

P. MÜLLER PÉTER

A GROTESZK DRAMATURGIÁJA

Szerkesztette
a JAK-füzetsorozat szerkesztőbizottsága

Csapody Miklós
Dérczy Péter
Elek István
Gyurácz Ferenc
Parti Nagy Lajos
Körmendy Zsuzsanna

A kötet felelős szerkesztője
Dérczy Péter

TARTALOM

Bevezetés

I. Elemzések

1. Kiindulás az epikából - a kétféle Tóték
2. Az egyéni és közösségi azonosságtudat kérdései a Vérrokonok-ban
3. Az értelmezés elsőbbsége a Kulcskeresők-ben
4. Az önsokszorosítás stációi - a Pisti a vérzivatarban
5. A történelem cirkuszi mutatványa - a Forгатókönyv

II. Összegzések

6. Adalékok Örkény dramaturgiájához
7. A vizsgált drámák néhány világirodalmi vonatkozása

Hivatkozások

Örkény-bibliográfia

További irodalom

Berta Zitának ajánlom

Bevezetés

Örkény István pályáján 1967-ben, a *Tóték* drámaváltozatának elkészültével és színházi bemutatójával új szakasz kezdődött. A *Tóték* avatta Örkényt drámaíróvá, ez a mű hozta meg számára a hazai és a nemzetközi elismerést, és ez a dráma irányította rá a figyelmet Örkénynek arra a sajátos hangjára, különös szemlélet- és ábrázolásmódjára, mely később az egész pályaszakasz jellemzőjévé vált. Az új alkotói korszak egyúttal a beérkezés ideje is volt, és a pálya csúcsa egyben az életút és az életmű lezárulását is jelentette. Az 1967-től 1979-ig terjedő korszakban Örkény István *elsősorban drámaíróként* tevékenykedett, a tizenkét év alatt hét drámát írt.

Ennek a viszonylag homogén alkotói korszaknak természetesen korábbra nyúlnak a gyökerei. A harmincas években pályáját kezdő Örkény szürrealista novellái, a világháborúból hazatérő író „kettős látással” ábrázolt riportjai, elbeszélései mind előzményei a hatvanas években - először az egypercesekben, majd a drámákban - revelálódó groteszk hangnak. Tanulmányomban azonban nem e korszak kialakulásának, létrejöttének körülményeit kívánom vizsgálni, hanem ezt a tizenkét éves periódust, annak is kizárólag a drámatermését. A gyökeret, a kiindulást csak egyetlen aspektusból veszem figyelembe: abból, hogy az egész drámaírói korszaknak epikai indíttatása van. A novellista Örkény már drámai szituációkat, élethelyzeteket ábrázol, olyanokat, amelyek majd színdarabjaiban nyerik el kiteljesedett formájukat. Örkény, aki tudatos alkotó volt, maga is megfogalmazta ezt a kapcsolódást, indíttatást. Egy interjúban így beszélt erről: „Én mindig drámai prózát írtam, és főleg novellákat. Tulajdonképpen valamennyit dramatizálhatnám, mind igen drámaiak. A novella - drámai epika.” (Örkény: 1981; 145.) Ezt a dramatizálást több ízben gyakorolta is: a korszakba tartozó hét drámája közül négynek (és a korábbi két darabja közül egynek) epikai indíttatása van. A *Tóték* és a *Macskajáték* esetében azonos című novelláit dolgozta át, a *Pisti a vérzivatarban* esetében az *Egyperces novellák* darabjaiból építette föl a dráma jelentős részét, míg *A holtak hallgatása* című dokumentumjátékot Nemeskürty István könyvéből írta.

E miatt a szerves, szoros epikai kapcsolódás miatt a *Tóték* drámaváltozatának elemzését kiegészítettem az epikai változat, az 1964-ben megjelent novella vizsgálatával. A tanulmány első fejezetében így módon a kétféle *Tóték* összevetésére kerül sor, ezt követően pedig a további hat drámából négyet elemzek, a *Vérrokonok*-at, a *Kulcskeresők*-et, *Pisti a vérzivatarban* című darabot és a *Forgatókönyv*-et. (A társszerzőség és a műfaji jelleg miatt a dokumentumdrámát nem érintem. Ugyanígy nem foglalkozom a *Macskajáték*-kal, mely ábrázolt élet-tartalmában és megformáltságában lényegesen eltér a korszak itt tárgyalt darabjaitól.) Az egyes művek elemzését követően az összegzés első részében a vizsgált drámák néhány közös jegyére térek ki, majd a tanulmány befejezéseként az Örkény-drámák bizonyos sajátosságainak világirodalmi vonatkozásaival foglalkozom.

Örkény István drámáit a Szépirodalmi Könyvkiadónál megjelent életműsorozat *Drámák* I-III. köteteiből idézem (Örkény: 1982/a), a *Tóték* az első, a másik négy darab a második kötetben található. (A továbbiakban csak a lapszámra utalok.) Az itt vizsgált drámák közül néhányról, illetve Örkény egy-két további művéről már közzétettem elemzéseket. Ezeket az írásokat változatlan vagy módosított formában beépítettem ebbe a tanulmányba. A kéziratot 1985 tavaszán zártam le, így az azután megjelent Örkény-szakirodalomra nem hivatkozom.

