek tartja, amely minden műfajban megellelhető, s az emberi gyöngeségek és társadalmi visszasságok, politikai ellenfelek leleplezésére, kigúnyolására szolgál. Az irodalmi és stilisztikai fogalmak szótára szerint: „*A tanító szándék, a leleplezés a szatírában mindig is bizonyos távolságot sejtet. A szerző kívül marad a megidézett jelenségen, fölénytel tekint az ábrázolás tárgyára, melynek romló, hanyatló vonásait általában dühvel leplezi.*”<sup>8</sup> Egyetértünk Rudolf Chmel<sup>9</sup> megállapításával, aki a szatírárt szorosán a humor fogalmával társítja, s mindkettő szükségszerű feladatának az irodalom szolgálatát tartja. Szerdahelyi István<sup>10</sup> más megközelítésből a szatíra, az abszurditás, a groteszk fogalmak összefüggéseire hívja fel a figyelmet. Megítélése szerint az abszurditás minden szatirikus ábrázolásban szükségszerűen jelen van, hiszen a szatíra legfőbb ismérve az, hogy a társadalmilag súlyosan veszélyes, a fejlődés érdekeivel szögesen ellentétes jelenségekről rántja le a leplet a komikum eszközeivel. A szatirikus ábrázolásmód azonban a groteszkhez is kapcsolódik, mégpedig oly módon, hogy ha a leleplezett társadalmi negatívumokban a fenség és az alantasság jellemvonásainak egyesülése a félelmetes és a komikus érzéseket egyesíti, szatirikus ábrázolásuk groteszkké válhat. Mindezekből következően – summázatunkban – az örkenyi groteszk esetében arról az esztétikai minőségről van szó, melyben egyfelől hasonló vagy összetartozó elemek, másfelől a legszélsőségesebben ellentétes, esetleg egymást kizáró tényezők jelennek meg szervesen egymásba érlevé, és ez a paradox feloldhatatlanság a végtelenségig viszonylagos. Az egymást kizáró elemek összetartozásában, azaz tulajdonképpen a logikai paradoxonban a tagadás fejeződik ki, amely mind a szatírának, mind a groteszknél lényege. A groteszk ezt a jelenséget keserű nevetéssel, kinevetéssel oldja fel. A groteszk művek jellemzője az is, hogy mindig nyitottak, befejezetlenek, a művilágon belüli ambivalencia nincs feloldva. Ebben és ezzel is eltér az abszurd drá máktól, melyek egynézőpontúak, a beletörődést, elfogadást sugallják. Az Örkeny-dramák különböznek tőlük a többszempon-tú szemlélettel, a többszólamúsággal; s azzal, hogy nem döntenek el a drámabeli lényegi kérdést; megtartják a bemutatott világok heterogén jellegét; a hősök sorsa pedig nem halad nagy gyorsasággal és feltartóztatathatatlantul egy végkifejlet felé, noha az író mindegyik művében megteremti a befejezés látszatát.



A filozófiai paradoxon voltaképpen egy inherens feloldhatatlanság, a *Filozófiai kislexikon* szerint ez/ezek „formális logikai ellentmondások, amelyek a naiv halmazelméletben és a formális logikában keletkeznek az ítéletalkotás logikai helyességének megtartása mellett. Értelmezésük és gyakorlati megoldásuk a formális logika és a matematikai logika alapjainak jelentős módszertani feladata”.<sup>11</sup> A mi esetünkben célszerűbbnek látszik a paradoxon stilisztikai és/vagy irodalmi realizálásával foglalkozni. A paradoxon (látszólagos képtelenség) „stilisztikai értelemben... az általános tapasztalatnak, a hétköznapi tudatnak vagy látszólag önmagának ellentmondó állítás, olyan szavak, gondolatok összekapcsolása, amelyek felületesen nézve vagy egy jelentésszinten belül kizárják egymást... leggyakoribb formáját a nyelvnek az a sajátossága teszi lehetővé, hogy a szavaknak több, egymással szembefordítható, egymás ellen »kijátszható« jelentésszintje van”.<sup>12</sup> P. Müller<sup>13</sup> szerint, ha a paradoxon sajátosságai felől közeledünk a groteszkhez, akkor ebben a szemléletmódban, illetve ábrázolásmódban az önreferencia igen jelentős, s a circulus vitiosus vagy a végtelenség problémájához vezet. Ezzel a gondolatmenettel egybevág a korábbi munkáinkban<sup>14</sup> kifejtett interpretációja a *Tóték* című kisregénynek és drámának, amelyekben a keret- és/vagy modellértékként kezelt kígyómottó funkcionáltatása pontosan a fentiekre hívja fel a figyelmet.

Örkény paradoxonjai azonban nem egy letisztult formális logikából erednek, hanem bennük a szerző korunk alapvető élet-, lét- és hiátustényeit rögzíti. Az író által ábrázolt identitástudat-hiányt vagy -zavarokat ép-púgy evokálta a magyar nép történelme, mint az emberiség történelme. Éppen ezért ezek a tények vizsgálhatók és vizsgálandók mind a kelet-közép-európai, mind a nyugati szerzők műveiben. Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámája korrespondál többek között az abszurdot alapozó és kibontó nagyságokkal: Camus-val (*Caligula*), Beckett-tel (*Godot-ra várva*), Dürrenmatt világgépével és Ionesco jelrendszerével, sok tekintetben Franz Kafka tragikus hangvételével és látásmódjával, ugyanakkor összhangban van a kelet-közép-európai abszurd/groteszk szemléletekkel is. Az utóbbit Fried István így jellemzi: „az igazi önismeretre törekvés szülte a groteszket e tájon, gondolatibb és önbírálatban jeleskedőbb irányt, szemléletet...”.<sup>15</sup> Minden rendteremtés nélkül soroljuk ehhez az irányhoz a lengyel Mrożek, a román Sorescu nevét s a kulturális kontextusunk legközelebbjeit: Milan Kunderát, Bohumil Hrabalt, Václav Havelt, Peter Karvašt, Ivan Bukovčánt.

Az 1960-as évek irodalmában nagy feltűnést keltett Milan Kundera *Tréfa* című regénye. Ő már ekkor jó nevű írónak számít, verseskötet és irodalomelméleti írások vannak mögötte. A *Nevetséges szerelmek* című elbeszéléskötetében a groteszk vonzásába kerül, átépíti a realizmus hagyo-

mányait, s akárcsak Örkény, ő is összekapcsolja a realista stílust a groteszk ábrázolással. A *Tréfa* felülmúlja az elbeszéléseket – az emberi történelem szomorú paródiája a mű, s egy ember nevetségesen tragikus „öngólja” a téma. Berkes Tamás<sup>16</sup> szerint Kundera műveinek elsődleges jelentése összhangban van a groteszk struktúra sematikus vázával, mely szerint minden jelenség visszavezethető egy tragikus következményű komikus hibára. Akár Örkénynél, Kundera groteszkjében is jelentős tényezőnek számít a fatális mozzanata. A későbbi Kundera-regények, mint majd Hrabaléi is, már átlépnek a posztmodern korszakába.

Bohumil Hrabal maga is kijelentette, hogy poétikája megközelítően azonos Örkényével. Hősei szintén kisemberek, mint az Örkény-figurák legtöbbször, számára is fontos a megalázottak belső élete. A *Szigorián ellenőrzött vonatok* hasonló sorsú műve, mint Örkény *Tótékja*: epikai, drámai és filmváltozata egyaránt sikeres alkotás, s egyben egy realisztikusabb szemléletet is képvisel. Hrabal írói fejlődésrajza nem egyszerű, nem is kívánunk vele foglalkozni. A korai időszakára a prózaversek, szürrealista kollázsok jellemzőek, majd magáévá teszi a groteszk ábrázolásmódot, hogy alkalmasint egy líraibb, filozofikusabb, letisztultabb stílussal építse be a posztmodern jegyeit. Az 1960-as években szemérmes hozzáállással ugyan, de a mindennapi élet drámai helyzeteit írja meg. Azt állítja, elég csak lejegyezni a dolgokat, majd egy sajátos szempontból csoportosítani, és készen van az alkotás. Különösen izgalmasak számára a társadalom szélére sodródottak, akiknek embersége a kitaszítottság állapotában is, az élet nehéz helyzeteiben is él és megmutatkozik. A kudarcok, a csődök megszépülnek ebben az álomvilágban, a patológikus képzelgés világában. Több hőst érdemes összevetni Örkény *Kulcskeresők* című drámájának hőseivel. Hrabalnál is, Örkénynél is az egész világ groteszk, tragikum és komikum határán villódnak az események. Szuverénen megrajzolt részletek, epizódok kollázs technikával történő kapcsolása Hrabal prózájában állandóan összehasonlítást evokál. Mint Örkénynél is, hellyel-közzel érződik nála a szürrealista hatás, mégis valóságos, hiteles a hrabali világ. Rokona Örkénynek abban is, hogy művészléte a városi folklórból táplálkozik, groteszk szemlélete azonban – Örkénytől eltérően – leginkább a Bahtyin által megfogalmazott középkori népi groteszket idézi. Nyelve ekkoriban igen elüt az irodalmi normától, a cseh köznyelvet népnyelvi elemekkel dúsítja.

A Václav Havel drámáival való rövid összehasonlítást két oknál fogva nem hagyhatjuk ki. Az egyik indok az, hogy Örkény nemegyszer maga is hangsúlyozza Havel hatását. A másik indok, hogy didaktikailag különösen izgatón és járható utat fedezhetünk fel, ha a nyugati abszurd, a keleti abszurd és a keleti groteszk dráma határkérdéseit, hasonló és különböző jegyeit irodalmi anyagon kívánjuk megvilágítani. Havel a beszélt nyelv ellehetetle-

nülését igen találékonyan ábrázolja. Az elgépiesedett embert szerepelteti drámaiban, de központi funkciója nála a nyelvnek van, amely torz társadalmi képződmények terméke. Nyelve, a „ptydepe”, a szókészlet sematikus elemeire épül, humorában felhasználja a filmgroteszk dramaturgiáját is, komikumába nagy adag elkeseredettség vegyül.

Ismert drámája, a *Kerti ünnepély*, egy korabeli társadalom abszurd és groteszk helyzeteinek, jelenségeinek ábrázolása. A dráma nyelve a kispolgári magatartás jellemzőit és a politikai dogmák jegyeit gyűjti be, ezekből áll össze mint közhelyrendszer. A mű világa látszólag reális elemekből építkezik, az egyes jelenségek azonban az abszurd és groteszk vonzásába kerültek. Az egész mű a képtelenséget, az értelmetlenséget ábrázolja egy lehetetlen nyelven. A hősök nem jellemek, nem személyiségek, akár a kései Örkény-drámákban – inkább csak emberi tulajdonságok, magatartások allegóriára alapozott, absztrahált leírásai. Havel főhőse a dráma végén annyira elidegenültté lesz, hogy már nem is ember, csak a megtestesült funkció.

A Havel-műveknek mintegy alapját képezi a politikai szatíra és az abszurd emberi magatartásmodell. Havel is Kafka-örökösnek számít, főleg a bürokratizmus, az öncélú hivatal veszélyeinek ábrázolásában. A *Leirat* című művében a hétköznapi nyelvet ki akarják cserélni egy műnyelvre. Ez a dráma a megalkuvás, a bűnbakkeresés, az elidegenedés drámája. Alapkérdése, hogy szabad-e a felsoroltak felett közönyösen elmenni, szabad-e a felelősséget félrehárítani. A mű minden alapgondolata Örkény-drámára is hangolható, hiszen az önmagát, tájékozódási és kommunikációs képességeit veszített ember az Örkény-világban is alkalmatlannak bizonyul a valóságelv betartására, a felelősségvállalásra. Az *Audienciában*, a *Lakásszentelőben*, a *Largo desolatóban* Havel már feladja az abszurd dráma zárt rendszerét, realisabb helyzeteket realisabb áthangolással old meg. Noha továbbra is számos technikai fogást alkalmaz az abszurd színház keléktárából, a tartalmi töltet: a magány, a félelem, a gyávaság, az emberek közti megértés hiánya, a mindennapi élet jelenségeinek ábrázolása Örkény világához közelít.

Ugyancsak az 1960-as évekre esik annak a gondolatnak a felerősödése, hogy Kelet-Közép-Európában szembe kell nézni a történelem valódi arcával. A korszellem igényei s az alkotói kényszer eredményezte Peter Karvaš írói szemléletváltását s groteszk alkotását, *A nagy paróka* című drámát. Addig Karvaš realista íróként szatirikus írásairól, drámáiról, drámaelméleti munkáiról ismert. A mű alapgondolata, hogy a történelem felülvizsgálata mindnyájunk ügye, társadalmi szükségszerűség az önmagunkra találás. Örökkénnel nemcsak ezen a ponton kereshető a konfrontáció lehetősége, hanem abban a továbbgondolási technikákban is, hogy a valóság hiteles ké-

pén túl felmutatja az erkölcsös, oppozíciós magatartás lehetőségét is. A Karvaš-dráma megmutatja a diktatúra természetrajzát; a koncepció per lényegét, ahol elítélik a főellenséget azért, mert az igazságot vágja a bíróság szemébe. Karvaš drámája Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámájához hasonlóan történelmi helyzetek paradoxonjainak elemzésével keresi az identitásvesztés okait. A műben felcserélődnek az alapértékek: a bűn és az ártatlanság, a hazugság és az igazság. A dráma súlyos kérdése, hogy mi értelme van annak, ha valaki félelmében bármit bevall – szintén érdemes továbbgondolásra. Más összefüggésben e dráma Örkény *Vérrokonokjával* és a *Forgatókönyvvél* is összehasonlítható, ugyanis mindkét író tanúsítja, hogyan lehet az embert/embereket manipulálni, miként lehet bűnösöket kreálni a jószándékúakból is. Akár az Örkény-drámák jelentésköre, *A nagy paróka* is sok asszociációt keltő mű. Szól ugyanis a személyiségtudatról, annak megőrzéséről, az ember és tömeg manipulálhatóságáról, az elvont és konkrét történelmi dimenziók képtelenségeiről, a történelem devalválódásáról. Ez az utóbbi gondolat egyértelműen érvényes akkor, ha a történelmi-társadalmi igazságot diktátorok hirdetik. S ha közben felbomlik is a humán értékhierarchia s annak kontrollja, az ember felelősséggel tartozik legalább önmagának mind közéleti, mind magánéleti tetteiért.

Ivan Bukovčan *Keringő a padláson* című drámája érintőlegesen ugyan csak szót érdemel a fentiek vonatkozásában. A drámaelméleti, az irodalompedagógiai és a színházesztétikai aspektust hangsúlyozva a Pisti-drámával s a *Kulskeresőkkel* érdemes a Bukovčan-művet összehasonlítani, akár mint a történelmi helyzet egy hasonló szeletét, akár a korabeli politikai miliőt vizsgálva, akár az idő- és térvizonyok drámabeli realizálását tekintve. A több szakember által (Otakar Zich, Peter Karvaš, Almási Miklós stb.) kifejtett térelválasztási és -átfedési funkciók itt különösen szerephez juthatnak, s általuk alaposabb megvilágítást kap egyben a dráma teljes sztratifikációja. Gondolunk itt a drámai, színi- és szcenikai tér megkülönböztetéseire, a drámai és színiidő dinamizmusaira, funkcionáltatására, ugyanakkor a groteszk és abszurd elemek felismerésére is, amely már feldolgozásra került az említett Bukovčan-mű kapcsán Zoltán Rampák<sup>17</sup> könyvében.