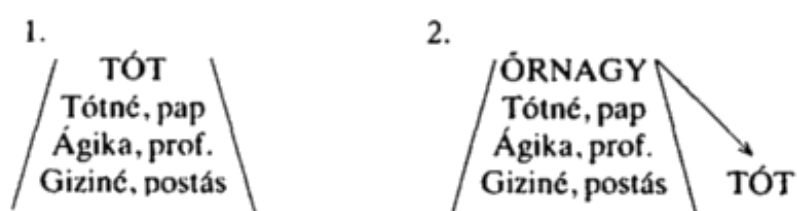
I. Elemzések

1. Kiindulás az epikából - a kétféle Tóték

Az epikai változat világának két jól elkülönülő eleme van: a külvilág (a faluba érkező levelek és az őrnagy által képviselt világ) és a falu, illetve Tóték világa. Ez a két önálló szféra már a novella első soraiban kapcsolatba kerül egymással (a fronton szolgálatot teljesítő fiú megírja az őrnagy jövetelét), és kapcsolatuk a mű utolsó mozzanatáig megmarad. E világok önállóak, mindkettő saját törvényszerűségekkal rendelkezik, ez azonban nem jelenti azt, hogy függetlennek volnának egymástól. A két világ kapcsolata az őrnagy révén jön létre (már azelőtt, hogy személyesen is megjelenne: a mű eleje az őrnagy érkezésére való készülődést mutatja be). A faluban a külvilágot csak az őrnagy képviseli, a levelek nem, ugyanis egyetlen levél érkezik meg a Tót családhoz (amelyikben Varró jöveteléről van szó), a többi kizárólag az olvasót tájékoztatja.

A mű - igen általánosan meghatározva - arról szól, hogy a külvilág betör egy zárt mikrovilágba. (A továbbiakban ezt a két szférát „nagy világ”-nak és „kis világ”-nak nevezem.) A behatolás a már említett levéllel kezdődik: „az őrnagy egyes szagokat nem tud elviselni.” (Örkény: 1974; 265. - a novellaváltozat lapszámai erre a kiadásra vonatkoznak.) Mindaz, ami ezt követően a műben történik, az ennek a behatolásnak a megnyilvánulása. A *Tóték* - némileg konkrétabban - tehát arra a kronotoposzra épül, melyet saját terminusommal „egy idegen érkezésének” neveznék, s melyre az jellemző, hogy a közösségbe (család, falu, város stb.) érkező idegen egy új értékrendet mutat fel, vagy kényszerít rá a közösségre, s ennek nyomán az addig stabil értékek relativizálódnak, a vélt vagy valós harmónia felbomlik. A *Tóték*-ban ez annyiban sajátos, hogy ott a „kis világ” felbomlása nem elsősorban a falut, hanem inkább Tót Lajos személyét érinti.

Ennek oka az, hogy a „kis világ”, azaz a falu egy olyan hierarchikus viszonyrendszerre épült, melyben Tót helyezkedett el a csúcson; az őrnagy érkezésével „mindössze” annyi történik, hogy Tót elveszíti ezt a társadalmi pozíciót és szerepet, az őrnagy kerül a helyére. Tót pedig *kiszorul a világból!* Egy sematikus ábrával ez a következőképpen jelölhető:



A „kis világ”-nak az őrnagy megérkezése előtti életéről, elsősorban Tót személyéről, a következőket tudjuk meg: Tótot „általános megbecsülés övezte... S bár tűzrendészeti kihágásokra soha célzást nem tett, mégis, ha valahol egy csikk füstölgött, ketten-hárman is igyekeztek, hogy ki taposhat rá előbb.” (285.) A faluban, ha esküvőről, örökségről, halálesetről, kályharakásról, sonkapácolásról volt szó, őt kérdezték. Tót *tekintélyszemély*, apaszerepet betöltő alak volt tehát, a faluban éppúgy, mint a családban. Ezzel a szerepével függ össze az is, hogy ő a falu egyetlen katonai szervezetet képviselő, egyenruhát viselő tagja, s ha nem is a rend őre, de a tűzrendé igen. A hatalom megtestesítője, de nem idegen, elnyomó hatalomként jelenik meg - a falubeliek maguk közül valónak érzik. Ez egyrészt a külső megjelenéséből adódik (délceg), másrészt abból, hogy „ő mindig azt mondta, amit a többiek is mondtak volna, legföljebb egy szempillantással hamarabb”, és ezáltal „községszerte okos ember hírébe került”. (286.)

A falu közösségét az is összekapcsolja, hogy a „mátraszentannaiak egyik fő jövedelmi forrása a szobák bérbeadása volt”, és hogy „a családok kb. 60 százalékanak volt olyan hozzátartozója, aki a fronton szolgált”. (271.) Az azonos élet, az azonos sors a falun belüli világban egyneműsíti a valóságról alkotott képet, és egyértelművé, áttekinthetővé teszi azt. Ez a kép azután a falubeliek tudatában rávetül a falun kívüli világra, és a község szűk keretei között szerzett tapasztalatok mintájára képzelik el a „nagy világ”-ot is. Egy parancsnok (adott esetben az őrnagy) például számukra csak olyan lehet, amilyen a falubeli parancsnok. Ágikában például a következő kép alakul ki az őrnagyról a kölcsönkérő körút során: „az őrnagy, akitől kezdetben valósággal borzadt, óráról órára vonzóbbá változott, s egyre jobban hasonlított az apjára. Ugyanolyan magas, ugyanolyan délceg.” (275.) Tót fejében is összekapcsolódik a rang a külső megjelenéssel. „Hát ilyen alacsony termetű ember is lehet őrnagy?” (279.) - kérdi magától, amikor Varró megérkezik.

Tótné tudatában az a tény, hogy valaki hosszabb időt távol tölt az otthonától - saját tapasztalati körének megfelelően -, az *üdülés* képzetét kelti. Amikor a fiáról vizionál, ezt látja: „egy nagy rúd szalámival integetett; a drága fiú sose jött haza üres kézzel...” (326.) Gyula pedig a front-ról hozott tárgyakkal régebben meg is erősítette anyja képzetét.