Örkény István legjobb drámájának tartott művében, a *Pisti a vérzivatarban* címűben az abszurd dráma összes formai kellékét beépíti a mozaikokból összeállt cselekménybe. Magyar irodalmi vonatkozásban hasonlítják a művet Weöres Sándor *Kétfejű fenevad* és Kornis Mihály *Halleluja* című drámájával. Az előbbi a történelem produkálta fordulatok ábrázolásában, az utóbbi a drámai idő s a főhős tudatalattijának sajátos bemutatásában rokonítható. Az Örkény-dráma a közelmúlt, mintegy fél évszázadnyi idő magyar történelmi eseményeit követi, mégsem korrajzot nyújt,

hanem a valós tények, a kimondható gondolatok, véleménylehetőségek ötvözetéből összeállt látomást: kollektív önéletrajzot, amelyben a történelem a viselkedési formákban jelenik meg, elsősorban a főszereplő lelki hasadása révén, s így már nemcsak magyar jellegzetességet hordoz, hanem annál sokkal szélesebbet. A megsokszorozódott, egyéniség nélküli, mégis omnipotens főhős inkább fogalom, mint személy, és végső soron az identitáshiány jegyeinek gyűjtőfogalma. Alakja képlékeny, folyton változik, de különböző ellentétes énei egyidejű lelki jelenlétbe sűrűsödnek. Pisti önvesztése azonban nemcsak a személyiségvesztést fejezi ki, hanem a magyarság, illetve egy nemzet (akármely hasonló sorsú nemzet) azonosság-válságát is. A történelem forгатagában az individuum helyett csak egy vákuum marad, s Pistinek, aki lehet hogy Pisti marad örökké és soha fel nem nő, a történelem vérzivatarai diktálják majd, milyen szerepbe bújjon éppen.

A *Pisti a vérzivatarban* című dráma nemcsak az örkényi groteszkben, hanem az örkényi életműben is kulminál. Szintézisnek is beillő mű ez, több tekintetben is kiemelkedő alkotása Örkénynek. Minden egyéb drámai művét egybevetve, ebben jutott el a legfrappánsabb drámaelméleti és színházdramaturgiai megoldásokhoz. A sajátos örkényi humor itt építkezik a legradikálisabb iróniára, a leghumánusabb cinizmusra, nihilizmusra; az író vonzódását élet- és történelmi tragédiákhoz itt igyekszik a legszemérmebben eltitkolni és a legvehemensebben kimondani. Az alapot nyújtó életanyag itt tör komplexitásra a legszélesebb skálán, hiszen mennybemenetelek és pokoljárások váltják egymást humánumba mártott látszólagos közönnyel. Dante Pokolja óta ismerőssé mélyült spiráljáratokon sodródik meghökkenve és szorongva Pisti, a huszadik századi „én” közéleti és magánemberként egyaránt.

A bölcs látás és belátás „rációján” keletkezett dráma alig hagy helyet és időt az emóciónak; ha felbukkan is itt-ott a szentimentalizmus és/vagy reszsentimentalizmus mozzanata, nyomban el is vetél az írói szigor parancsára. Kiirtódott itt minden kínos nosztalgia, de nem az idegen szemlélő státusa okán, hanem az emberi gyarlóság jogáért, a sztoikus emberi méltóságért, a csak azért is „életpártolását” s legfőképpen önmagunkért. A Pisti-dráma az alkotó életkálváriájának is egy illusztris szelete. 1969-ben készült el a kézírata, hamarosan meg is jelent, majd gyorsan betiltották, mégis történetek kísérletek stúdiószínpadi vagy amatőr bemutatójára. Nem a szokatlan kivitelezés miatt, hanem a benne lévő „gyűanyag”<sup>18</sup> indokán nem kerülhetett sor a színházi bemutatójára, így egy újraalkotási kényszerpihenőre jutott, hogy 1979-ben már az átdolgozott változatnak legyen sikeres premierje a Pesti Színházban. Közismert tény, hogy Várkonyi Zoltán többszöri próbálkozás után végre megrendezhette íróbarátja legjobb drámáját, de a bemutatót már nem érthette meg, ezért Marton Endre fejezte be Vár-

konyi realizztikusba hajló, komikust és groteszket egyaránt támogató tervezetét. Az életvalóság „közbeszólásai” gyakorta provokálják a feltételes mód kategóriáját. Mi lett volna, ha – tesszük fel a kérdést automatikusan – a hatalmi cenzúra mégsem tiltja be a dráma előadását? Mi lett volna, ha zöld utat kapnak adaptálásához a film- és színházrendezők? Mi lett volna, ha Latinovits Zoltán mégis eljátssza a neki szánt Fő-Pistit, hiszen tervezett szereplistáján volt.<sup>19</sup> S mi lett volna, ha Pisti is meghódítja a világ színpadait, mint Tót és Orbánné? (A *Tóték* és a *Macskajáték* főhősei.) Úgy véljük, Örkény világirodalmi minősítése jórészt adott már az imént említett drámák s az *Egypercesek* kapcsán, ellenben egy hitelesebb portréba mindenképpen beletartozik a *Pisti a vérzivatarban* című dráma ismerete is. Annál is inkább, hogy Örkény ismert többszólamúsága és nyitottsága, tudatos szintézisre törekvése és sajátos modellértékű groteszkje sok más írással és művel konfrontálható akár a magyar, akár a világirodalomban, mivelhogy nem egy korabeli dráma kommunikációs kontextusa azonos vagy hasonló, ahogy azt fentebb parciálisan kifejtettük.

Alig akad tanulmány a magyar szakirodalomban, amely ne emlitené és ne tudatosíttatná az Örkény-dráma analóg jellegét Madách Imre *Az ember tragédiája* című művével. A két dráma természetesen rászolgált a konfrontációra, hiszen lényeges összefüggések mutathatók ki a két mű között, amiért is nem véletlenül nevezik huszadik századi *Tragédiának* a *Pistit*, s nem véletlenül vállalta maga a szerző is ezt a minősítést: „*Madách szellemének hódolva próbáltam az ő kronologikus részekre bontott drámái szerkesztését – erőmhöz képest – követni, s egy évszázaddal későbbi látásmóddal »újraélni«.*”<sup>20</sup> Mi magunk az alkotás többszínű értékei okán vállalkoztunk arra, hogy megeljük drámabeli ezredvégi önképünk jellemző vonásait abban a történelmi–társadalmi–politikai közegben, amelyet groteszken/groteszkben kulminált Örkény István. A Madách-művel való összehasonlítás különösképpen irodalompedagógiai szempontból látszik számunkra érdemesnek, ezért súlypontoznánk mindkét drámái mű néhány idevágó jellegzetességét.

Bárha tudatosítjuk Réz Pál megjegyzését – „*Ha szabad szemináriumi ülést tartanának egy Örkény-drámáról vagy -novelláról, alighanem parázs vita robbanna ki: mindenki mást hüvelyezne ki belőle.*”<sup>21</sup> –, az irodalompedagógiai aspektus mégis bizonyos fokig a lényegi látásra és összefogottságra szólít fel. Ez a groteszk tragédia egy elvi-eszmei alapozású általánosításra törekszik. Az eszmei kisugárzása rokon Madáchéval, ugyanis a végki-csengése ennek is az „*Ember, küzdj, és bízva bízzál!*” – azon túl az emberi leleményesség dicsérete, amelyet az egészséges életösztön diktál a legkilátástalanabb eszkimó-világban is, vagy az atomrobbanás utáni csendben is. Míg a *Tragédia* Ádám–Éva-színeiben a történelem évszázadainak esz-

mevonulatai jelennek meg, addig Örkénynél egy fél évszázadnyi történelem stációi (az 1945-ös év, a 45 előtti és utáni évek eseményei, a személyi kultusz ideje, a koncepciós perek, az 1956-os események), jelen időbe ágyazva. Ezek a történések tettekbe, viselkedésmintákba, magatartásformákba épülnek be, látszatra elnagyolt, általánosan megrajzolt figurák cselekvéseibe, replikáiba. Ebből következően még inkább érezzük egy időközeli, korabeli/korunkbeli társadalom képének hitelességét, a politikai eszmék és téveszmék ránehezedését az olvasói élményre. Így még inkább applikálható a mű teljes eszmei-tartalmi arzenálja nemcsak a magyar, hanem a kelet-közép-európai viszonyokra is.

A Madách-művel való konfrontációt a főalakok összehasonlításával folytatjuk. Igazából látszólagos az analógia Ádám és Pisti között, mert Ádám figurája minden újabb drámai helyzetben, minden újabb színben ugyanaz marad, nagyrészt ugyanazt az eszmeiséget képviseli, tulajdonképpen a progresszív gondolkodóét minden korban. Pisti figurája azonban más, sokrétűbb, már a szereplőlistán másféle asszociációkat teremt. Egy ember négy változata szerkesztődik be a drámába, sőt a négy változat különböző változatai is drámaelméletileg érvényes életet élnek, drámai viszonyokat, viszonyváltozásokat hoznak létre. A szereplők listáján elsőként Pisti jelenik meg, az író azonnali rövid kommentárjával, amelyet csak konnotatív szinten tudunk elfogadni: – Pistipistipistipistipistipistipistipistipistipistipisti –, majd a Tevékeny Pisti, a Félsszeg Pisti, a Kimért Pisti következik, azaz a Fő-Pisti néhány előnyös, illetve nem előnyös jellemvonása. Ezután következnek néhányan azok közül, akik fölzaklatták Pisti békeességét, illetve épp ellenkezőleg, jó hatással voltak rá: Papa, Mama, a Szőke Lány, Rizi, Kislány, Kisfiú, egy férfi, még egy férfi és két fiatal nő.<sup>22</sup>

Pisti minden negatív értékű tette, megnyilvánulása ellenére is egy huszadik századi Ádám, aki élethelyzeteinek sok-sok felemás példáján azt a gondolatot igyekszik sugallni, hogy mindenk ellenére hinnünk kell a jövőben, hiszen ő maga is „házasságot kötött a lenni ige jövő idejével”. (262–263.) Néhányan Freud alapján, többen Karinthy *Barabbása* révén tanultuk meg a tömegpszichózis traumatikus jegyeit. Művészi kivitelezése a jelenségnek sem Madáchnál, sem Örkénynél nem hiányzik. Bármire vált át a történelem és társadalom színtere, a kiélezett helyzetben a tömegre mindig ugyanazok a patológiai jegyek jellemzőek, mégpedig a tájékozatlanság, az elvtelenség, a tehetetlenség s az agresszió, amely mögött ott van a gyilkolási és önvesztési hajlam. A tömeg Ádámot is, Pistit is hol támogatja, hol támadja az éppen soros életanyagbeli frusztrációs állapot vagy a dráma belső világa által diktált viszonyulási módozatok szerint. – A „majdnem-tömeg” alakjai közül néhányat beépít Örkény a dráma inherens világába. Lásd a Papa, Mama, Szőke Lány, Rizi figuráját, akik közül *Az ember tragédiájá-*

val kapcsolatosan a Szőke Lány kötődik asszociatív Éva alakjára, annak ellenére, hogy kevésbé markánsan megrajzolt figura, mint Madáché, de mindvégig Pistihez tartozó lény. Rizi ebben a tekintetben heterogén szerepet vállal, ti. mint nővel Éva minőségében is találkozunk vele; más drámai helyzetben, a jósnő szerepében a luciferi szellemiség hordozója; egybeült a kisember képviselője, egyvalaki a tömegből. A Papa, Mama jellemzően pozitív viszonyulása elsősorban a Fő-Pisti alakjához, pontosabban a pistiség ideáljához kapcsolódik. A többi alak már epizódszereplő, voltaképpen mindegyik kívül áll az immanens viszonyváltozások lehetőségein, ők nagyrészt a tömeg véleményének képviselői.

Ádám és Pisti történelmi válaszutak, társadalmi-politikai keresztutak döntéshelyezeteit képviselik más térben, más időben. Ádám tragédiája más kor, más stílus terméke, magán hordja a konkrétabb – realisztikusabb szemlélet jegyeit, míg Pisti tragédiája elvonatkoztatottabb szemléletet tükröz, általánosabb az alakok és a műkonstrukció megfogalmazása még akkor is, ha az időközeli valóság tényeiből építkezik. Az említettekben adódó sorozatnyi ellentmondást a groteszk ábrázolás oldja fel és oldja meg.

Műfaját tekintve a *Pisti a vérzivatarban* című drámát Bécsy Tamás a két-szintes drámák közé sorakoztatja be, a művészi értékeit figyelembe véve pedig *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* mellett említi, mégpedig úgy, „*mint a negyedik magyar dráma-remekművet*”.<sup>23</sup> Ugyanő<sup>24</sup> egybeült a dráma két világszintjét egyfelől a valóságos életfolyamatokból kiemelt, történelemmé kristályosítható cselekvések, viselkedések és magatartások; másfelől a mindennapi élet cselekvéseinek, viselkedéseinek és magatartásainak szembeállításában látja. Balassa Péter<sup>25</sup> a Pistit pre-tragédiának, létgroteszknak, vallomásos passiónak, hiány-passiónak nevezi azért, mert szerinte a „*műben nincs haladás és fejlődés... hanem körüljárás van, köröző mozgás, és mert a történelem valósága mindig éppen az ő (azaz Pisti) valóságát (létezését) vetéli el*”. P. Müller Péter<sup>26</sup> a Pisti-drámát az önsokszorosítás, az onnipotencia, illetve az identitásvesztés és felcserélhetőség kérdéskörére látja felépítve.

Véleményünk szerint a mű nagysága éppen attól ismerszik, hogy mind a tartalmi, mind a formai megközelítései gazdag „értékbányának” tekinthetők, ugyanis minden újabb olvasata újabb és másabb tanulságokkal szolgál. Korábbi tanulmányunkban<sup>27</sup> feldolgoztuk az örkényi drámai epika jellegzetes részkérdéseit, amelyek a drá mavonzást egyértelműen alapozták Örkény művészetében. A Pisti kapcsán felelevenedik újra a fenti gondolat, mert ugyanazokra az összefüggésekre kell utalnunk. Igaz, nem kisrege ny előzte meg ezt a drámát, mint például a *Tóték* vagy a *Macskajáték* esetében, hanem egy ritkábbnak mondható jelenség érvényesült. Az *Egypercek* jó néhány jellegzetes darabja, gondolata vagy hangulata kelt itt drá-



mabeli életre. Nemcsak a kiemelten látható *Apróhirdetés*, s nemcsak a drámát záró *Budapest* című egyperces tűnik szembe az olvasónak, hanem jóval számosabb ezeknél, például a *Hárem*, *Az élet értelme*, *Mindig van remény*, *Nincs semmi újság*, *Egy meghasonlott tulipán*, *Nyilatkozat*, és még több is idesorakoztatható lenne, amelyek a konklúzió, a geg, a klisé, a paradoxon, az evidencia, az allúzió vagy a nyitott, továbbvihető szerkezet okán támogathatták a Pisti-dráma tartalmi és formai megkonstruálását. A mű bevezetőjében az író maga is elmondja, miként illesztette be egyperceit a dráma mozaikcselekményébe: „*nem odavetetten, szedett-vedetten, hanem kronologikus rendben, gondosan megtervezve, mintha egy lassított filmen mutatnám be egy sziklarobbanás folyamatát.*”<sup>28</sup> Nem kívánunk részletesebben foglalkozni azokkal a lehetőségekkel sem, amelyek más Örkeny-drámák analógiáit kapcsolják. Hangsúlyozottan kibontható volna egy konfrontatív elemzés, mégha szelektált kérdésekben is, a *Voronyezs*, a *Tóték*, a *Kulcskeresők*, a *Vérrokonok*, a *Forgatókönyv* című drámákkal, például a manipulálhatóság, a személyiségtudat szétesése, a nemzeti identitásvesztés, az élet diktálta szerepcsere vagy a *mégiscsak, hátha, mindenek ellenére* optimista végső konklúziók összefüggései kapcsán.

Drámaelméleti és irodalompedagógiai szempontból izgalmas feladatnak látszik a dráma alak- és gondolatrendszerének követése, amely csak hellyel-közzel szakad ki a sírás-nevetés állandó villódzásából. Feszültséget teremt a montázsolt szerkezet, a mozaiképítkezés, a főalak szokatlan megszokozódása, a gondolatváltás technikája, amely a groteszk szemlélet rendezőelve szerint élteti a szöveget. A dráma nem kevés neve mellé beépülnek a pergő, szellemes, ötletgazdag dialógusok; az átgondolt instrukciók, amelyekben ezúttal szokatlanul változatos hangeffektusok kíváncsiak jelennek meg – meglátásunk szerint –, nagyon kifejezően funkcionáltatva az egyes jelenetekben. Például: *gyerekzaj*, *hajókürt*, a *Sorsszimfónia néhány üteme*, *csöngetés* (sokszor), *felmorajlik a tömeg*, *nevetgélnek az elítéltek*, *dobszó*, az *Örömóda*, *ágyúdörgés* (sokszor), *Chopin-zene*, *tánczene*, *harsonaszó*, *keringő*, *cigányzene*, *harangkongás*, *szirénahang*. Mindazonáltal ezek az erős emóciót keltő, lírai betétnek is beillő „hanganyagok” a dráma dinamikus konstruálását szolgálják, azt az alkotói technológiát és intenciót, amelyet másutt a drámai epikára, legfőképpen az egypercesekre jellemző szerkesztési eljárásnak mondtunk. Ezen túl meggyőződésünk az, hogy a szerzői utasításoknak még egy funkciója érvényesül a műben: a szentimentális és reszentimentális elemek egyensúlyozását is szolgálja, hiszen a drámaszövegnek mindig tárgyilagos előadásban kell elhangoznia. S ha már a lírai műnemi vonatkozásoknál tartunk, nincs szándékunkban figyelmen kívül hagyni ezt a jellegzetességet, márcsak az Örkeny-képlet miatt sem, miszerint: a groteszk = szatíra + líra. Tehát a szatíra tengelye mellett van egy

lírai tengely is az Örkény-drámákban. (Az ilyen összefüggések némelyikét feldolgoztuk a *Macskajáték* interpretációja témájú fejezetünkben.) A bármely műnemben kisebb-nagyobb mennyiségben fellelhető lírai anyag arra ösztönöz, hogy Örkénynél is szemlélődjünk ebben az irányban. Bármennyire igaz, hogy önéletrajza kimarad műveiből, s bármennyire rejti is el érzelmi kötődését az intellektusa mögé, a művek kontextusa arról árulkodik, hogy a csiszolt ráció működtetésében csak azért nincs zavaró jel, mert a motiváció síkjáról a lírai értékek ozmotikusan kerülnek be a drámákba. A drámaíró summázó megjegyzései is bizonyítanak: „*Én Tóttal érzek, de az őrnagy is én vagyok.*” (*Tóték*); „*Orbánné én vagyok.*” (*Macskajáték*); „*A Bokorok összessége én vagyok, illetve nemcsak én, hanem mi mind.*” (*Vérrokonok*); „*A Bolyongó a mi álmodni tudásunk, a bennünk élő kiolthatatlan remény.*” (*Kulcskeresők*); s végül a *Pisti a vérzivatarban* című drámájában: „*Hogy Pisti kicsoda, azt már nagyon sokan kérdezték tőlem, de sohasem tudtam válaszolni. Azt hiszem, hogy én vagyok, mi vagyunk, valamennyien.*”

Gondolataim korábban kifejtett célzatosságát Bécsy Tamás ontológiai aspektusú szemlélete alapozza: „*A lírai magatartás lényege – mintegy alaphéziója – tehát az objektummá tett külső és belső tények átéltsége, ami érzelmi, hangulati, intuitív, megsejtésbeli, vágybeli stb. elsajátítással telítődik. Persze ebből nem hiányzik sohasem a megértés, az élettények intellektuális elsajátítása, az élményt kiváltó jelenségeknek az objektív valóság egyéb jelenségeihez való viszonya, az ottani helyük, jelentőségük, arányaik, illetve ezek intellektuális felfogása. Ha az intellektuális megértettség hiányzik, hamis kép jön létre, mert például épp a társadalmi igény, az emberi öntudat fejlődésének adott etapa hiányzik belőle.*”<sup>29</sup> Örkény alkotó művészete sem az epikai, sem a drámai művekben nem hanyagolja el a lírai átéltség, az intellektuális megértettség súlypontozását, s főleg az utóbbi nyit utat sajátos groteszk realizmusának a posztmodern törekvések abszorbeálásához. Nemcsak életrajzi vonatkozásait tekintve vizsgálható Örkénynél egyfajta határhelyzetiség, hanem a modernizmus, posztmodernizmus váltásának ideje is egybeesik művészetével, s jó néhány olyan elem van a szövegmotivikájában, amely a posztmodernet szolgálja. A Žilka Tibor<sup>30</sup> által kifejtett – posztmodernre jellemző – érzék az antielit iránt, különösen ha extrém helyzetekre gondolunk, nem jellemző Örkényre. Éppen fordítva – hiszen ódzkodik minden devianciától, s mindig igényes, intellektuálisan kifinomult olvasókra számít. A mű/művek/jelenségek egyediségéről, megismételhetlenségéről azonban éppenséggel lemondott, hiszen gyakran áthág a műnemek határán, mint ahogy ragaszkodik témáiban a mindennapok jelenségeihez, vagy áthajlik magas kultúraigénye a „tömegkultúra”, a városi (budapesti) folklór forrásaihoz. Egyéb vonatkozásban jellemző allúziói, az intellektuális játék bekonstruálása a szövegbe, a rítusok, a ceremóniák és a

kommunikációs pluralizmus sajátos érvényesítése a posztmodern felé mutatja az utat.

A mű egymásra ható két világszintjében a mindennapok eseményei s a történelem összefonódik. A négy Pisti közül a Fő-Pisti „életrajza” képezi a szüzsé körvonalait valamelyest. Tulajdonképpen az történik, hogy a főhős először megnégyeszerződik, majd mind a négy alakja tovább osztódik, különböző foglalkozásokat illusztrálva mint jellemző jelzések, eszmék, magatartások képviselőit. Ez a nyitott, sőt úgy tűnik, a végtelenségig levezethető megsokszorozódás egymásnak teljességgel ellentmondó jellemvonásokat is magában foglal. Így lehet ugyanaz a Pisti kivégző és kivégzett, szégyenletes és méltóságos, bűnös és ártatlan, impotens kamasz vagy háremet tartó férj hét feleséggel s még egy férfival. A többi Pisti is felosztódik a jellemző foglalkozásokban: a Kimért utcaseprő, rendőrőrmester, igazgató, bíró; a Félszeg egy tehetetlen alak, kalauz, munkás, röpcédulákat szóró elvtárs, védő a koncepciók perben. A Tevékeny lesz Károly, a szexuális felvilágosító, a létragyári igazgató stb. A mű alapparadoxona azonban az a valóságanyag, amely szerint Pisti igazából nem létező valaki, egy hiány megtestesítője, azaz egy vákuum, akinek meg kell születnie, akinek élnie kell, megházasodni, karriert csinálni, önmagával azonosulni. „...néha, az álmaimban Pisti vagyok” (273.) – összegezi leghőbb vágyakozását ő maga.

„A Pistiben két fő ritmust vagy artikulációs síkot különíthetünk el. Az egyik a mű nagyobb, lüktető, lélegző ütemritmusa: A Pistik folytonos születése, halála és feltámadása. A másik: elemi mikroritmuskok, melyek a nagy ütemképletben belül tagolják az anyagot, és értelmezik magát a születés-halál létproblémát.”<sup>31</sup> – írja találó megjegyzésében Balassa Péter. A dráma-konstruálás szerint is két részből áll a mű, amelynek megalkotása színpadi, dramaturgiai megoldásait tekintve is frappáns. Már a dráma kezdetén megjelenik Pisti, aki éppen most író, éppen most írja a darabot, amit éppen most elő is adnak. Alteregói is a színen vannak, s közvetlenül kommunikál a közönséggel is: „Csak semmi nagyképszerűsködés. Amit látni fognak, amúgy se hasonlít a többi színdarabhoz. Úgy állt össze, szinte a maga jókedvéből... Ezeket a gondolatokat fogjuk most bemutatni, ahogy eszünkbe jutnak, minden hókusz-pókusz nélkül, amilyen az élet, úgy. (196.) Majd tevékeny replikája következik, amely a Vérrokonok alakjainak bemutatkozási mániáját asszociálja: „Nekem ebben a darabban csupa olyan helyzetet teremtettek, amelyekben alulmaradok, ostobának, nevetségesnek látszom, pedig én jó szándékú, talpig becsületes ember vagyok. Ami itt a személyemmel kapcsolatban elhangzik, alávaló, piszkos hazugság. Aki mégis nevetni merészel, annak megjegyzem az arcát.” (196.)

A Kimért szerepe először a csónakos Volentiké, egy primitív emberé, aki az íróat az első profanizált „bibliai képbe” viszi csónakján, hogy az meg-

próbáljon vízen járni. A mitológiai utaláskör folytatódik Pisti többszöri halálával és feltámadásával, a Három Királyok bevonulásával, illetve a csodatevessel a lángba borított csipkebokor jelenetben. A Féltség első jelenésében a hárem nyolcadik tagja és kalauz, aki mindig haza adja Pistinek a fizetését. Egy következő jelenetben már megjelenik özvegy Varsányiné, a fogalommal erősödött örkényi figura, mégpedig Rizi alakjában, hogy a trágya-kutató tudós és Papa, s a már volt Pisti-feleség és Mama számára kiderítse a jövőt: „*Mindnyájan egyszerre látjuk a múltat és a jövőt, legföljebb egy kicsit jobban oda kell figyelni arra, ami lesz.*” (209.) Megjósolja a Pisti(k) születését azzal a megjegyzéssel, hogy „*Néha már azt sem tudom, merre múlik az idő.*” (210.), és kihangsúlyozza – tévedései védelmében –, hogy annyi áttételesség jóslásban/álomban mindig megengedhető, hogy mindegy legyen, kútba ugrik-e valaki, vagy rádől a gyárkémény.

A kivégzési jelenet fróri csúcsteljesítmény tragikusban, groteszkben egyaránt. A Kimért mondja el a megdöbbenő szituáció lényegét: „*Hisz épp ez a nagyszerű, ez az új, ez az, ami még nem volt a történelemben. Százhuszonhét embert könnyebb kivégezni, mint egyet. Aki egyedül van, azt hiszi, valami égbekiáltó dolog történik vele, érvel, tiltakozik, segítséget remél. Százhuszonhét ember nem remél már semmit. Úgy megölnöd őket, mint a legyeket.*” (212.) (Kiemelés – L. E. M.) S kiadja a kivégzési parancsot, elfojtva Tevékeny és Féltség lelkiismeretfurdalását és gátlásait a gyilkolás miatt. Pisti késve érkezik, szórakozottan vállalja a feladatot, de amint rájön a helyzet valódi voltára, átáll az ártatlanok oldalára, s csak azután adja ki a parancsot a lövésre. Paradox helyzet, mégis hiteles, hiszen egy lélekben, egy Pistiben megfér a bűn és az ártatlanság, a lelkiismeretesség és gonoszság egyaránt, ugyanaz a Pisti lehet kivégző és kivégzett egy személyben. „*Ártatlan, nem ártatlan, mi a különbség?*” (217.) – jegyzi meg groteszkül találoán a főhős a kivégzettek vonatkoztatva, s még egy közhellyel is megtéti: „*Ki tehet róla? Ilyen az élet.*” (217.) Pistiség és groteszk kulminál a szövegben, és hogy a feszültség oszcillálása felerősödjék és betetőződjék, a következők történnek: az előírás szerint mindenkibe öt golyót kell eresztetni, de a töltényhiány miatt hamarosan beáll a zűrzavar, az ellenkező oldalra kerül minden érték: a kivégző könyörög a kivégzendő tömegnek: „*ne szokjenek meg, legyenek belátással, mi is emberek vagyunk*” (218.). Megjelenik a tipikusan pesti vagányos magatartás groteszk tömörítése is: „*Meddig várunk arra a büdös halálra? Azt hiszik, nekünk ez passzió?*” (219.) A dialógus folytatásában legalább olyan frappánsan tobzódik az örkényi groteszk stílus, mint részleteiben a legkiválóbb egypercesekben, és elég csak egyszer elolvasni ezt a szöveget, hogy örökös élménye maradjon az emlékezetnek.

FÉLSZEG: Kérem, tudom, hogy nem én találtam föl a spanyolviaszt... De van nálam gyufa. *Nem lehet minket felgyújtani?*

I. FÉRFI: Az tűzveszélyes lenne.

II. FÉRFI: És különben is. Az ember rosszul ég.

FÉLSZEG: És ha bedugnának minket egy kemencébe?

I. FÉRFI: Kemencébe? Hol él maga?

II. FÉRFI: *Gondolkozzunk reálisan, emberek. Magyarországon vagyunk.*

KISLÁNY: De mit csináljunk, ha a bácsiknak semmi se jó?

PISTI: Ne türelmetlenkedjenek!... Barátaim! Gondoljuk át a teendőket. Régebben, ugye, az volt a szokás, hogy egy ember, a hóhér, kivégzett egy másik embert. Ez a klasszikus megoldás. *Most azonban tömegeket kell el-tenni láb alól. Hát ez nem gyerekjáték. Tudjuk, hogy az új dolgok milyen nehezen szoktak a világra jönni...* (220.) (Kiemelések – L. E. M.)

Egy újabb mozaikban újabb ellentmondó Pisti-magatartás jelenik meg. Egy személyben ő maga és az öccse is, tehát így lehet orosz- és németbarát egyszerre, s környezetét manipulálva, e Janus-arccal kijátssza a helyzetet, a háború végét, amikor is mindenképpen győztesen kerül ki, mert vagy az egyik, vagy a másik énje jelenik meg a nyilvánosság előtt. „*Amikor háború van, nem elég ketten lenni. Lehetőleg mindig kétértelmű dolgokat is kell mondani...*” (227.)

Az örkényi elit szellemiség világosan látja az általa is megélt háborút és a háború utáni időszakot, az élet szörnyű és visszavonhatatlan paradoxon-jait, amikor a halálveszélyen túl jogtiprás, feljelentések, hamis eskük, átál-lások is történnek. Miután Pisti többször meghal és többször feltámad a második részben, újra megszületik a lehető legfurcsább módon. Mégpedig úgy jön a világra, hogy ő a hiány, egy vákuum, s ami a legképtelenebb követ-kezmény, hogy az őt körülvevők egy eszményi jelenséggé magasztosítják a Semmit. Rizi Napóleont jósol belőle. Az ellenvetésre, hogy az már létezett a múltban, az őrá jellemző „axiómákkal” felel: „*Volt, lesz, volt, lesz, min-dig ezzel vannak megakadva... Hiszen a lesz nem más, mint az előre látha-tó volt!*” (232.) S az infantilizmus tipikus helyzetei következnek a vákuum-csecsemő dédelgetésével, dicsérgetésével, bemutatásával: „*Ezzel a kis szé-p-séghibával született. De nagyon ambiciózus.*” (233.) – mondja a Mama, s el-sorolja, miként képzelik el azt, hogy iskolába járjon.

Tevékeny szerepeiből a forradalmárét és a létragyári igazgatóét emel-jük ki. A forradalmár mondja ki a meghökkentő paradoxont: „*A forra-dalom legfőbb akadálya az ember.*” (237.) A Szőke Lány (Éva) titkárnői minőségben partnere az igazgatónak. Az utóbbi mondásaiban hajme-resztően megcsavart igazságok és a humor piedesztáljára emelt evidenci-ák követik egymást, nagy dinamikával erősítve a tenziót: „*Időnként, hogy önbizalmat mértek, le szoktam diktálni az önéletrajzomat... lett belőlem londoni követ... Ott még nem tudtam csodákat művelni. Angliában tudni-illik angolul beszélnek. Csak megemlíttem mint érdekességet: igen helyett*

azt mondják: *Yes... Gyors egymásutánban egy csomó jelentős posztot töltöttem be, és mindenütt megálltam a helyem.* Elmondhatom, hogy annyi mindenfélehez nem értek, ami már sokoldalúságnak számít... (235–236.) (Kiemelés – L. E. M.)