A postás szerepe, funkciója ebben a közegben a „kis világ” háborítatlanságának megőrzése: csak azokat az információkat engedi bejutni ebbe a világba, amelyek ennek „harmóniáját” igazolják, erősítik vagy helyreállítják. Gyuri atyus szimmetriamániájában tulajdonképpen a bornírt beteljesedettségre irányuló törekvés mutatkozik meg. Nem véletlen, hogy a falubeliek közül éppen Cipriani professzort utálja - az ideggyógyász ugyanis a postás szemében *kívül* van a „kis világ”-on. Ez a kívüllevőség a postás számára aszimmetriaként jelenik meg. Míg Tótba „valósággal szerelmes volt” (276.) - mivel őt idióta létére is értette -, addig Cipriant elutasítja, mert nem érti, s emiatt a kedvező híreket tartalmazó leveleket sem kézbesíti neki.

Cipriani azonban - a postás elképzelése ellenére is - a „kis világ” része. Amikor elbeszélget Tóttal, a következőket tanácsolja neki: „Ne hallgasson a hiúságára!... Inkább a fiára gondoljon. Mi jobb, ha behajlítja a térdét, vagy magára haragítja Gyula parancsnokát?” (366.) Ezzel tehát a többi falubelivel megegyező módon elfogadja, mi több, megerősíti Tótnak az őrnagy viselkedésére való reagálásait, és Tótot, akivel ember voltát szinte már teljesen elfeledtették, tovább ösztönzi a megalázkodásra.

Az eddig említett szereplőkön kívül Tomaji plébánost és Gizi Gézanét (a falu kurváját) mutatja be Örkény kicsit árnyaltabban, rajtuk kívül pedig néhány más falubelit csak név szerint, esetleg egyetlen vonással jellemezve (mint Lőrincke szomszédot vagy a lajt tulajdonosát).

A falubeliek számára magától értetődő, hogy éppen Tót láthatja vendégül fia parancsnokát - hiszen a vezetőnek, a „parancsnoknak” privilégiumai vannak. Ezt azonban nem megkülönböztetésként élik meg a mátraszentannaiak, hanem éppen ellenkezőleg: azonosítják magukat a vezetővel, annak sorsát a magukénak fogják föl, és önmagukra vonatkoztatják az őrnagy jövetelét is. Úgy érzik, „mintha a vendég pusztá ittlétével a község minden katonáskodó fiának valami védettséget jelentene”. (272.) A község sorsa tehát számukra - a várakozás időszakában - azonos a vezető sorsával.

A falu és a természeti környezet viszonyáról megtudjuk, hogy teljes harmónia, idilli összhang van közöttük. Már a novella első lapján (a fiú levelében) szó esik a „napfényes kert”-ről, a „finom fenyőillat”-ról. És ott a kitűnő kilátás a Bobányra, valamint a kies bartalaposi völgy. A természettel való egyensúlyra utal az is, hogy Tót „ügyködésének tizennégy esztendeje alatt

egyetlen tüzeset sem fordult elő” (285.), ebben azonban az is benne van, hogy azóta van rend, amióta Tót a vezető. A „nagy világ” viszont nem ítéli meg ilyen pozitívan a falu természeti adottságait: „az IBUSZ fizetővendég-szolgálat a rossz ivóvízre és a csatornázás hiányára hivatkozva a C/2-es, vagyis majdnem az utolsó kategóriába rangsorolta a községet.” (271.) A Tót család életmódja a természet (napi) ciklikus változását követi. „A korán fekvéshez szokott Tót” (305.) életrendjét majd az őrnagy borítja fel.

A patriarkális, család alapú társadalomkép, a természet és az ember analógiás kölcsönviszonya, valamint a természet ciklikus változásának életmódbeli követése a népies világképet adja. Ez tehát az a világ, amelybe az idegen, a „nagy világ követője” megérkezik, s amelyről e találkozás során az is kiderül, mennyire értelmes és létjogosult ez a világkép korunkban, illetve akkor, ha egy más törvényű, más értékrendszerű világgal kell szembenéznie.

A „nagy világ” - ellentétben a másikkal - egyáltalán nem háborítatlan, nem harmonikus. „Ott” a II. világháború dúl, amely éppoly esztelen, mint képviselője: a magyar őrnagy. Ez a téboly és érthetetlenség különösen a „kis világ”-gal való kontrasztban mutatkozik meg. Ennek gyakori megnyilvánulásai a Tót és az őrnagy közötti - szó szoros értelemben vett - *félreértések*. A falun kívüli lét döntő mértékben az őrnagy személyén keresztül jelenik meg, de Varró jellemzése nem egyenlő a „nagy világ” jellemzésével.

A két szféra kapcsolata Tóték és az őrnagy viszonyában mutatkozik meg elsősorban. A két fél között - kimondatlanul is - üzlet jön létre: az őrnagy a kétheti üdülésért cserébe magához veszi Gyulát a zászlóaljirodára. A csere az első pillanatban mindkét fél számára előnyösnek tűnik, ám a novella olvasója számára már az őrnagy megérkezése előtt kiderül, hogy Tót teljes ráfizetéssel „játszik”, hiszen fia elesett a fronton. Az üzletre egyébként az ad lehetőséget, hogy a „nagy világ”-ban a hatalom és a korrupció összefonódott. A *Tóték*-ban megjelenő korrupció-típusra - melyet a szociológia „nagyfőnök-kisember” változatnak nevez (vö.: Hankiss: 1979) - az a jellemző, hogy a „kisember” kiszolgáltatott helyzetben van, a „nagyfőnök” pedig (az őrnagy) saját hatalmánál fogva ezt a kiszolgáltatottságot, alárendeltséget használja fel arra, hogy a másik felet korrupttá tegye. Az egyik fél önmagát „felsőbbrendűnek” tekinti, és hatalma révén a másik embert „alsóbbrendűvé” degradálja. Az őrnagy által Tótra kényszerített folyamatban ugyanezt láthatjuk.

Az őrnagy képviselte világra jellemző korrupció, autoritarizmus kiegészül a „kis világ”-éval közös jegyekkel. Ezek egyike a hierarchizált közösségi viszonyok, másik pedig az, hogy nem a közösség objektív érdekeinek megfelelő lényeges tulajdonságok alapján történt meg a vezető kiválasztása; mint egykor a népies világképben, amikor a közösség a számára fontos jegyek alapján választott vezetőt, például az erő, a bölcsesség stb. alapján. Tót azonban már csak kisserű utóda az így kiválasztott hősöknek: erő helyett testi nagyság, okosság helyett ennek látszata jellemzi.

Az őrnagy világának további lényeges eleme, hogy benne „döntő szerepet játszik a reakciós ideológia finomabb válfajainak, az indirekt apológia módszereinek az átvétele, átpolitizálása, demagóg eldurvítása”. (Lukács: 1978/b; 13.) Lukács Györgynek ez a faszizmusról adott jellemzése az őrnagy „filozófiájában” is megjelenik. Amikor a „tevékenység hiányának káros következményeiről” vallott nézetét kifejti, nem azt mondja, hogy aki gondolkodik, az veszélyezteti a rendszert, hanem azt, hogy „a semmittevés úgy hat a szervezetre, mint a sötétség a hallószervekre. Felerősíti a belső neszeket... A katonáimmal, ha nincs semmilyen elfoglaltságuk, mindig levágatom és visszavarratom a nadrággombjaikat. *Ettől tökéletesen megnyugsznak.*” (297. - kiemelés tőlem.) Úgy állítja be tehát, mintha a gondolkodás kellemetlenséget, lelki bizonytalanságot okozna az embereknek, s ő *jót tesz* azzal, hogy ezt meggátolja. Jól látható, miképpen *racionalizálja* az őrnagy ezt az értelmetlen tevékenységet. Azt sem mondja

soha Tótnak, hogy ha nem engedelmeskedik neki, akkor kényszeríteni fogja. Ehelyett indirekt eszközt használ: minduntalan *megsértődik*, és Tót - azért, hogy kiengesztelje - tovább szolgálja.

Tót azonban, bár a felszínen elfogadja, lelke mélyén elutasítja a másik világot. Nem így lánya és neje: számukra az őrnagy vette át a korábban Tót által betöltött szerepet. Ágika „ahogy eddig apja bőrének szagát szerette, úgy most az őrnagyét szippantotta be, s Tót hangja helyett most a vendégé rezgett végig az idegzetén”. (357.) Mariska is „egyre jobban az őrnagy sodráskörébe került, bár nem fizikai, hanem inkább lelki, sőt félig-meddig transzcendens értelemben”. (358.) Az ő világukban tehát csupán egy helycsere történt, ahogy az ábrán is jelöltem. Tót helyett az őrnagy került a hierarchia csúcsára.

A novella lineáris szerkezete azt mutatja be, hogy Tót erről a csúcsról a megaláztatás stációin át hogyan süllyed egyre mélyebbre, hogyan veszi el önmagát, ember voltát, személyes és társadalmi identitását. Ebből a folyamatból a történet során egyszer próbál kitörni (amikor elbújik), de ez a próbálkozása eredménytelen, az őrnagy (személyesen vagy hatásában) mindenütt utoléri. Tót sem a maga „kis világ”-át, sem a „nagy világ”-ot nem akarja megváltoztatni, csak megszökni akar egyre nyomorultabb helyzetéből. De ahhoz, hogy nyíltan is elutasíthassa az őrnagyot, ki kell lépnie saját, korlátozott világából.

Ez a fordulópont (a novella egyik műfaji jellemzője) az őrnagy feldarabolásában jelenik meg: a megaláztatás növelése minőségi ugrást eredményez Tót viselkedésében. Tót tette ellentmond korábbi jámbor tűrésének, s azt, hogy a lázadással nem a korábbi állapotot állította vissza, csak a novella utolsó mondata jelzi. Az őrnagy felnégyelése után Tóték „feküdtek, hallgattak, forgolódtak. Olyan fáradtak voltak, hogy végül mégiscsak elnyomta őket az álom. Tót azonban alva is forgolódott, rúgott, nyögött, egyszer majd kiesett az ágyból. Rosszat álmodott talán? *Ez azelőtt nem volt.*” (382. - kiemelés tőlem.)

Tót fellázadása azért következik be, mert egy ponton túl nem kényszeríthető sem a kisember, sem a kispolgár további megaláztatásra, engedelmességre. Az őrnagy ott téved, hogy nem vesz tudomást ennek a fordulópontnak a létezéséről, lehetőségéről. A *Tóték*-ra is érvényesek Heller Ágnesnek egy más kontextusban leírt sorai, melyekben az Örkényével rokon alaphelyzetre épülő Thomas Mann-novelláról a következőket mondja: „Cipolla elbűvölhet akárhány római urat, de végül mégis megjelenik Mario, és rásüti a fegyvert. Ez pedig nem kevesebbet mutat, mint hogy az irodalom, a történelem, tehát az élet összes experimentalista gonosztevői a modern polgári filozófia előítéletében osztoztak. Ugyanis annyira megvetették a szerepjátszó kisembereket, hogy azt hitték: a fetisizmus végletes és abszolút, az emberek mindenre manipulálhatók. Csakhogy mindig újra és újra kiderült, hogy az emberek a valóságban egyáltalán nem mindenre manipulálhatók, hogy mindig van egy határpont, ahol megszűnnek objektumok lenni, és szubjektumokká válnak, van egy pont, melyen emberek és népek már nem vihetők túl. Ez a pont persze különböző embereknél különböző helyeken van. Különböző az osztályok vonatkozásában: a kispolgár védtelenebb erkölcsileg... mint a munkás stb. De ez a határpont mindig létezik.” (Heller: 1966; 62.)

Örkény a *Tóték* epikai változatában úgy mutatja be a „kis” és a „nagy világ”-ot, hogy mindkettőt tagadja. Ezzel az ábrázolással pedig azt is kifejezi, hogy a bemutatott világok a történelmi fejlődés egy későbbi szakaszában elvesztik létjogosultságukat, életképességüket, és komikusakká válnak. Tót cselekvéseinek az a látszata, hogy ésszerűek (hiszen a Gyula életéről van szó), a *satirikus* ábrázolásmód révén lelepleződik, és nyilvánvalóvá válik, hogy Tót vezérelve, világképe az adott korban, egy megváltozott történelmi szituációban *már* alkalmatlan a világ ésszerű magyarázatára, az értelmes cselekvés vezérfonalaként már nem használható.