A nem létező Pisti eszmévé és csodálat tárgyává magasodva „éli” jellemző életét. Elneveznek róla utcát, tortát, stadiont, vörösbort; szobrot készítenek róla, gyertyákat égetnek szobrai előtt; ünnepnapot tűznek ki kitüntetése alkalmából, amikor felszakítja a hitet a kétely: létezik-e igazán, mert a Statisztikai Hivatal szerint egy ember tagadja Pisti létezését. Ez az egy ember maga is Pisti, be van oltva a kételkedés mérgével, nem hisz a nehézkedési erőben; nem tudja, hol az előre, hátra, jobb és bal; ő a megtestesült szkepszis, akinek a logikus világ mit sem mond, de végül már ő is tisztán, élesen látja Pistit, miután megfenyegetik. A Szőke Lány kételyeit Pisti létezését illetően dokumentumokkal, emlékekkel akarják elűzni. Logikus logikátlanságok fokozzák a döbbenetet a Mama replikáiban is: „*Attól, hogy sose látom, még lehet benne hinni.*” (246.) Állandóan olvassa az apróhirdetéseket, hátha egy Pisti keresi az anyját. Időnként ő is hirdet: „*Pisti, jelentkezz! Szerető anyád.*” (246.) A kitüntetés-jelenet mégis felszínre hozza Pisti nem-létét; híre megy ennek a tömegben is, s rögvest sűgás-bűgás támad. Hiába az ötlet, hogy le kell csukatni a hitetlenkedőket, a kézenfekvő evidencia miatt – „*A lakosság egy részének mindig szabadlábon kell lennie*” (248.) – a javaslat nem valósítható meg. Elhangzik tevékeny parancsa: ha Pistit megalkották, most már porrá is kell zúzni. A Félős Pisti pszichológiai rajzán át vezetnek a képek és gondolatok a koncepció perig. A Boldogból Félőssé lett Pisti mindentől remeg, a körülötte lévő tárgytól, önmagától, a saját tükörképétől, múlttól és jelentől, s ugyanúgy fél a bíróságtól is, pedig a bűne csak annyi, hogy elmúlt a boldogsága, optimizmusa, belefáradt a vállalkozásaiba, nem bírja idegekkel. „*Amit úgy szerettem, attól idővel megrettentem*” (250.) – összegezi, s ahány Pisti van a telefonkönyvben, az mind ő. Koholt perben, koholt vádakhoz, koholt nyelv illik, tulajdonképpen a haveli „ptydepe” sajátos magyar változatát találjuk a bírósági jelenetben, ahol is a kellő súlyú eszmei értékszavart a kimódolt kommunikációs csőd is követi, és az megint egy újabb traumával folytatódik valamiféle kettős emberi és „nemzeti átok”-önképlettel, Dózsa-utalással. Az ártatlan kivégzésének, a hamis eskütételnek, a lelkiismeret-furdalásnak örkényi rajzát s a nyitott örkényi lezárást a két „Éva” (a Szőke Lány és Rizi) párbeszéde illusztrálja leginkább:

SZŐKE LÁNY: ...Kössék föl. Kössék föl. Igenis, kérem. Eszem a húsából. Természetes dolog. *Ez nálunk szokás. Dózsából is ettem.* ...Kérem, de mondja meg őszintén, könyörgöm, ne kíméljen: *egy halott Pistinek is lehet igaza?*

RIZI: *Lehet. Nálunk ez gyakori eset. (256.) (Kiemelés – L. E. M.)*

A történelmi, pszichológiai rendszerezés tovább folytatódik a drámaszöveg látszólagos rendszertelenségében is. Az alapkérdés, összedől-e a világ, az 1956-os események groteszk rajzában is domináns helyet foglal el: „*Ezen-nel meghívjuk barátait, ismerőseit és tisztelőit, hogy vegyenek részt mártírhaltált halt gyermekünk temetésén, majd az azt követő tüntető felvonuláson, mely a Rádió megostromlásával folytatódik, és polgárháborúval, valamint fővárosunk rommá lövésével fejeződik be. Ez a gyászjelentés belépőjegyül is szolgál, mely a barikád innenső és túlsó oldalán egyformán érvényes... Másfelől viszont érzékeny lelkiületű felnőttek, akik a terror megaláztatásai következtében kisebbségi érzésben szenvednek... izgatottságukban sokszor bevizeznek, lelki egyensúlyuk visszanyerése érdekében jelentkezzenek a lakhelyük szerint illetékes barikádokon.*” (258.) De hisz ez én vagyok, ismeri be az egyik Pisti, aki egy következő jelenetben újra más alakban hetykén mondja ki misztikum és biológia irracionális keverékét: „*Meghaltam, föltámadtam, ahogy szokás.*” (262.)

Metaforikus gondolatokkal, áttételekkel teli a következő jelenet is. A sarlót, kalapácsot mániákusan festegető Tudós-Pisti az elvtársi világban sem párttag, sem szimpatizáns, sem ideges, élvezi, hogy tevékenysége által kellemesen szédül és lebeg a világ felett, akárcsak Tevékeny-Pisti, aki járás helyett minden lépésnél szakadékbba veti magát, hogy élvezhesse a kilátást és a zuhanás mámorát, amely az örkényi groteszk által nyomban megfaragódik, mert nálunk hegyek híján csak számolýról lehet leugrani.

Az apróhirdetés-motívum többször funkcionál a dráma kulcshelyzeteiben. Ezúttal az újságok álláshirdetéseiben éppen egy megfelelő Pistit keresnek, s ez lehet apropója Pisti utolsó beismerő vallomásának, amely megsokszorozódásának, önmegvalósításának és önmegvalósulásának summázata; a pistiség-állapot, -magatartás, -tragikum és -komikum felvázolása. A huszadik század emberének (mindnyájunknak) egy lélegzetvételnyi idő alatt elmondott „önéletrajza”: „*Minden, ami itt elhangzott, igaz. Én voltam a cirkuszos porondjának hőse, és az első magyar anarchista, azonkívül zsoké is, csak túlléptem a súlyhatárt. Gyógyítani tudom a rákot, ez mind igaz, de az is igaz, hogyha a villamosra felszál egy feszes fenekű nő, akkor alája teszem a tenyerelem... De nem tagadom azt sem, hogy én vagyok a Messiás, és az is igaz, ami itt nem hangzott el, hogy hazudtam, csaltam, megalázkodtam, egy személyben hóhér és áldozat voltam, és olajfestéket loptam a festékküzlethől... Még ma is, néha, az álmaimban, Pisti vagyok... Hogy ez miért álom? Hiszen a logika alaptörvénye, hogy minden dolog önmagával azonos, vagyis Pisti egyenlő Pistivel... Nem akarok többé kettéválni, se sokadmagammal viselni egy nevet. Megpróbálok egyetlen gondolatná válni... Elfogadom az állást, ezentúl Pis-*

*ti lesztek... De ha nem hagytok, de ha nincs másképp, de ha muszáj, akkor még néhányszor meghalok.” (273.) (Kiemelés – L. E. M.)*

Örkényi módszernek nevezhetjük a drámaelméleti megoldást, amely Félsg felerősített funkcionáltatásában érvényesül. Mint ahogy a *Kulcskeresők* Juditja nyitotta és zárta a drámát, evokálta és kommentálta a drámabeli eseményeket, úgy itt Félsgnek tulajdoníthatjuk ugyanazt a feladatot. Mint a legtöbb Örkény-drámában, itt is érvényt nyer egy – nevezzük úgy – drámabeli immanens lezárás (lásd a fenti idézetet!), s egy groteszkül megcsavart betetőzés, egy distanciával bemutatott, lélegzetelállító tragikus játék, arcra fagyasztott mosolyban. Félsg, az örök vesztes a következőkben elmondja egy katasztrófa lehetőségét. Noha a vázolt képek Budapestet mutatják, múltat-jelent ötvözően, szkeptikusan és egyben optimistán, mégis sok hasonló sorsú főváros vagy nagyváros képéhez hasonlíthatnak:

– „...ha most közelebből megismerik, még jobban szeretni fogják ezt a várost...

– Ez az ingás onnan származik, hogy éppen a Dunán kelünk át, egy pontonokból vert, úgynevezett katonai szükséghidon. Ez persze nem ideális megoldás, de megszoktuk, mert a stabil hidak néha föl vannak robbantva.

– Az a nagy, lángoló épület a Vár. Lehet ugyan, hogy csak fűtéspróbát tartanak, de ezt most nem tudjuk megállapítani.

– A pesti házak teljes épségben állnak, de ez ne tévessze meg önöket, a látvány nem állandó jellegű.

– ...az utca vagy azért van felásva, mert csatornáznak, vagy pedig, mert tankcsapdákat ásnak.

– ...előfordul, hogy valaki torkig lesz ezzel a felfordulással, és megszökik. De ezek aztán szenvednek, átvirrasztják az éjszakát, mert visszavágyanak a felfordulásba.

– ...vannak nálunk rendes köztemetők is... ennek ellenére elő szokott fordulni, hogy itt, a Belváros füves részein hantoljuk el szeretteinket.

– ...egy borpincét fogunk meglátogatni, hogy megízleljük a magyar föld büszkeségét, a tokaji aszút... Tévedtem. A borpince helyett egy bombabiztos fedezékbe megyünk. Lehet ugyan, hogy ami innen gombafelhőnek látszik, csak a gyárkémények füstje, de ebben a városban egy kis óvatosság sohasem árt.” (274–275.)

Hideglelősen tömény humor ez a drámai szöveg, a lélek legmélyebb rétegeiben rejtőző kétségbeesés és megbocsátás felszínre hozott mosolya. Űt és simogat, pokoljárásban „cincálja meg” az agyonszenvedett emberi lelket, hogy visszalökje a mindennapok obligát vagy bornírt világába, azért, hogy megtaposva és felemelve, megszégyenítve és megcsodálva, kivégezve és feltámasztva valósítsa meg önmagát. Múlt, jelen, jövő kavardásában mindig van/lesz egy „Éva”, egy ember, aki a gyilkolások, öngyilkolások, vi-



lágháborúk és atomrobbanások utáni csöndben: „*Hozott szalonnával egé-  
irtást vállal...*” (276.)

Pistiségünk a groteszk csúcán a zajló történelem kénye-kedvének kiszolgáltatott ember képe és önképe komikus tragédiában. Színpadra termett, magas rangú, életrevaló drámaszöveg és dramaturgia, nemcsak irodalomelméleti, hanem színházesztétikai szintetizálás is. A drámaíró humora a komikum mindhárom alaptípusára támaszkodik: az arisztotelészi hibára, a hegeli kontrasztra s a bergsoni mechanizmusra, mindhárom művészi kivitelben abszorbeálódik Örkény összetett (profán és emelkedett) tragikus komédiázásában. Életműve nemkülönben „gyakorlati” summázat a groteszk elméleti alapismereteit tekintve (itt főleg Bahtyinra és Kayserre<sup>32</sup> gondolunk). Úgy véljük, Örkény groteszk művészete komplexnek mondható azon tény alapján, hogy életműve egy néhány évtizednyi közteslét, átmenetiség, határhelyzetűség világszintű, művészi reprezentációja valóságanyag és izmusok (realizmus, modernizmus, posztmodernizmus) tekintetében.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*. Magvető Kiadó, Budapest 1990, 194.

<sup>2</sup> Uo. 247.

<sup>3</sup> Uo. 255.

<sup>4</sup> Nicolae Balotă: *Abszurd irodalom*. Gondolat, Budapest 1979

<sup>5</sup> Lukovszki Judit: *Drámaszöveg és festészet kapcsolata: Ionesco példája*. Filozófiai Közlöny. Balassi Kiadó Budapest, 1994, XL. évf. 3–4. szám, 227.

<sup>6</sup> Berkes Tamás: *Senki sem fog nevetni...* Gondolat, Budapest 1990, 76–83.

<sup>7</sup> Alföldy Jenő: *Irodalmi fogalomtár*. Nemzeti Könyvkiadó, Budapest 1993, 247.

<sup>8</sup> Kováts Miklós–Pásztó András–Zsilka Tibor: *Irodalomelméleti és stilisztikai fogalmak szótára*. SPN Bratislava 1990, 239.

<sup>9</sup> Rudolf Chmel: *Poznámký o humore, satíre a poézii*. Slovenské pohľady, 96, 1980/1, 92–102.

<sup>10</sup> Szerdahelyi István: *Az esztétikai érték*. Gondolat, Budapest 1984, 173–177.

<sup>11</sup> *Filozófiai kislexikon*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1970, 251.

<sup>12</sup> *Világirodalmi Lexikon 10*. (Főszerk.: Király István) Akadémiai Kiadó, Budapest 1986, 132.

<sup>13</sup> P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1990, 115.

<sup>14</sup> Laczkóné Erdélyi Margit: *A groteszk vizsgálata*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely 1994, 81., 113., ill. Margita Laczková: *Hraničné otázky grotesknej drámy*. Edícia VŠPg v Nitre 1994, 52., 73.

- Megj.: Ugyanezekben foglalkozom a groteszk és a posztmodern néhány összefüggésének vizsgálatával is.
- <sup>15</sup> Fried István: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1989, 389.
- <sup>16</sup> Lásd a 6. sz. jegyzet 107. o.!
- <sup>17</sup> Zoltán Rampák: *Tvorba Ivana Bukovčana*. Slovenský spisovateľ Bratislava 1978, 281–296.
- <sup>18</sup> Sándor Iván: *Mi lesz doktor Varsányinéval?* In: *Örkény István emlékkönyv* (Szerk.: Fráter Zoltán–Radnóti Zsuzsa). Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest 1995, 63.
- <sup>19</sup> Ablonczy László: *Latinovits Zoltán tekintete*. Minerva, Budapest 1987, 22.
- <sup>20</sup> Örkény István: *Drámák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982, 190.
- Megj.: A drámából vett idézetek lapszámai erre a kötetre vonatkoznak.
- <sup>21</sup> Réz Pál: *Örkény István tengerőrnője*. In: *Örkény István emlékkönyv* (Szerk.: Fráter Zoltán–Radnóti Zsuzsa). Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest 1995, 52.
- <sup>22</sup> Lásd a 20. sz. jegyzet 194. o.!
- Megj.: A *Pisti a vérzivatarban* 1969-ben írt eredeti kézírata, amelyet inkább dokumentumanyagként kezelnek, ezen kötet 626–726. lapjain található. Több színházi szakember szerint az a drámaaváltozat legalább olyan, vagy még nagyobb sikerrel színre vihető, mint az átdolgozott, 1979-es.
- Megj.: A drámából vett idézetek lapszámai ugyancsak erre a gyűjteményes kötetre vonatkoznak.
- <sup>23</sup> Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülők és megölők.*” Tankönyvkiadó, Budapest 1987, 122.
- <sup>24</sup> Uo. 132.
- <sup>25</sup> Balassa Péter: *A részvét grimaszai*. In: *Örkény István emlékkönyv* (Szerk.: Fráter Zoltán–Radnóti Zsuzsa). Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest 1995, 253–256.
- <sup>26</sup> Lásd a 13. sz. jegyzet 68. o.!
- <sup>27</sup> Lásd a 14. sz. jegyzet 67–87.; 43–57. o.!
- <sup>28</sup> Lásd a 22. sz. jegyzet 190. o.!
- <sup>29</sup> Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, 108.
- <sup>30</sup> Žilka Tibor: *Text a posttext*. Vysoká škola pedagogická v Nitre 1995, 23.
- <sup>31</sup> Lásd a 25. sz. jegyzet 254. o.!
- <sup>32</sup> Mihail Michajlovič Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*. Odeon Praha 1975. Wolfgang Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg–Hamburg 1957.