Ugyanakkor Örkény azzal, hogy az őrnagyot nevetségesként (is) ábrázolja, *legyőzhetőnek* mutatja be.

Igen tanulságos Örkény István egyik nyilatkozata az írói állásfoglalásról: „Azt kívánják, hogy nyelve legyek a mérlegnek... Én csak azt bírom elmondani, ami a két serpenyőben van: azt, hogy a görögök ilyenek, és a trójaiak amolyanok, s az ilyen és az olyan között nincs is nagy különbség...” (Idézi: Földes: 1976; 55.) Tót és az őrnagy között sincs nagy különbség, ezért is történhet meg oly zökkenőmentesen a helycsere a falubeli hierarchia csúcsán. Kettejük rokon voltáról a szerző úgy nyilatkozott 1977-ben, hogy „hitem szerint az Őrnagy és a Tűzoltó-parancsnok valójában egy személy”. (Örkény: 1981; 192. - ez a megállapítás a *Pisti a vérzivatarban* megírása után keletkezett.)

A novellában felvetett kérdéseknek van egy általános és egy speciális vonatkozása. Ha az általánosat emeljük ki, akkor azt állapíthatjuk meg a *Tóték*-ről, hogy a mű „az emberi lét egyik alapkérdését - az egyéni szuverenitás és kiszolgáltatottság paralel torzulásait - vizsgálja”. (Földes: 1976; 81.) A speciális vonatkozást kiemelve viszont az mondható el, hogy a *Tóték* egy sajátos történelmi helyzet sajátosan magyar problémáit tükrözi vissza. A mű keletkezésekor, a hatvanas évek elején „a kelet-európai szocializmus a maga örökölt, adott, gyakorlati feltételei között egyelőre nem tudta teljesen eltüntetni a történelem hamis tudatának termelését, a társadalmi, néplélektani, hétköznapi beidegződéseket...” (Sükösd: 1970; 112.) A mű erre a defetiszizálásra tesz kísérletet.

*

A *Tóték* 1967-ben keletkezett drámaaváltozatában a műbeli világ nem oszlik „kis” és „nagy világ”-ra, hanem egységes. Ezt az egységességet a dráma műnemének törvényszerűségei követelik meg. A dráma egységes világában - az első változathoz viszonyítva - a legjelentősebb eltérés nem a cselekményben, a mű lineáris szerkezetében található, hanem az egyes szereplők tulajdonságaiban és a közöttük kialakuló viszonyrendszerben.

A postás a drámában nem a harmónia megőrzésére ügyel, hanem olyan örült manipulátorként jelenik meg, amilyen - sokkal közvetlenebb és tudatosabb módon - maga az őrnagy. „Léte, alakja, kiszámíthatatlan tettei, követhetetlen reakciói az egész dráma légkörét jellemzik és meghatározzák: a postás bizonytalansága, kuszasága, emberi talajvesztettsége a drámában megjelenített világ bizonytalansága, kuszasága is.” (Szigethy: 1971; 248.) Szimmetriavágya itt nem harmóniateremtésre irányul, hanem valamiféle embertelen „rend” létrehozására.

Cipriani professzor szerepe is jelentős mértékben módosul: szinte az ellenkezőjét teszi a drámában annak, amit a novellában tett. Az epikai változatban azzal a javaslatával, hogy Tót rogyassza be a térdét, és ne akarjon nagyobb lenni az őrnagnál, megalázza és megaláztatja a tűzoltót, s egyben elfogadja Varrót. A drámában ezzel szemben elutasítja a tisztet és az általa képviselt mechanizmust, és kezelésben, támogatásban részesíti Tótot. Magatartásában itt döntő az *elutasítás*: „Annak, ami most van... egyszer vége lesz... És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani... És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is...” (273-274.) A darabban a tudós az egyetlen lény, aki tudatosan mondja ki az adott helyzet embertelenségét, szükségszerű megszűnését, és racionálisan tagadja a kialakult világállapotot. Azt, hogy ez az álláspontja a dráma világában elutasításra talál, az is jelzi (azonkívül, hogy Tótné előbb felháborodik, majd segítségért kiabál), hogy a fent idézett szöveget az örültek kényszerzubbonyában mondja el.

Tót is elutasítja az adott helyzetet, de érzelmileg, partikuláris érdekeinek és szükségleteinek védelmében. A novellában Tót a felszínen elfogadja az őrnagy „utasításait”, a drámában viszont *nem*. Itt „az Őrnagy ezen akciói ellen Tót *mindig* tenne valamit; nevezetesen azt, ami

drámai értelemben ellencselekvés lenne: hogy nem tenné meg.” (Bécsy: 1984; 68.) A színdarabban többször és hosszasan tiltakozik, amivel végső tettét is előrevetíti. Egy példán bemutatva: a sisak szemre húzását megelőző helyzetben az első változatban Ágika megteszi javaslatát. „No még mit nem! - morogta méltatlankodva Tót.” Ezt követően az író Tót tekintélyi szerepét fejtegeti, majd ezt írja: „Az ő helyében kétszer meggondolta volna mindenki, hogy fényes nappal szemébe húzott sisakkal sétáljon végig Mátraszentanna egyetlen forgalmas útvonálán. Ő azonban engedett Mariska könyörgő tekintetének...” (Örkény: 1974; 286.) A drámában ugyanez a jelenet a következőképpen zajlik le: „TÓT (*méltatlankodva*) Örnagy úr! *Hogy én behúzzam a szemembe a sisakomat? Arról nem is beszélve, hogy ez szabályellenes... De mit szólna a község?... a tűzoltónak tekintélyt kell tartania. Ki hallgat egy olyan községi tűzoltóra, aki szemébe húzott sisakkal sétál, mint egy részeg kocsis? Így akár négykézláb is hazamehetek!*” (216. - az elutasítást kifejező elemeket emeltem ki.) Az ilyen fokú tiltakozást nem lehet pusztán a feleség könyörgő tekintetével megtörni - az örnagy azonnali elutazásról beszél („ha feszélyezem magukat” - mondja), Mariska kétségbeesetten kérleli férjét, felzokog stb.

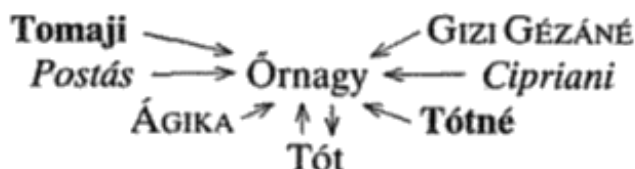
Az örnagy alakja az előbbi három szereplőénél kisebb mértékben változott meg. Róla az mondható el, hogy a drámában erőszakosabb, direkter módon terrorizálja a családfőt. Például, amikor Tót elásítja magát, és a család azt bizonygatja, hogy ez nála nem az álmoság jele, akkor az örnagy ezt mondja: „Nem kételkedem a maguk szavában, de azt se szeretném, ha ez még egyszer előfordulna.” (237.) A novellában ezzel szemben nem fenyegetőzik. Örültsége is hangsúlyozottabbá válik, ugyanakkor az egész alak elvontabb, személytelenebb. A szereplők közül csak Tótékkal van közvetlen kapcsolata, csak velük kommunikál. Ezek a közvetlen viszonyai negatívak: Tót esetében ezt talán nem szükséges bizonyítanom; Ágika bakfisvonzódására oda se hederít, Mariskát pedig eszközként használja fel Tót manipulálására.

A darabnak a fenti négy világépítő szereplője között sajátos viszonyrendszer jön létre, melyben ezek az alakok más-más párokba csoportosíthatók. A hatalom kérdését alapul véve az örnagy és a postás mint ennek gyakorlói, a professzor és Tót mint ennek elszenvedői és elutasítói szerepelnek. Az intellektus szempontjából tudatos szereplő a professzor és az örnagy (filozófiája van!), ösztönös Tót és a postás.

A világlegészítő szereplők - Tomaji plébános, Gizi Gézané, Tótné és Ágika - alakja nem változik meg szignifikánsan. Rendszerük a darabban a következő: a pap és a kurva egyrészt státusukkal jellemzettek (mint a szereplők többsége), másrészt az örnagyhoz való - közvetett - viszonyukkal. A pap elfogadja az örnagynak Tótra gyakorolt hatását, s amikor Tót méltatlankodik a megaláztatás miatt, „jobb belátásra téríti”. Ezt mondja: „A háború kellős közepén vagyunk, amikor más ember az életéért reszket, vagy éppenséggel a halottait siratja, ő meg csip-csup panaszokkal áll elő. Pedig hálát adhatna az Istennek, amiért hozzátok vezérelte a fia parancsnokát!” (266.) Gizi Gézané számára a tiszt a presztízs növelés lehetőségét jelenti - fel is kínálkozik az örnagynak. Tóthoz és annak megaláztatásához közömbös a viszonya. Tótnét a papéhoz, Ágikát pedig a Gizi Gézanéhez hasonló viszony fűzi az örnagyhoz: Tótné ugyanúgy elfogadja, sőt segíti férje megaláztatását, mint Tomaji; Ágika ugyanúgy nőként vonzódik az örnagyhoz, mint Gizi Gézané, de az ő vonzódása nem szexuális, hanem egy bakfis fel-fokozott érzelmű közeledési vágya.

A drámában a fontosabb szereplők zárt viszonyrendszert alkotnak (nem számítom ide a lajtost, Lörincét, az elegáns örnagyot, a kisfiút és az inast). E viszonyrendszer középpontjában az örnagy áll. Tót az, aki az örnagy képviselte tényezőhöz *mint egészhez* viszonyul, a többi alak csak egy-egy aspektusához kapcsolódik. Már említettem, hogy a darab szereplői

párokba szerveződnek. Egy-egy pár az őrnagyhoz azonos aspektusból, de ezen belül egymással ellentétesen viszonyul. Gizi Gézáné és Ágika számára az őrnagy elsősorban „egy katonatiszt”, az előbbi érzéki, az utóbbi lelki vonzódást képvisel. Tomaji és Tótné az őrnagyot elsősorban a „Gyula parancsnokának” tekinti. A pap szükségszerűnek látja a tiszt jelenlétét, de rosszul érzi magát - „én is legszívesebben bebújnék valami alá” - mondja. (267.) Tótné ellenben véletlennek tekinti a kialakult helyzetet, de úgy érzi, szerencsájuk van. A postás és Cipriani a középpont esztelenségéhez, irracionalitásához viszonyul: az előbbi, az ösztönlény, öntudatlan kiszolgálója ennek az örült hatalomnak, az utóbbi, a racionális lény, tudatosan elutasítja azt. A szereplőknek ez a rendszere a következőképpen ábrázolható:



Egy korábbi elemzésemben a *Tóték* szereplőrendszere alapján a drámát a középpontos modellbe tartozónak ítéltam. (Müller: 1980; 540-541.) Ezt a megállapítást vitatta Bécsy Tamás (1984; 70.), azzal érvelve, hogy Tót végül - állandó nem cselekvése, valamint alkalmazkodása után - fellázad, megöli az őrnagyot. - Tótnak „végig van eszköze az őrnagy ellen, csak ez hosszú ideig, épp az önérdék miatt, béna”. (Bécsy: 1984; 71.) Ez az egyszeri aktus azonban nem felel meg a szerző által a konfliktushoz rendelt „tett-váltás-sorozat” fogalmának.