## VI. A JELENLÉT TÖBBÉRTELMŰSÉGE A DRÁMÁBAN

*„Azt próbáltam, hogy a dolgokat máshonnan, másképpen, másféle értékskálán, a maguk lényege felé közeledve fogalmazzam meg;”<sup>1</sup>*

A *Forgatókönyv* című alkotással zárult le Örkény István életműve. Ezen az utolsó darabján csaknem 1979. június 24-ig, Budapesten bekövetkezett haláláig dolgozott. Igaz, a terv már korábban is foglalkoztatta, évekkal előtte hozzá is fogott, de csak közeledő halála idején, a felesége, Radnóti Zsuzsa segítségével sikerült befejeznie. Noha körülbelül fél év múlva posztumusz jelent meg a mű, mégis többen már az író életében véleményt mondtak róla, részben a *Rózsakiállítás* epizódjait asszociálva a témához. Az író kezdetben *Barabás-pör* munkacímen emlegette, és elmondta róla, hogy a történelem folyamán megtörtént események adták ugyan a valóság alapját, de maga a dráma nem ezekről szól, hanem a koncepciós perek mechanizmusáról s e perek résztvevőinek pszichizmusáról. Már 1977 augusztusában, Radványi Gézának írt levelében is említést tesz róla: „Az én darabom újkori történelmünk legtragikusabb hősről, Rajk Lászlóról íródo tragédia. A színhely a Fővárosi Nagycirkusz, az időpont a peré, 1949, címe »Barabás-pör«, és arról szól, hogy vádolnak meg egy hőst épp azok, akikben hisz, és hogy jut el a vallomástételig.”<sup>2</sup> 1979 májusában és júniusában Örkény a betegágyán Aczél Györgynek írott leveleiben már *Forgatókönyv* címen említi a drámát, és bizonyos átdolgozott részekről számol be: „Kérlek, olvasd el magad is, mert egy képzeletbeli Rajk-pört írtam meg benne, tehát rólad is szól a darab.” „...jogosnak érzem azt az óhajtasodat, hogy a *Forgatókönyv* ne csak az igazságtalanságokat, hanem azok jóvátételét, a hős rehabilitációját, és mai életünk konszolidációját is érzékeltesse. Azt hiszem, ezt sikerült szépen megoldanom... Biztosra veszem, hogy elégedett leszel, én is úgy tekintem most már a *Forgatókönyv* utolsó változatát, mint amelynek szövege végleges, és több változtatást nem igényel.”<sup>3</sup>

A *Forgatókönyv* tehát könyv alakban még az író halála évében megjelent a Szépirodalmi Kiadónál, a színpadi bemutatója a Vígszínházban azonban csak 1982-ben volt. Akadt, aki közvetlenül Örkény halála után ezt a művet tartotta az életmű csúcspontjának (Somlyó György, Sükösd Mihály), a későbbi lehiggadt vélemények azonban visszafogottabbak voltak. Sajá-

tos címe és műfaja miatt az alkotás szintén komolyan foglalkoztatta a szakembereket, azért is, mert nem volt egyértelmű a színrevitel módja. A dráma címe ugyanis többirányú utalást hordoz. Elsőként a filmforgatókönyv műfaját juttatja eszünkbe, hangsúlyozva azt is, hogy Örkény esetében a cím- és műfajválasztás sohasem véletlen dolog. Közismert vonzódása a filmhez korábbi keletű és ugyancsak meglehetősen tudatos. Maga is nyilatkozik a filmművészet nagy adományáról, miszerint módszerével az egész érzékelhető világot felölelheti, s ebben a művészetben azt tartja a legvonzóbbnak, hogy „elmondhatatlanul széles a skálája, hogy a legszárazabb dokumentarizmustól a költői képzelet legféltelenebb szárnyalásáig mindent be tud fogni, és mindent ábrázolni tud”.<sup>4</sup> Következésképp tán nem véletlen az, hogy több Örkény-mű került film-, illetve tévéfilm-feldolgozásra. A legismertebbek közül való a *Tótékből* készült *Isten hozta, Őrnagy úr!* című Fábri Zoltán rendezte nagy sikerű film, vagy a Makk Károly által filmre vitt ugyancsak sikeres *Macskajáték*. Ide sorolhatjuk a *Budai böjt*, *Széldülés*, *A törzsvendég*, *Ólmos eső*, *Fohász* című nevellákat/tévéfilmeket is. Tudott dolog, hogy az Örkény által írt Babik-film forgatókönyvéből való a *Pisti a vérzivatarban* című kétszintes dráma nem egy jelenete. Mindezek alapján nem kizárt az, hogy a *Forgatókönyv* címadásakor a színházi színrevitel mellett a filmesítés lehetőségére is utalt az író. Az általunk már korábban említett örkényi megjegyzés, miszerint minden drámája „az őt megelőző folytatása, s egyszersmind annak megtagadása is...”, illetve minden darabja „szöges elentétben áll az elődjével szemben”,<sup>5</sup> sehol nem nyilvánul meg ennyire látványosan, mint éppen a *Forgatókönyv* vizsgálatakor. Az örkényi sajátos „műfajtagadó” kísérletnek olyan eredményével állunk szemben, amely nem csupán a film felé, hanem a cirkusz felé is sodródik. A műben megjelenő első drámaírói instrukció a filmre utal (a film hossza: 2800 méter; időtartama: 1 óra 46 perc).

A filmforgatókönyv mintájára készül a „szövegkönyv”, azaz a látvány és a szöveg leírása mind a vizuális, mind az akusztikai filmtechnikai előírásokat respektálja a mű lapjain. A térrendezésre, a fény- és sötétváltásokra, a fényerősség árnyalásának kivitelezésére vonatkozó utasítások és a műszöveg két részre választva jelenik meg, azaz egyértelműen filmforgatókönyvi jegyeket hordoz. Áttételesen értelmezve szintén elfogadjuk a műfajt (Örkény eddig is hozzászoktatott bennünket a kettős látáshoz), hiszen bármely életjelenség lezajlása felfogható egy absztrakt „forgatókönyv” lepergéseként is. A valóság és a képzelet síkján egyaránt tovább játszik az alkotó a dráma színhelyének és idejének megjelölésével is: „a budapesti Fővárosi Nagycirkuszban; este”. A szcenírozás újabb meglepetést tartogat tehát: a cirkuszban, a manézsbán lejátszódó drámát jelez, egyfajta *cirkuszdramát*, amely az író általi egyértelmű műfaji megjelölésben *tragédia*. Ponto-

sítsuk most már, miről van is szó: egy tragédia forgatókönyve cirkuszbeli teátrumra kreálva. A színrevitel módszere minimálisan kettős arcú a műben. Az események helyszíne egyfelől a jelenlegi (fő)szereplők színpadi tere, másfelől allúzió egy hajdani találkozóhelyre vonatkoztatva, amikor ugyanezek a szereplők teljességgel más céllal jöttek össze egy régi cirkuszban.

A műfaji jelenlét fent említett többértelműsége végighúzódik a dráma szövegén és történésein, mindamellett az egyre inkább felerősödő verbalitásban a tragikusság esztétikai minőségének implikációja is érvényesül. E jelenség indokán a scenikára vonatkozó írói utasítások visszaszorulnak az alakokra szabott fizikai és pszichikai, illetve kommunikatív értékű instrukciókat illetően, és ezáltal határozottan túlsúlyba kerül a dialógus szerepe, amely már mintegy az igazi dráma ismérveként realizálódik e művilágban. Mindezekkel együtt kap megerősített funkcionáltatást az alakrendszer is, amelynek jelenlét-változatai ismét és még inkább a többértelműség síkjára vonatkoztatják a szót és a gondolatot, a mondanivalót és a tettet/magatartást. Ezt a következetes ambiguitást Örkény a drámaszervezés során két vonalon érvényesíti. Egyfelől az átgondolt konstrukció többsíkú, de kellően szigorú rendezettsége mutatja a többértelműséget, másfelől a változatos drámabeli valóság- és élettények reprezentálják tartalmilag ugyanazt: az egymás ellen forduló egykori barátok, az árulás ténye, a bűnbakkeresés, a bírósági tárgyalás helyzetei egymásra vetített síkokban jelennek meg.

A mű cselekménye és alakrendszere a valós és valótlan adatok plusz a reminiscenciák és az asszociatív kód érvényesítése miatt sem könnyen érzékelhető. A „történelmi cirkusz” ugyanis behatároltan, nem egész két óra alatt zajlik le a porondon, amikor is befogja a szeretet és rettenet extrémításait, a valóság törvényeit és a hazugság dramaturgiáját, az igazság arcát és maszkját, az emberség jelenlétét és annak hiányát. A cirkusz, metaforikusan értve, az élet és a dráma színtere is egyben.

A műben megjelenő alakrendszer tizennégy szereplőből áll. A főhős, Barabás Ádám esetében nem beszélőnévről van szó ugyan, csupa mély magánhangzói mégis a tragikum felé terelik a befogadói érzékenységet. Ő már az első pillanatokban, pontosan az első figyelmeztetéskor, tíz perccel a kezdés előtt belép a scenikai térbe. Jól öltözött, jó fellépésű, szép szál férfi, jelenleg a párizsi magyar nagykövet, akit két hete hazarendeltek, „*de azóta mintha kihalt volna a külügyminisztérium. Mit akarnak tőlem? Rejtély. A miniszterem, mintha eltűnt volna. Ha bemegyek, csak a referens fogad, zavartan mentegetőzve*”.<sup>6</sup> (301.) – mondja, mintha egy korábbi megjegyzését asszociálná: „*Mihelyt nem lesz rám szükség, elfelejtenek.*” (295.) Most a Mester, a régi bajtárs és barát jutalomjátékára jött el a cirkuszba, s magával hozta édesanyját is. A meghívott vendégek a cirkuszi artisták tár-

salkodójában gyülekeznek, ahol a színtér fala mindössze egy függöny, ha ezt felhúzzák, máris a porondon vagyunk. A két oldalfalon felaggatott plakátok egyikén a Mester frakkos alakja kifejezően demonstrálja foglalkozását, és ez óhatatlanul eszünkbe juttatja Thomas Mann Cipolláját. A Mester lesz a dráma másik főszereplője, aki a művilágban sajátos funkciót tölt be, ő lesz a nagy manipulátor, karmester, vagy ha úgy tetszik, a varázsló. Ő mozgatja az eseményeket, de ezúttal nem a megszágyenítés kényszerével, mint a fent említett Thomas Mann-i figura, hanem az együttműködés szándékával manipulál az igazság leleplezésének érdekében. Efféle „enyhített” változatában is határozottan kirajzolódik a valódi intrikus funkciója, bárha bűvész bőrébe bújtatva. Erejének mutatós érzékeltetése, az akaratátvitelének kifejező demonstrálása visszavonhatatlanul meg is történik, amikor hatására az alkoholista megundorodik az italtól, a nemdohányos pedig követeli a nikotint. A tetszetős mutatványok után komolyabbra vált a szerepjáték, amikor történelmi atmoszférát, „történelmi színeket” mutatnak be: Misi bohócot cárrá, Littke László édesanyját pedig cárnővé varázsolja, s hangeffektusként eldördülnek az Auróra ágyúi. A mű első részében idéződik fel a zsidók deportálása s az első atombomba ledobása is.

A Mester jutalomjátékára hívja meg vendégeit, régi bajtársait, akik egyelőre nem sejtik az illuzionista igazi szándékát, vagyis hogy a mai produkció tulajdonképpen a kelet-közép-európai 20. századi történelem reprodukciója lesz, par excellence egy koncepció s per bemutatása. A Mester a művilág olyan kulcsfigurája, aki mintegy felülnézetből mozgatja a szereplőket. Azokat mindig megelőzve, okosan, koncepciózusan gondolkodva, amikor is mindig a ráció vezérli a tetteit, ahogy ez a manipulátorok esetében lenni szokott. Az ilyenféle figura, vagy ha úgy tetszik, funkció, nem idegen test az örkényi dráma világban, hiszen az író nem egy drámájába beiktatta ezt az oppozíciós dinamizáló státust. Már a *Tóték* című drámában megjelenik epizódszerepben ugyanez a jelenség. Az elmebeteg postás machinációi a levelekkel, táviratokkal, az információk visszatartásával, késleltetésével, átírásával vagy éppen elhallgatásával szinte életet-halált befolyásoló tényezővé válnak. Jóval visszaszorítottabb Cipriani, a tudós ilyenfajta szerepe ugyanazon dráma immanens világában, márpedig a látszólagos racionalizmus vonalán az ő véleménye, meggyőző kommunikációja, illetve befolyásolása is jelentősnek mondható. A *Kulcskeresők* című drámában például kifejezetten két szereplőre írta Örkény a különböző lélektani jellegű manipulációs feladatokat: az oldottabb, romantikusabb s a fantázia által erősen befolyásolt Bolyongó az egyik, aki az „*Álmodók! Önhitegetők! Világbolondítók!*” (179.) képviselője s a Bodó a másik, aki viszont az ésszerűség, az értelem- és ténykeresés hatásos karakterű figurája. Egy következő drámában, a *Vérrokonokban* már egy nőalak (Judit), a legfiatalabb Bokor

képviseli ugyanezt a funkciót, de tartalmi síkon jóval oldottabban, mint az előző drámabeli társai. Ő formailag is sajátos elemnek számít, mert manipulátor-szerepe által mintegy keretet teremt a műnek. A *Pisti a vérzivatarban* című drámában ismét nőalakra (Rizire), egy többdimenziós figurára hárul a befolyásoló-motiváló feladat, s ő él is vele múlt-jelen-jövő történéseinek „kaotikus” rendezettségében.

A *Forgatókönyv*ben tehát a Mester a voltaképpeni intrikus. A mű második részében manipulációs technikái még inkább felerősödnek, történelmi méretűvé válik a Barabás-pörre vonatkozó akaratátvitele. Alakváltozásai/jelenlétváltozatai azt a célt szolgálják, hogy teljes intenzitásban, komplex módon mutathassa be a koncepció per processzusát. Ráveszi Barabást, hogy vállalja el a vádlott szerepét, ő maga pedig azonnal átvedlik elnöklő bíróvá. A drámai csúcspontnak számító beismerő vallomáskor már Littke László alakjába bújva demonstrálja újabb jelenlétét, megfeleltetve azt a valamást provokáló szereppel. Az írói módszer, amely a cirkusz és a koncepció per ötvözetét oldja meg a konnotáció szintjén, az ötvenes évek túlfeszített titkolódzó, képmutató, manipulatív, de legfőképpen félelemmel terhes atmoszféráját mutatja be. A korabeli sztálinista szellemű világban sohasem lehetett tudni, kiből mikor lesz áldozat, bűnös vagy bűnbak. A Rajk László-perre már utaltunk Örkény levele kapcsán, mások tágabban értelmezik a valódi érintettek sorát, s így Pálffy Györgyöt, Károlyi Mihályt, Nagy Imrét is említik. Tény azonban, hogy a „korszellem” értelmében kreált bizonyítékok alapján is, vagy éppen a bizonyítékok megsemmisítése által, bárki minősülhetett hősnek vagy árulónak az adott hatalmaskodók kénye-kedve szerint.

A *Forgatókönyv* természetesen túlmutat azon, hogy a nemzet példaképe hogyan lesz hazaáruló végül. Erre nézve Örkény minden konkrét háttéranyag ellenére modellt mutat ebben az extrém műfajiságú drámában is, ahogy azt már korábban is megtette a *Vérrokonok* és a *Pisti a vérzivatarban* című műveiben. Bokor Miklóst, a *Vérrokonok* egyik főhősét a koncepció per teljesen más emberré faragta. „Az volt a vád ellenem még annak idején a borsai rakodón, hogy elloptam egy személyvonatot... Nagy ügyet csináltak, hogy példát statuáljanak, reflektorfényben, ország-világ előtt vallottak ellenem a tanúk, de olyan emberek, még egy Bokor is köztük, akinek vakon elhittem minden szavát.” (64–65.) Öt év múlva természetesen kiderült Miklósról, hogy ártatlan, merthogy az adott helyen még vasúti összeköttetés sem volt. De a hivatalos bűnbakká nyilvánítása olyannyira megváltoztatta őt, hogy már inkább hitt koholt bűnösségében, mint ártatlanságában, s bevallása szerint, azóta fél magától is, mert nem tudja, mi a jó és mi a rossz. Míg a *Vérrokonok*ban Miklós és Mimi elbeszéléséből tudjuk meg a per és a rehabilitáció lefolyását, addig a *Pisti*-drámában már jelenetté formálja az

író a vádlott perét és kivégzését. A Pisti-dráma elé írt mottó a *Forgatókönyvet* ugyanúgy bevezethetné:

*„E kor nekünk szülők és megölők.  
Tőle kaptuk, mint útravalót,  
hogy lehessünk hősök és gyilkosok,  
megbélyegzők és megbélyegzettek,  
keveset tevők, nagyokat álmodók,  
másokat mentők, magunkat pusztítók,  
egy időben, egy helyütt és egy személyben:  
ki merre fordul, aszerint.” (184.)*

Pisti koncepció s pere a bírósági jelenetben zajlik. Örkeny a téma abszurditását a groteszkból abszurdba váltott szövegmegoldásokkal erősíti. Az értelmetlen, művileg kreált mondatok arra szolgálnak, hogy „egyértelművé” tegyék a vádlott bűnösségét, holott az ártatlan. A „*Kiribicsi kalamajkó réri*” (254.), Pisti minden tiltakozása ellenére, az ítélethirdetéskor visszavonhatatlanná válik: „*Pisti kiribicsi, Pisti kalamajkó, Pisti kató.*” (255.) A főhőst öt lövéssel kivégzik, s már nem segít a helyzeten a hamis tanúk megbánása sem: „*Félek a halottaktól. A halottak igazától... Hogy éljek így, ezzel a tudattal.*” (256.) – mondja egyikük. Pisti kirakatpere dramaturgiaiilag más feldolgozású, mint a Barabás-pör. Az utóbbi kifejtettebben jelenik meg a dialógusokban, annak ellenére, hogy teatralitásába belejátszik a film is, a cirkus is, és végül a dráma sajátos műfajisága. A személyi kultusz idején Kelet-Közép-Európa politikai-társadalmi életére amúgy is jellemző volt valamiféle teátrális jelleg, amely a koncepció s perek révén keretet adott azon szégyenteljes módszereknek, amelyek ártatlanokat küldtek börtönökbe, munkatáborokba. A közéleti társadalmi-politikai kommunikáció elveszítette hitelét, a társadalmi retorikának az adott hatalmi pozíciókat kellett legitimálni és védeni. Az 1956 utáni megtorlások elmúltával az 1960-as években kezd oldottabbá és nyitottabbá válni a kultúra, az irodalom szférája. A korábbi évek (kulturális) politikája kiprovokálta azt is, hogy a művészek inkább a privát életbe húzódnak vissza, s az ember leginkább önmaga iránt érdeklődjön. Hankiss Elemér világosan diagnosztizálja azt a sajátos korabeli információcserét, amely az „első társadalom” publikus és rejtett szféráin túl egy „második nyilvánosságnak” nevezhető: „*mindaz a híresztelés, sejtés, mindaz a mindenki tudja, de senki se mondja, mindaz a rejtőzköző, zárt körökben kicserélődő információ, gondolat, tudás, szándék, meggyőződés, szellemiség, ami az első nyilvánosság előtt nem meri, nem akarja s gyakran nem is vállalhatja önmagát.*”<sup>7</sup> Örkeny legismertebb drámáiba óhatatlanul beleépült az 1960-as, 1970-es évek szellemisége, annál az oknál fogva is, hogy mindahány születése ezekre az évtizedekre esik.



Összetett életanyaga és összetett kompozíciója miatt nem számít könnyű olvasmánynak a *Forgatókönyv* című Örkény-alkotás. Befolyásolja ezt egyrészt a mű tömörsége, amikor is egy negyedszázadnyi történelmet sűrít bele az író a több síkon érvényesülő drámai időbe, másrészt határozottan befolyásolja a befogadó figyelemkoncentrációját az az örkényi technika, amely a szereplők jelenlét-váltásai miatt polifon jelleget ad a műnek. Mindezt erősíti a lexikális mezők egymásra, sőt egymásba csúsztatása is. Ilyen értelemben komplex figurának számít elsősorban maga a főhős, Barabás Ádám, akinek életállomásai egyben azok a történelmi események, amelyek egy nemzet, egy ország életének is meghatározó tényezői voltak egy meglehetősen ellentmondásos korszakban. Barabás élettényei történelem és privát szféra összefonódását példázzák a drámai/szenikai térben. Először a második világháborúban végez kommunistaként illegális tevékenységet Hódosi ezredes közelében és támogatva őt, aki a művilág említett korszakának mintegy szimbólumaként/ideájaként jelenítődik meg. A felszabadulás után Barabás Párizsban lesz nagykövet, később, 1949. szeptember 22-én részt vesz saját perének tárgyalásán, de 1956-ban is őt látjuk, a forradalom vezetőjeként. A nagy Játékmester úgy idézi és idézteti fel az eseményeket, mintha azok egy varázsütésre, ellentmondást nem tűrve tolatodnának elő a múltból. Egy-egy életszelet különböző síkjain helyezkedik el és funkcionál a többi alak is, jelenlévők és „megidézettek” egyaránt. Alig akad köztük olyan figura, aki egy másik síkon is ne vállalna történelmi-magatartási státust. A dráma bevezető, vendégváró és -fogadó szituációjában a két főhősön kívül megismerkedünk Littke László édesanyjával, egy Marosi nevű újságíróval, Nánási Piri lektorral, Novotni fővadásszal, Misi bohóccal és Sztellával, a Mester partnernőjével, majd – az előbb felsoroltakhoz képest igen egysíkú epizódszerepbe szorított – özvegy Barabásnéval, a Pereceslánnyal és a négy katonával. A dráma expozíciójában a szereplők bemutatása, vagyis a tulajdonképpeni bemutatkozásuk, kedélyes beszélgetés, iszogatás, kölcsönös udvariaskodás közepette zajlik. A Pereceslány első dolga, hogy Barabással dedikáltassa könyvét, olyan hízelgő megjegyzések kíséretében, miszerint egyvégteben olvasta el, mint egy detektívregényt. Novotni fővadász civilben jelent meg, mert őt közben elcsapták, felültették egy teherautóra, éppen őt, aki annak idején menedéket adott Hódosi ezredesnek, és elrejtette az illegális röpcédulákat. Barabás keserű legyintés kíséretében jegyzi fel noteszébe a Novotnival történt igazságtalanságot, holott az már belenyugodva a helyzetbe, csak enyhe elutasítással beszél a történekekről: „*Tessék elhinni, fölülről minden más, mint alulról nézve.*” (289–290.) Marosi újságíróként s alkoholistaként szintén bemutatkozik az első percekben, azért jött ugyanis, hogy beszámoljon a Mester jutalmjátékáról a sajtóban. Piri boldogan járul Barabás nagykövet elé, s elmondja, hogy

ő rendezte sajtó alá Barabás emlékiratait, s kutatás közben nagyon izgalmasnak tartotta a háborús eseményeket, majd leszögezi a következőket is: a titkos Hódosi-dossziében arról olvasott, hogy Barabás volt az egyetlen szemtanú, amikor Hódosi főbe lőtte magát; a dosszié anyaga javarészt Barabással foglalkozik; az elolvasása pedig fegyelmivel, felfüggesztéssel jár. „*Katonáéknál, ami nem kötelező, az tilos.*” (297.) – ad nyomatékot mondanivalójának.

Az első rész képei szinte pergetik az exponálást, amint megjelenik vagy szót kap egy-egy újabb szereplő. Sztella flitterekkel kirakott artistatrikójában, kávéf felszolgálva is felismerhető mint az egykori Jolán nővér. Örömmel üdvözik egymást Barabással, s párbeszédükben megvilágosul Sztella másik, múltbeli alakja, amikor nővérként szolgált a Honvédkórházban, s a Gestapo kezéből szabadította ki Hódosi ezredest, annak dacára, hogy géppisztolyos őr állt a betegszobája előtt. Nem sokkal ezután Misi bohócot is felismeri a jelentős vendég, Barabás. A régi bohóc, azaz Friedmann Vilmos volt az, akit folyékony némettudása miatt beépítettek a gestapósok közé, és aki elintézte a Hódosit vigyázó őrszemet. Littkéné, úgy tűnik, kívülálló, a fia helyett jött el, s türelmetlenkedve kérdez a bajtársi találkozóról és a Mestert követeli.

A Mester megjelenése véget vet a reminiscenciák sorának, pragmatikus hozzáállása mozgást visz az események sorába. Barabást a nézőtérre küldi édesanyjához, a többieket a porondon marasztalja. Elkezd az előadást. Mintha egy kör középpontjából, hol a szereplőkhöz, hol az igazi és odaképzelt nézőkhöz beszél: „...*Kedves barátaim, foglaljanak helyet. Ne féljenek tőlem. Nem terrorizálok senkit... Én csak arra törekszem, hogy mind, akik a porondon vagyunk, lehetőleg ugyanazt akarjuk, és csak olyasmit, ami nem idegen tőlünk, ami bennünk bevallatlanul szunnyadozott. Én magam, az akaratéromön kívül, semmiféle emberfölötti hatalommal nem rendelkezem...*” (312–313.) Az akaratátvitel jegyében sorjáznak a fentiekben már jelzett mutatóanyagok: – Novotni fővadászt rá akarja beszélni a dohányzásra, de egy ideig sikertelen a kísérlete; később azonban az magától kéri a cigarettát, és kijelenti, hogy szenvedélyes dohányos lett. – Marosi, az újságíró is meglepően viselkedik a Mester közelében, menthetetlen alkoholista létére nem kívánja az italt: nem iszom többé szeszes italt, jelenti be határozottan, pedig undorodik a víztől, hiszen a háborúban úgy kínozták meg, hogy rengeteg vizet itattak vele. – Misi II. Miklós cár szerepében kéri magának, hogy uramnak szólítsák, és kéreti a cárnét (Littkéné személyében), mivelhogy a cár jobbán van a helye. Piri fél térdre ereszkedve apródként hízeleg a felségnek, mielőtt az egy keringővel megnyitja a bált a Téli Palota báltermében. Folyik a pezsgő, szól a zene, a Mester csupa jó hírről ad számot a cári felségnek, merthogy hős katonái énekelve mennek érte a halálba. Ebben a pillanatban a közelben lehorgonyzott egyetlen hajó-

ról, az Auróráról ágyúlövés hallatszik, s nem sokkal utána a „csőcselék” betöri a kaput, s előzönlí a Téli Palotát. Kitér a pánik, növekszik a zaj; a sikoltás, a jajgatás egymást éri, s miután a gárda tagjai is átállnak a felkelőkhöz, Novotni mint vezér kijelenti: „*Polgártársak! Vége a bálnak! Most mi következünk.*” (323.) Ez a történelmi jelenet a *Föl, föl, ti rabjai a földnek* zenéjével, majd tapsviharral, hajlongással zárul.

Vált a történelmi kép. – Marosi századosként ront be csendőreivel a Fővárosi Nagycirkuszba, amely a vörös összeesküvők búvóhelye. Hangoosan dicsőíti a Német Birodalmat, sorolja annak győzelmeit, s felkoncoltással fenyegeti az álnéven bujkáló zsidókat. Először Misi bohócot molesztálja, majd Piri önként a géppisztoly elé lép, bevallja, hogy ő valóban zsidó, s egy duett a műsorszáma. Miután Marosi a partnerét is követeli, elkezdődik a szám: zene, fény lesz a porondon, s egy abszurd helyzetben, abszurd hangvétellel megszólal Piri: „*Nincs partnerem. Valójában van, csak nem látható. Lehet, hogy furcsán hangzik, de nálunk zsidóknál, és főleg mostanában, elég gyakori az ilyen egyszemélyes duett. Értik, ugye?... Nem? Pedig egyszerű. A nevem Nánási Piri, de zsidó vagyok. Mit csinál egy magyar zsidó, ha fél a németektől? Svéd lesz. Nekem is svéd útlevelem van, Dora Lundquist nevére szóló. Ekként mégiscsak egy duó szerepel itt, Piri és Dora... Mi az? Hát nem bírom magukat megnevetetni? Dehogynem. Mit csinál egy zsidó, ha ennyien hallgatják? Mond egy jó viccet... Kérem. Egy zsidó utazik a vonaton. Pardon. Két zsidó utazik a vonaton. Nem jó. Tíz zsidó utazik a vonaton... Százezer zsidó... Négyszázezer zsidó utazik a vonaton. És mi lesz belőlük? Füst... Füst! Mi az? Miért nem nevetnek? Azt hiszik, csak úgy kitaláltam az egészet?*” (327–330.) A nevetés helyett egy gyászinduló szólal meg, Marosi pedig követeli a többi zsidót. Csupán Littkéné lép elő: „*Tessék elhinni, egy csöpp zsidó vér sincs bennem. Egyszerű munkásszony vagyok.*” (331.) A továbbiakban elmondja, hogy a fia tanult ember, tagja az illegális kommunista pártnak, még egy altábornagy is hallgat a szavára, de most bujkál, mert körözik, mivel megfogalmazott egy kiáltványt. Littkéné írni, olvasni ugyan nem tud, de emlékezetből szó szerint elmondja a kiáltvány szövegét: „*....Barátaim! Katonák! Hú hazafiak! ... Elrendelem, hogy azonnal álljon le a munka, vonuljatok ki az utcára, vegyétek birtokba a fővárost, elsősorban a Rádiót, hogy az egész ország értesüljön a fölkelésről...*” (332–333.)

A következő képben, ahogy eddig is, többször a cselekmény, illetve eseménysor egymásutánjának függvényében vált az idősíks. Sztellának van jelenése, aki elmondja látomását: „*....Az év: 1945. A hónap: augusztus. A dátum: hatodika. E nap estéjén a Marianna szigetcsoporthoz tartozó Tinian repülőtérrel kettő óra huszonkettő perckor felszáll egy repülőraj... A halálos hajnal összesűrűsödik a város körül, mintha egy óriási kéz ökölbe szorított-*

ta volna. A ködből, füstből, lángtengerből kiemelkedik egy atombomba gombafelhője... Fordulhatok jobbra vagy balra, mindenütt halál, halál, halál... Ez lesz a vége a háborúnak.” (336–337.) Vége a belső sugallatnak, Sztella már egy újabb jelenléti állapotában természetes hangon szólítja fel Marosi századost, hogy tagadja meg a parancsot, ne bántson senkit, és tartson velük, mert győzni fognak. Ő azonban Sztellát durván elutasítva a Mester felé fordul, és követeli Hódosi ezredes kiadatását. Még a nevét sem hallottam, védekezik a Mester, s a nézőtérre mutat, talán éppen ott ül. Marosi hajthatatlan, felsorakoztatja pontos információit, miszerint Hódosit egy Barabás Ádám nevű tartalékos hadnagy kiszöktette a Honvédkórházból, előbb az anyja lakásán rejtette el, majd amikor a nyomára bukkantak, a cirkuszba vitte. Marosi rácéloz a Mesterre és továbbra is erőszakolja, hogy kerítse elő Hódosit.

Újabb színváltást jelez a zenei betét, s újabb mutatvány következik, amelyben a Mester szavai váratlan fordulatot teremtenek: „Százados úr, én önt letartóztatom... És ha nem hagyja abba a fegyverrel való ostoba fenyegetőzést, hadbíróság elé állítom.” (339.) Marosi elképed a szavak hallatán s a hangtalanul belépő négy katonán, akik csak a Mester intésére hagyják el a teret. Marosi megrökönyödve hallgatja a magyarázatot, miszerint a Mester-duó tagjai, a Mester és Sztella a legfelső vezető védnöksége alatt állnak. A szint felváltó mutatvány Marosi karakteréről nyújt egyfajta retrográd pszichológiai magyarázatot: ugyanis ő egy másik térben egy komplexusos kisfiú, vagy ha úgy tetszik, Adolf Hitler Sztellának (az anyjának) ölébe fúrja a fejét, és dől belőle a panasz arról, hogy őt mindenki kineveti. Ez a kép Marosiban döbbenetet vált ki, a Mester vigasztalja őt, és szófogaadásra inti: ne keresse többé Hódosit, és felejtse el a Barabás nevet.