Sokan fölfigyeltek már arra, hogy Tóték fiának haláláról másutt esik szó a novellában és a drámában: az előbbiben a mű elején, még az őrnagy érkezése előtt, az utóbbiban a dráma közepén, az első rész (felvonás) végén. Vagyis amíg a novellában a világ bemutatását megelőzve, előkészítetlenül robban bele a hír a műbe, addig a drámában erről a tényről csak akkor értesülünk, amikor már föltárultak a mű két főszereplőjének tulajdonságai és viszonyuk. Az őrnagyhoz fűződő további viszonyok a darab második részében rajzolódnak ki. A drámában a fiú halálának hírét előkészíti a szerző, s mindabból, amit Tót az első rész végéig tesz, nyilvánvaló, hogy ezen az úton ő húzza a rövidebbet.

Az őrnagy mindkét változatban elutazik, s visszatérése váratlan, véletlenszerű. A drámában azonban - ahol ez a novellával megegyező helyen következik be - a fordulatot szükségszerűnek kell tekinteni, mert egyfelől az őrnagy és Tót között végigvonuló ellentétből az következik, hogy Tót tiltakozásai végül tettben manifesztálódnak, másfelől a szereplők mindegyikét az őrnagyhoz való viszony jellemzi elsősorban, aki ily módon nem emelhető ki (nem távolítható el) idő előtt.

Van azonban olyan véletlenszerű elem az epikai változatban, amelyik a drámában is az marad. Ilyen - többek között - az elegáns őrnagy szerepeltetése, akit Tóték tévedésből köszöntenek. A drámában ennek a véletlenszerű elemnek - ennek a poénnak - nincs helye, ez a szereplő nem kapcsolódik a darab viszonyrendszerébe. Ugyanez a helyzet a többi periferikus alakokkal is, akiknek megjelenése szintén valamilyen egyszeri komikum indukálására korlátozódik.

A dráma lineáris szerkezete megegyezik a novelláéval. Ebben a folyamatban az őrnagy egyre nagyobb mértékben terrorizálja, illetve manipulálja Tótot, a következő stációkban: sisakját a szemére kell húznia, nem szabad nyújtózkodnia és nyögnie, bocsánatot kell kérnie az őrnagy által elértett szavak miatt (pl. „szőrnagy”), részt kell vennie a dobozolásban, reggelig fönn kell maradnia, bocsánatot kell kérnie meg sem tett dolgokért (pl. „bokán harapás”), nem szabad ásítania, egy zseblámpát a szájában kell tartania.

A megaláztatás növekedése egy ponton lázadásba csap át, de ez a minőségi változás azon múlik, hogy az őrnagy visszatér három napra. Tót csak ekkor hajtja végre drámai tettét. Ezt megelőzően azonban egy másik utat próbál meg: ki akar lépni a világból, megszökik, elbújik, bezárkózik a budiba. Ez az út azonban járhatatlan - az őrnagy személye vagy hatása mindenütt utoléri (ez utóbbi a papnál és a professzornál történik meg: a pap maga képviseli az őrnagy hatását, a professzornál Tótné figyelmezteti - az őrnagyra hivatkozva - a férjét). Tót ösztönös lázadása nem jelenti azonban a „tökéletes megoldást”, mivel nem tudatosan cselekszik. Aki tudatosan utasítja el az őrnagyot, az viszont nem cselekszik - a professzor csak szavaival tagadja az adott világot.

A szatirikus ábrázolásmód a drámában *groteszkké* válik, ami szerepet játszik abban is, hogy a műbeli alakok ellentétpárokba szerveződnek. Maguk az egyes szereplők is ilyen ellentétes, egymást kizáró összetevőkből állnak, s így a dráma valamennyi elemét áthatja a tagadás, ami - Örkény szerint - a groteszk indítéka: „az írói magatartás imperativusa: tagadni mindent, ami kézenfekvő, ami adott, pontosan és jogérvényesen körvonalazott.” (Örkény: 1970; 87.) Az ábrázolás groteszk jellege ugyanazt a szerepet tölti be, mint a novella szatirikussága: az író ezen keresztül tagadja a bemutatott világot, s ugyanakkor egy meghatározott külső pontról szemléli azt.

A drámai változat vilásképe az őrnagy elleni lázadás két alternatíváját mutatja be (szemben az epikai változattal): a Tót-féle ösztönös, partikuláris, cselekvő és a Cipriani-féle tudatos, nembeli, de csak verbális tiltakozást. Tót alternatívája azonban azért hitelesebb, mint az - egyébként is háttérben maradó - professzoré, mert ő saját személyiségét, integritását is védi az őrnaggal szemben, aki a történet folyamán már-már megsemmisíti Tót személyes és társadalmi identitását. Tót a létéért, ember voltaért, atyai szerepéért, tűzoltó-parancsnoki posztjáért is küzd, míg a professzor kívülállóként ítéli meg és ítéli el az őrnagy képviselte világot.