Az eddig felsorakoztatott képek voltaképpen múltat és jelent egyaránt bemutatnak, s a feszültség gradációját is jelentik. Ennek folytatását szolgálják a további jelenetek is, amelyek az első rész kulminációjához vezetnek és egyre közelebb visznek a főhőst, Barabást érintő eseményekhez. A Mester úgy mutatja be a következő mutatványt, mint az akaraterő csodáját: „Én ugyanis nemcsak a porondon szereplő kedves vendégeimet, hanem önöket mind, a nézőtérén ülő nagybecsű pulbikumot fogom akaraterőm búvőkörébe vonni.” (345.) „Csak ne drukkoljanak. Mindenki az marad, aki, neve, lakcíme nem változik, a dátum a mai, 1949. szeptember 22., mi pedig itt ülünk a Fővárosi Nagycirkusz nézőterén, ahol – remélem – jól szórakoznak. Hiszen már elmúlt a háború. Béke van. Nem dörögnek az ágyúk, elhallgattak a légi szirénák, de szép fővárosunk romba dőlt, a hidak fölrobantva, most ássák ki a tömegsírokból halottainkat, hogy mielőtt végleg eltemetik őket, azonosíthassuk az elhunytakat... Micsoda szomorú vég! De hogy jutottunk ide? Kérem, ne mozduljanak. Hunyják le a szemüket... Je-

*lentkezzék, aki úgy érzi, hogy mindig és mindenben megállta a helyét, azt mondta, amit kellett, és azt tette, amit leghelyesebb volt tennie.” (346.)*

A publikum pusztán csendes morajlással reagál a felhívásra. Amikor viszont a hibák és vétségek lelkiismereti tisztázásáról van szó, a tömegpszichózis nyomása alatt és őszinteségi rohamukban *Én! Én! Én!* felkiáltásokkal vállalják a Mester által felsorakoztatott bűnösöket, s vele a törvény szigorát, amely a bűnösöket megbünteti, az ártatlanokat pedig felmenti. Littkéné váratlan felzokogása tesz kérdőjelet a mondat után, s miután kiderül, hogy fiát, a meggyőződéses kommunistát ártatlanul bebörtönözték 1949-ben, a Mester kérdései nyomán kezd felgöngyölödni a háttérinformációk sokasága. Barabás is bevallja, hogy Littke a barátja s az összekötője volt az ellenállásban, de furcsa lelkiállapota, főleg időzavara, ellentmondásos helyzetbe hozza őt. Újra lepergeti a Hódosival s Littkével történeteket, az együtt átélt eseményeket. Ezt az emléksort „zavarja meg” a dramaturgia azokkal az epizódbejátszásokkal, amikor Marosi mint üzenetvivő és/vagy provokátor s vele egy időben a párizsi képek jelennek meg a drámai térben. Littke László üzenete Barabás szemében provokációnak tűnik, ezért feljelentést tesz, s ezzel elárulja a legjobb barátját. Az első rész végén a scenika pillanatokon belül bírósági teremre vált, Barabás „kezébe nyomják” az ellene készült vádiratot, s a szereplők akaratlanul és automatikusan egy tárgyalás résztvevői és szemtanúi lesznek.

A dráma második részében javarészt a bírósági jelenet pró és kontra helyzeteinek replikái szövegeződnek meg. Az időtényező mintha a jelen idő valóságát asszociálná, mégis, helyenként vált a sík és a múltból vett argumentumok egyben optikailag/dramaturgiailag is megelevenednek a cselekmény során. Így Örkény logikai rendezése összeáll egy eszmetengellyé, amely a múlt és a jelen, a történelem és az adott kor valóságának tanulságait összegezi, amely „ténysorozat” egyben körvonalazza Barabás Ádám drámabeli személyiségjegyeit, jelenlét-váltásait, s az olykor szinte szkizofrén állapotait. „*Ki hív? Kit hívnak? Menjek, ne menjek? Hol a helyem? Itt, vagy ott? Mintha minden forogna körülöttem, úgy összezavartatok.*” (429.) „...*Hogy bele ne haljak, te segíts rajtam, te mindent összeszós, mindent meggyógyító, agyamat elsötétítő örület!*” (431.) A történelmi események, az interperszonális viszonyulások s a kiemelt individuális vallomások függvényében állnak össze a főhős és a többi alak életének világosabb „kontúrjai”. Mindezek vonzatában összefonódik a történelmi/nemzeti tragédia az emberi, egyéni tragédiával/tragédiákkal, melyeknek alapja az élet-halál kérdésre visszavezethető döntéshelyzetek és tények megélése: „*Tudja meg végre, kiké lett az ország! Hatalmaskodóké, hallgatódzóké, besűgőké, névtelen feljelentőké, az ártatlanokat börtönbe juttatóké. Az egész ország rettegésben él... Az arcomból álarc lett... néztem a csillagos eget. Boldog vol-*

*tam, mert a csillagok nem jelentenek föl senkit.” (343.) – szakad ki Novotniból a vallomás s egyben az intés a tisztánlátásra és a magabiztos józan cselekedetre.*

A színhely és az idő valamely reminiscenciák függvényeként is változik a második részben. Egyébként a kvázibíróági tárgyalás történései zajlanak, amelyek egyre komolyabb fordulatot vesznek. Maga a Mester nyugtatja a vádlottat s a tanúkat, főleg Barabásné, aki légből kapottnak mondja a vádpontokat. Barabás, a fő vádlott kezdetben elviselhetetlen mocskolódásról beszél, és nem tartja válaszra érdemesnek a koholmányokat, de a törvényszéki tárgyalás formalitásai szerint mégiscsak tovább zajlik a tulajdonképpeni koncepciók per, s neki védekeznie kell a kitalált vádak, a félígazságok, az eddig elhallgatott információk, a provokációk és valós tények felsorakoztatása miatt. Monológok, párbeszédek, képváltások tördelik és montázsolják a kontextust. A múlt és jelen két idősíkjá szinte egymásba csúszik a tárgyalási jelenetekben, a hősök döntéshelyezeteinek morális vetületei egyre nagyobb hangsúlyt kapnak. A leleplezett törvénytelenések a groteszk és abszurd minőségben „megforgatva” szelektálódnak a tragikuság vonalán egészen a befogadásig, a katarzisig. E folyamatból leszűrhető a tanulság, mely szerint a legértékesebb karaktert is megrontja az ember leggyakoribb és legnagyobb traumája: a gyanakvás, a félelem, amely bizonyos élethelyzetekben koholt voltában is valós, hús-vér áldozatokat követel, nemegyszer a legkedvesebb hozzátartozókat, barátokat, bajtársakat. Barabás tévhite, hogy Littke László barátját árulónak vélte, saját tragédiáját evokálta: *„Nékem mint e pör vádlottjának két választásom volt. Az egyik, hogy pártomat jól szolgálni akarván, a párizsi követségről jelentést írtam, melyben Littke Lászlót a párt elárulásával meggyanúsítottam. A másik, azonos okból, tehát ismét a párt védelmében, hogy Littkét és más ártatlanul szenvedőket börtönükből kiszabadítsam, az imént elhangzott szónoklatommal fegyveres fölkelésre hívtam föl a népet. Hiába szépíteném, be kell ismernem, hogy enyém a kéz, amely a barátját följelentő levelet megírta, és enyém az a hang, amely, hogy őt kiszabadítsa, fegyveres fölkelésre biztatta elvtársaimat... Azt hiszem, és ezt nem mentségemül mondom, ez a két-színűség velem született. Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önnön-magamnak. Most döntenem kéne: melyiket választom a kettő közül. Ha Littke ártatlan, akkor elárultuk eszményeinket. Ha Littke bűnös, akkor bebörtönzőinek van igazuk.” (456–457.) (Kiemelés – L. E. M.).*

Amikor mindez történik, a háborúnak vége, legálisan működik a párt, a munkáshatalom, s aki mindezekért harcolt az ellenállásban, mint Littke, azt újra bebörtönzik. A Mester jutalomjátékának apropóján a cirkuszi porondon, a publikum előtt derül ki, hogy a kommunista hőst éppen a legjobb barátja és bajtársa adta fel, egyfelől, mert provokációtól tartott, másfelől,

mert nem tűrhette, hogy a pártot bírálni merészelte. A tények és a vádak azonban nemcsak büntudatot és kételyt ébresztenek Barabásban, hanem hitet is adnak neki felismerni a kirajzolódó igazságot, miszerint akkor tartotta árulónak a barátját, amikor az éppen az árulókat leplezte le. A főhős ezek után mintegy lelki csapdában vergődve, a hazugságok tömege ellen álgálva igyekszik védeni azt az értéket, ami értelmet adott mindkettejük életének. A vázolt képek történelem és kreált valóság időkorlátokat mellőző, egymásba csúsztatott szegmentumai. Így demonstrálhatók általuk – mintegy tudatfolyamban – a főhős tudathasadásos reakciói. Idegőrlő kétségeit egyre inkább erősíti a szinte már állandósult tér- és időzavara, s az önmagával folytatott vitája: „*Álmodtam? Berúgtam? Vagy megbolondultam?*” (370.) – kérdezi magától, és azt is, hogyan került ő a vádlottak padjára, ő, aki Madrid egykori védője, a francia partizánok hőse, az a Barabás hadnagy, akinek illegális neve a Füttyös volt, aki később részt vett a főváros újraépítésében, majd miniszter, államtitkár lett, a forradalmár fiatalok bálványa s jelenleg párizsi nagykövet. Ezt a személyiséget egy elképesztő interpretációban – mintha az életét visszájára fordítanák – a következőkkel vádolják: együttműködött az illegális párt üldözőivel, beárulta a sztrájkoló gyári munkásokat, dezertált a Madridot védő köztársasági hadseregből, aknamunkát végzett a francia partizánok ellen, lebuktatta a magyar ellenállási mozgalom vezérkarát, meggyilkolta Hódosi ezredet, a háború után ellenforradalomra és a munkáshatalom megdöntésére szervezkedett, előkészítője volt a Rádió lefoglalásának, a pártvezetők likvidálásának, hogy a hatalom átvétele után visszaállítsa a nagybirtokosok és a fináncőke uralmát.

A valóság és a koholt vádak teljességgel ellentétes, ill. „többdimenziós” karaktert mutatnak. Mindezekén túl a valóságot meglehetősen határozott értékrendben, minden zavaró tényező ellenére is Barabás jellemében és monológjaiban fedezzük fel e dráma világban, míg a tudathasadásos társadalmi kreációk az ellene összegyűjtött vádakban sorakoznak fel. Ezt a műbeli tényt a Mester és Barabás párbeszéde nyomósítja:

„A MESTER: Voltak idők, amikor hősök kellettek, most árulókra van szüksége a pártnak.

BARABÁS: De miért? Van annak értelme, haszna, célja?

A MESTER: Talán csak az, hogy akik még nem félnek, félni kezdjenek, és akik már félnek, még jobban féljenek.” (472.)

Barabás alakjában többféle jelenlétiség realizálódik, mégpedig a korabeli társadalmi váltásoknak pozitív és negatív belevetülései egy emberi magatartásba, amikor is azok nem is annyira az egyénben abszorbeálódnak, mint inkább az általa reprezentált magatartási és társadalmi státusban. A mintegy modellértékű alak „jelenlétiségei” tehát jelképesek és valóságosak egyszerre, ilyenformán a denotatív és konnotatív szintű értelmezés-

nek is egyaránt tartozékai. A megrendítő és olykor irtóztató drámai képsorokat bőven megtámogatja a művilég létrehozott szövegek hiteltelenségének s az őszinte vallomások hitelességének ötvözete. Ez az ellentmondásokkal, képtelenségekkel teli művi/valós világ a többféle aspektus és választási lehetőség ellenére is egyenes irányúan az „ember tragédiájába” torkollik, akár jelképes értékek egyéni hordozójának tekintjük a főhőst, akár a történelmi–társadalmi hatásmechanizmusok eszközeként. Erre nézve Barabás alakjában feltűnően jellemző vonás a tragikust magához vonzó karakterjegyek sora. Az írói eljárás sokszínű logikai–erkölcsi szegmáltaltsága ellenére is illusztrálja a tragikusság esztétikai minőségének legfontosabb tényezőit, miszerint az adott életanyag és a műnemre jellemző interperszonális viszonyváltozások hatásos drámává/tragédiává álltak össze. A pluszként megjelenő sajátos értékrend pedig annak az írói distanciának és világlátásnak köszönhető, amely Örkény István elvitathatatlan sajátja, mégpedig az, hogy a groteszk és abszurd értékrendbe ágyazott bármely tartalmi, formai elemek érvényesítése mindenkor az örök emberit demonstrálja egyfajta elévülhetetlen humánus hordozójaként.

A *Forgatókönyv* nemcsak Örkény dráma művészetében kaphat előkező helyet, hanem a magyar drámairodalom huszadik századi hatvanas-hetvenes éveiben is az egyik kiemelkedő műnek számít. P. Müller Péter az említett évek színműirodalmának összegezésekor Örkény művészetéről szólva kihangsúlyozza a következőket: „...egy sajátos drámatípust, dramaturgiát és szemléletmódot is jelöl, mely az adott időszak hazai drámairodalmában a legtöbb eredményt hozta, s amelyik az európai dráma művészet után igyekezve, esetenként annak színvonalához közelítve szólalt meg.”<sup>8</sup> Noha az író művészeti szintézisét tekintve a *Pisti a vérzivatarban* kompaktabb, elfogadottabb műnek mondható, a *Forgatókönyv* analizáló technikájával, a monológok, vallomások, az expresszív szövegtautológiák montázsolásával nemcsak egy művészien összefogott képet nyújt egy sajátos világról, hanem formai bravúrt is produkál. Örkény István epikus és drámaírói zsenialitása már nemegyszer megnyilvánult az életművében, lásd az *Egyperceseket* s az utánuk sorjázó kettős (epikai és drámai) változatok születését. Ugyanakkor megfigyelhetők művészetében az olykor posztmodern technikákat sem mellőző effektív intertextuális megoldások, de legfőbb értékének az egymás után születő nagy groteszk/abszurd drámai műveket tartjuk, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy elemzése és összegezése egyaránt sokatmondóak, többjelentésűek, s polifon értéket nyújtanak a befogadónak. Nagy András<sup>9</sup> az Örkény-életmű sajátosságain túl (mint realista, groteszk, abszurd) – többek között – kulcskérdésnek tartja a gondolkodási merészség és alkotó konvenciótlanság maradéktalan összefonódását a műfajteremtő erővel, a rendkívüliség jegyeivel, amelyek által Örkény István



közép-európaivá lett, azaz túllépett a nemzeti irodalom keretein. Az örkényi művek példaértékű hatása immár nemcsak a magyar irodalomban ismert, Örkény művészetének legjelentősebb értékei a klasszikusok közé helyezik őt, és ugyancsak előkelő helyet biztosítanak számára a mindenkori kánonban.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1986, 417.

<sup>2</sup> Örkény István: *Levelek egypercben*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1992, 212.

<sup>3</sup> Uo.: 228–230.

<sup>4</sup> Lásd az 1. sz. jegyzet 322. o.!

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Örkény István: *Drámák 2*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982.  
– Megj.: A drámákból vett idézetek lapszámai erre a kötetre vonatkoznak.

<sup>7</sup> Hankiss Elemér: *Diagnózisok 2*. Magvető Kiadó, Budapest 1986, 254.

<sup>8</sup> P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. Argumentum Kiadó, Budapest 1997. 7–8.

<sup>9</sup> Vö.: Nagy András: *Közép-Európa realizmusa: a groteszk?* In: *Örkény István emlékkönyv*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest 1995, 185.



# IRODALOM

**Ablonczy, L.**

1987 *Latinovits Zoltán tekintete*. Budapest

**Adamov, A.**

1966 *Túl az abszurd színházon*. Budapest

**Almási, M.**

1961 *A modern dráma útjain*. Budapest

1963 *Színháték és társadalom*. Budapest

1966 *Maszk és tükör*. Budapest

1969 *A drámafejlődés útjai*. Budapest

1977 *Kényszerpályán*. Budapest

**Ancsel, É.**

1989 *Az aszimmetrikus ember*. Budapest

**Aronson, E.**

1992 *A társas lény*. Budapest

**Asmuth, B.**

1990 *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart

**Auerbach, E.**

1985 *Mimézis*. Budapest

**Bácskay, M.**

1974 *Diákszínpad és diákszínhátság*. Budapest

**Bachtin, M. M.**

1975 *François Rabelais a lidová kultúra středověku a renesance*. Praha

**Bálint, L.**

1979 *Színészek, táncosok, artisták*. Budapest

**Balogh, N.**

1979 *Abszurd irodalom*. Budapest

**Bentley, E.**

1998 *A dráma élete*. Pécs

**Bécsy, T.**

1974 *A dráma modellek és a mai dráma*. Budapest

**Bécsy, T.**

1977 *Drámaelmélet az ontológia és esztétika határán*. Budapest

1978 *Az irodalomesztétikai tudásról*. Budapest

1980 *Drámaelmélet és dramaturgia Csokonai műveiben*. Budapest

1984 *A dráma lételméletéről*. Budapest

- 1987 *A cselekvés lehetősége.* Budapest  
 1987 „E kor nekünk szülők és megölők.” Budapest  
 1987 *Mi a dráma?* Budapest  
 1988 *A dráma esztétikája.* Budapest  
 1990 *Műelemzés – műértés.* Budapest (szerk.)  
 1996 *Kalandok a drámával.* Budapest  
 1997 *A színház lételméletéről.* Budapest  
 1992 *Rítus és dráma.* Budapest
- Benedek, M.**  
 1970 *Az olvasás művészete.* Budapest
- Bergson, H.**  
 1966 *Smiech.* Bratislava
- Berkes, T.**  
 1961 *Senki sem fog nevetni...* Budapest
- Bettelheim, B.**  
 1985 *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek.* Budapest
- Brecht, B.**  
 1970 *Irodalomról és művészetről.* Budapest
- Brook, P.**  
 1999 *Az üres tér.* Budapest
- Brustein, R.**  
 1982 *A lázadás színháza.* Budapest
- Buda, B.**  
 1988 *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei.* Budapest
- Camus, A.**  
 1990 *Sziszüphosz mítosza.* Budapest
- Czímer, J.**  
 1980 *Színház és irodalom.* Budapest
- Egri, P.**  
 1988 *Elidegenedés és drámaforma.* Budapest
- Ephraim, G.**  
 1980 *Lessing.* Bratislava
- Esslin, M.**  
 1998 *A dráma és vetületei.* Budapest
- Ézsaiás, E.**  
 1986 *Mai magyar drámák.* Budapest
- Fischer-Lichte, E.**  
 2001 *A dráma története.* Pécs
- Fónod, Z.**  
 1991 *Rövid áttekintés az 1945 utáni magyar irodalomból.* Bratislava

**Földes, A.**

1985 *Örkény-színház*. Budapest

**Fráter, Z.–Radnóti, Zs. szerk.**

1995 *Örkény István emlékkönyv*. Budapest

**Freud, S.**

1992 *A rossz közérzet a kultúrában*. Budapest

**Fried, I.**

1989 *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*. Budapest

**Gabnai, K.**

1987 *Drámajátékok*. Budapest

**Grotowski, J.**

1999 *Színház és rituálé*. Pozsony–Budapest

**Ďurišin, D.**

1985 *Teória literárnej komparastiky*. Bratislava

**Halász, L.**

1973 *Művészetpszichológia*. Budapest (szerk.)

1980 *Vizsgálatok az irodalmi mű megítélésének pszichológiai közvetítéséről*. Budapest

**Hankiss, E.**

1985 *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Budapest

1986 *Diagnózisok 2*. Budapest

1989 *Kelet-európai alternatívák*. Budapest

**Havel, V.**

1989 *Do různých stran*. Praha

**Hegel, G. W. T.**

1974 *Esztétika*. Budapest

**Heidegger, M.**

1992 *Az idő fogalma*. Budapest

**Hermann, I.**

1976 *Évadok tanúsága*. Budapest

1986 *A hitvitától a drámáig*. Budapest

**Hont, F.**

1972 *A cselekvés művészete*. Budapest

1973 *A színház esztétikai alapjai*. In: Marxista–leninista esztétika. Budapest

**Horányi, Ö.**

1977 *Kommunikáció I*. Budapest

**Hrabák, J.**

1973 *Poetika*. Praha

**Hrabal, B.**

1992 *Zsebcselek*. Bratislava

**Hubay, M.**

1983 *A dráma sorsa*. Budapest

**Hull, S. L.**

1999 *Színészmesterség mindenkinek*. Budapest

**Chalizev, V.**

1983 *Drama jako umělecký jav*. Praha

**Kalvadová, D.**

1987 *Divadelné kultúry východu*. Bratislava

**Katona, F.**

1976 *A színjáték*. Budapest

**Kaposi, M.**

1994 *Intuíció és költészet*. Budapest

**Karvaš, P.**

1984 *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava

**Kazimir, K.**

1972 *A népművelő színház*. Budapest

**Kéry, L.**

1968 *Shakespeare, Brecht és a többiek*. Budapest

**Koltai, T.**

1980 *Cselekvő színház*. Budapest

**Kopál, J.**

1980 *Literárna komunikácia, teória a interpretácia textu, literárne vzdelanie*. Nitra

**Krausová, V.**

1984 *Význam textu – tvar významu*. Bratislava

**Kayser, W.**

1957 *Das Groteske*. Hamburg

**László, J.**

1979 *Dráma és előadás*. Budapest

**Lotman, J. M.**

1973 *Szöveg – modell – típus*. Budapest

**Lukács, Gy.**

1975 *A művészet és az objektív igazság*. Budapest

1978 *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest

**Lukeš, M.**

1987 *Umění dramatu*. Praha

**Major, O.**

1980 *Értelem és szenvedély*. Budapest

**Mész, L.-né.**

1983 *Mai magyar drámák*. Budapest

1988 *Színterek*. Budapest

- Miko, F.**  
 1970 *Text a štýl*. Bratislava  
 1981 *Aspekty literárneho textu*. Nitra
- Mistrik, J.**  
 1989 *Dramatický text*. Bratislava
- Molnár, G. P.**  
 1976 *Színházi holmi*. Budapest
- Nagy, Sz. P.**  
 1981 *Az idilltől az abszurdig*. Budapest
- Nánay, I.**  
 1999 *A színpadi rendezésről*. Budapest
- Neelands, J.**  
 1994 *Dráma a tanulás szolgálatában*. Budapest
- Obert, V.**  
 1992 *Kapitoly z didaktiky literatúry*. Nitra
- Pethő, B. szerk.**  
 1984 *Poszt-posztmodern*. Budapest
- Péczy, L.**  
 1973 *Bevezetés a műelemzésbe*. Budapest
- Poszler, Gy.**  
 1983 *Kétségektől a lehetőségekig*. Budapest  
 1988 *Filozófia és műfajelmélet*. Budapest
- P. Müller, P.**  
 1990 *A groteszk dramaturgiája*. Budapest  
 1997 *Drámaforma és nyilvánosság*. Budapest
- Propp, V. J.**  
 1969 *Morfológia rozprávky*. Bratislava
- Radnóti, Zs.**  
 1981 *Párbeszéd a groteszkről*. Budapest (szerk.)  
 1991 *Mellékszereplők kora*. Budapest  
 1993 *A próféta színháza*. Pécs
- Rampák, Z.**  
 1978 *Tvorba Ivana Bukovčana*. Bratislava  
 1989 *Problémy a osobnosti*. Bratislava
- Siklós, O.**  
 1970 *A magyar drámairodalom útja*. Budapest
- Spiró, Gy.**  
 1986 *A közép-kelet-európai dráma*. Budapest
- Steiner, G.**  
 1971 *A tragédia halála*. Budapest

**Štěrbová, A.**

1990 *O současném činoherním divadle*. Ostrava

**Strehler, G.**

1982 *Az emberi színházért*. Budapest

**Szabó, B. I.**

1997 *Örkény*. Budapest

**Szalai, K.**

1983 *Komikum, szatíra, humor*. Budapest

**Szauder, E. szerk.**

1994 *Dráma – oktatás – nevelés*. Budapest

**Székely, Gy.**

1976 *Színházesztétika*. Budapest

**Szerdahelyi, I.**

1972 *Költészetesztétika*. Budapest

1984 *Az esztétikai érték*. Budapest

1985 *Esztétika, kritika, közlés*. Budapest

1995 *Irodalomelméleti enciklopédia*. Budapest

**Szili, J.**

1993 *Az irodalomfogalmak rendszere*. Budapest

**Simhandl, P.**

1998 *Színháztörténet*. Budapest

**Szondi, P.**

1979 *A modern dráma elmélete*. Budapest

**Sztanyiszlavszkij, K.**

1970 *A színész és rendező művészetéről*. In: Színház ma. Budapest

**Tarján, T.**

1983 *Kortársi dráma*. Budapest

**Tatarkiewicz, W.**

2000 *Az esztétika alapfogalmai*. Budapest

**Tischner, J.**

2000 *A dráma filozófiája*. Budapest

**Ungvári, T.**

1974 *A dráma művészete ma*. Budapest (szerk.)

1976 *Poétika*. Budapest

1988 *A szépség születése*. Budapest

**Upor, L.**

2000 *Világsszínház az egész*. Budapest

**Vlagyimirov, Sz. V.**

1972 *Gyejszviye v drame*. Leningrad

**Walkó, Gy.**

1977 *Katarzisz nélkül*. Budapest



**Zeman, M. a kol.**

1988 *Průvodce po světové literární teorii*. Praha

**Zich, O.**

1986 *Estetika dramatického umění*. Praha

## Tanulmányok

**Berkes, T.**

1992 *A groteszk mint melankólia*. Kalligram, 1992/4

**Bojtár, E.**

1965 *A groteszk a mai cseh irodalomban*. Kritika, 1965/10

1970 *Egy rendhagyó regény*. Kritika, 1970/6

1987 *A posztmodernizmus és a közép- és kelet-európai irodalmak*. Kritika, 1987/7

**Chmel, R.**

1980 *Poznámky o humore, satire a poézii*. Slovenské pohľady 96, 1980/1

**Kádár, J.**

1993 *Az ember tragédiája, Byron Káinja és a Madách-filológia*. Irodalomtörténeti Közlemények 97, 1993/5–6

**Lukovszki, J.**

1994 *Drámaszöveg és festészet kapcsolata: Ionesco példája*. Filológiai Közlöny 40, 1994/3–4

**Sükösd, M.**

1970 *Örkény István egy-percei avagy a konkrét abszurd*. Új Írás, 1970/6

1980 *Örkény*. Valóság, 1980/5

**Szabó, B.**

1983 *A groteszk magyarsága és humanizmusa*. Új Írás, 1983/8

**Szabolcsi, M.**

1988 *Érvek és kételyek a posztmodernizmus dolgában*. Kritika, 1988/5

## Szótárak, lexikonok

**Alföldy, J.**

1993 *Irodalmi fogalomtár*. Budapest

**Benedek, M. főszerk.**

1965 *Magyar Irodalmi Lexikon*. Budapest

**Bodrogi, T.**

1985 *Mitológiai ábécé*. Budapest

**Csibra, I.–Szerdahelyi, I.**

1978 *Esztétikai abc*. Budapest

**Kenyeres, Á. főszerk.**

1986 *Kulturális enciklopédia*. Budapest

**Király, I. főszerk.**

1970 *Világirodalmi Lexikon*. Budapest 1970-től

**Székely, Gy. főszerk.**

1994 *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest

**Szerdahelyi, I. – Zoltai, D.**

1972 *Esztétikai kislexikon*. Budapest

**Szigeti, Gy.-né–Vári, Gy.-né–Volczer, Á. szerk.**

1970 *Filozófiai kislexikon*. Budapest

**Vajda, Gy. M.**

1962 *Színházi kalauz*. Budapest

**Végh, J. szerk.**

1997 *Művészeti szótár*. Budapest

**Vlašín, Š. a kol.**

1977 *Slovník literární teorie*. Praha

## RESÜMÉ

Knižná publikácia pod názvom *Relácie groteskna v dráme* obsahuje interpretáciu šiestich dramatických diel Istvána Örkénya, ktorý bol jeden z najväčších predstaviteľov realizmu, a zároveň aj groteskna a absurdna súčasnej maďarskej epickej a dramatickej literatúry. V prvej kapitole sa autorka zaoberá rozborom diela *Tótovcí*, ktoré má epickú, dramatickú a filmovú podobu. Vďaka umeleckým prekladom je dielo už známe na celom svete. Podobný „životopis“ má aj ďalšia dráma *Mačacia hra*, ktorá obsahuje už ne jeden prvok postmodernistických tendencií. V ďalšej kapitole sa môžeme dočítať o *Krvavých príbuzných*, vlastne o dvojitej duši a tvárach ľudí, ako i spoločnosti dvadsiateho storočia. Drámu *Hľadači kľúčov* autorka skúma z aspektu časových a priestorových faktorov, ktoré veľmi ovplyvňujú celú dramaturgiu tohto diela. Örkényova dráma *Pišti v krvavej búrke* podľa autorky znamená kulmináciu a syntézu celej životnej tvorby spisovateľa a je „presným“ umeleckým obrazom histórie v prvej polovici 20. storočia. Šiesta kapitola sa zaoberá interpretáciou drámy *Scenár*. Toto dramatické dielo vyšlo až po smrti spisovateľa a je pozoruhodné jednak z hľadiska ideovosti, nakoľko približuje diagnózu pálčivých spoločenských otázok päťdesiatich rokov 20. storočia, a jednak z aspektu formy, pretože sa v nej spisovateľovi podarilo zhrnúť a aplikovať formálne postupy viacerých umení, a to: literatúry, filmu, divadla a cirkusu.

Na konci knižnej publikácie si nájdeme aj zoznam vhodnej odbornej literatúry, ktorý môže byť pomôckou bádateľom v tematike teórie drámy.

## SUMMARY

The publication with the title *Relations of the Grotesque in Drama* contains the interpretations of six dramatic works by István Örkény, who was one of the greatest representatives of realism, as well as the grotesque and the absurd of the contemporary Hungarian epic and dramatic literature. In the first chapter the authoress analyses the work titled *The Toths*, which was written as a work of fiction, drama and film as well. Thanks to its translations this work has become known in the whole world. The similar „course of life” also has another work of the above-mentioned writer, the drama *Cat Play*, which already contains several elements of post-modern tendencies. In the third chapter we learn about *The Bloody Relatives*, more specifically about the double souls and faces of people, as well as about the society of the twentieth century. The drama *Key Searchers* was analysed from the aspect of time and space factors, which to a considerable extent influenced the dramaturgy of this work. According to the authoress another Örkény's drama *Pišti in the Storm of Blood* is the culmination and synthesis of the writer's lifetime work and it is the „exact” artistic picture in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The sixth chapter is devoted to the interpretation of the drama *Scenario*. This dramatic work was published only after the death of the writer. It is remarkable from the point of view of the idea, as it is an attempt to diagnose the pressing issues of the 50s in the 20<sup>th</sup> century from the aspect of form because in the form the writer succeeded in comprising and applying the formal methods of several arts, namely of literature, film, theatre and circus.

At the end of the publication we can find the list of professional literature, which can be of help for scholars and researchers in the field of the theory of drama.

# TARTALOM

BEVEZETÉS	5
I. A KOMIKUS TRAGIKUM ÉS A TRAGIKUS KOMIKUM EPIKÁBAN ÉS DRÁMÁBAN	7
II. KARAKTERJÁTÉK GROTESZKBEN	25
III. A KETTŐSSÉG ÉRTÉKE, AZ ÉRTÉK KETTŐSSÉGE A VÉRROKONOKBAN	41
IV. ÖNÁMÍTÓK DRÁMAI TÉRBEN	62
V. PISTISÉGÜNK, AVAGY DRÁMAI ÖNKÉPÜNK A GROTESZK CSÚCSÁN	76
VI. A JELENLÉT TÖBBÉRTELMŰSÉGE A DRÁMÁBAN	97
IRODALOM	113
RESÜMÉ	121
SUMMARY	122
TARTALOM	123

**L. ERDÉLYI MARGIT**

**A groteszk relációi  
drámákban**

Kiadta: NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2002

P. O. Box 72., 929 01 Dunajská Streda

Felelős kiadó: Barak László igazgató

Felelős szerkesztő: Kulcsár Ferenc

Borító: Mészáros Angelika

Nyomdai előkészítés: NAP Kiadó

Nyomta: Valeur Kft., Dunaszerdahely (Dunajská Streda)

ISBN 80-89032-23-0