2. Az egyéni és közösségi azonosságtudat kérdései a Vérrokonok-ban

a Bokorok összessége én vagyok,
illetve nemcsak én, hanem mi mind

Örkény

Örkény Istvánnak ez az 1974-ben megjelent drámája, a mű előszava szerint, a szenvedélyről szól. A darabról az elmúlt tíz évben megjelent néhány drámaszemle és színikritika is ezt a megállapítást tekinti a *Vérrokonok* értelmezése kiindulópontjának. Ezek az írások, a mű ismertetése mellett, kivétel nélkül felvetik a drámával kapcsolatos interpretációs nehézségeket. Megoldásukra pedig leggyakrabban úgy tesznek kísérletet, hogy az előszónak megfelelően - mely szerint „A vasút a nagy ügy, amelyért szurkolunk, lehetőleg úgy, hogy a néző *behelyettesíthesse* bármivel” (7. - kiemelés tőlem) - maguk az elemzők is behelyettesítik a vasutat valamivel. Így lesz a *Vérrokonok*-ból - még ugyanilyen elvont szinten maradva - „a közösség és az ügy általában” drámája (Simon: 1976; 89.) vagy „a közösségi szervezet megjelenítésének jelképe” (Taxner: 1974; 665.), s így lesz elmondható, hogy ez a mű „fájdalmasan önironikus színpadi esszé a nemzeti vérmérsékletéről” (Létay Verát idézi Lázár: 1979; 311.), vagy az, hogy a darab „elsősorban a dogmatizmusról, szektarianizmusról szól.” (Lázár: 1979; 312.) Úgy tűnik, ezek a behelyettesítések korlátlan számban folytathatók, de eredményük nem a mű értelmezése lesz. Örkény a behelyettesítés instrukcióját a *megértés* (nem az értelmezés) megkönnyítése végett adja, és ezek a különféle egyedítések, konkretizálások nem is vezethetnek el a mű értelmezéséhez. De a mű megértéséhez sem visznek ténylegesen közelebb, mert a darab nyitott utalásrendszerét rövidre zárják, és úgy kezelik a drámát mint *allegóriát*, vagyis olyan jelentést rendelnek hozzá, ami nem a műből nő ki. Holott inkább arról van szó, hogy „a szimbolizmussal tart rokonságot ez a dramaturgia”. (Nagy P.: 1974.) Örkény maga is készített elemzést a *Vérrokonok*-ról (a színészek számára elemezte a szerepeket, 508-514.), az értelmezés során tehát nem elég a műről annyit mondani, amennyit már maga a szerző is elmondott róla: arról, hogy melyik Bokornak mi a háttére, a nemzedéki sajátossága stb.

A mű vizsgálatában kiindulópontom az, hogy a darab - az előszóval ellentétben - nem a szenvedélyről, hanem a felcserélhetőségről, a *konvertálhatóságról* szól, vagyis egy olyan világot mutat be, amelyben a tárgyak és az emberek nem rendelkeznek egyedi, kizárólagos jegyekkel, önazonossággal, hanem - tulajdonképpen - akadálytalanul, szabadon átválthatók egymásra, kölcsönösen felcserélhetőek, mert semmi sem azonos önmagával, a szereplők személyes (primer) identitása és társadalmi identitása nem szilárd. Mindannyian valamilyen *hiány* által meghatározottak, és ez a hiány egész énünket kétségbe vonja. A mű idősebb szereplői - Mimi, Miklós, Pál és az özvegy - *már* nem rendelkeznek valamivel, a fiatalabbak - Péter, Veronika és Judit - pedig *még* nem érték el azt, amiből hiányuk van. A dráma során mindegyiküket az mozgatja, hogy saját hiányukat megszüntessék: ebben az igyekezetben Pál lesz az, akinek hiánya - a vér - szövetkezésre, vérszerződésre készíti a többieket (a mű eredeti címe *Vérszerződés* volt - lásd i. m. 507.), s cserébe Pál lesz az, akivel saját hiányait pótolják. De ez a pótlás eleve nem lehet sikeres: a szereplők egyike sem tudja saját célját (s ezzel énjének megerősítését) elérni, s akinek ez látszólag mégis sikerül, annak csak azon az áron válik lehetővé, hogy *feladja önmagát* - a vasúti tájékoztatóba bekerülni szándékozó Juditot ugyanis csak mint fiút veszik fel a szervezetbe.

Az egyén személyes identitásának egyik biztosítéka a *név*, a társadalmi pedig a *foglalkozás* - a *Vérrokonok*-ban azonban mindenkit ugyanúgy hívnak, és mindenkinek ugyanaz a foglalkozása is. Vagyis a mű szereplői - egymáshoz és önmagukhoz való viszonyukban - nem e két meghatározó jegy alapján nyerik el önazonosságukat. Mindezt már a darab intonációja jelzi; az első megszólaló ezeket mondja önmagáról és a többiekről: „Judit vagyok. Teljes nevemen Bokor Judit, bár *ennek nincs nagy jelentősége*, mert a most következő események szereplőit - az egyszerűség kedvéért - *egyformán hívják*. (...) Sőt - szintén *az egyszerűség kedvéért - mind vasutasok...*” (11.) Mindez természetesen magyarázható az egyszerűséggel is, de az azonosságtudat dimenziójában, amelyben a mű itt értelmezésre kerül, ezek a szavak nagyobb jelentőséggel rendelkeznek. Mi egyedíti tehát a szereplőket, ha nem a nevük és a foglalkozásuk? A *Vérrokonok*-ban ez a nemzedéki hovatartozás, az *életkor* - a szereplők mindegyike a XX. századi magyar történelem valamely főbb generációját képviseli. Az életkor azonban nyilvánvalóan nem stabil identitásképző, hiszen állandóan változik, mindig újra kell teremteni a más-más életkorokhoz kapcsolódó sajátosságoknak a személyiségbe történő beépítésével. (A szereplők nemzedéki sajátosságait maga Örkény is elemezte.) Nézzük meg tehát, hogy az egyes szereplőknek milyen egyéni problémáik vannak önazonosságukkal, mi az a hiány, ami kínozza őket.

Judit „a mai tizenévesek típusa” - írja róla Örkény (513.), ő az, aki már életfilozófiáját is az azonosság és másság felcserélhetőségére építi, és akinek egész életterve erre a konvertálhatóságra épül. Ő már eleve megkérdőjelezi a dolgok „normális”, identikus voltát: „egy normális vajás kenyér *az, ami*”, de ő a kenyérrel akkor éri be, ha - mint mondja - „a vajat nem a kenyérre *rá*, hanem *alája* kenhetem”. (13.) A mű kezdetén mint *peronjegyet kiszolgáló automata* működik, vagyis egyrészt nem emberként, hanem tárgyként funkcionál (mint gép), másrészt olyan vasúti jegyet árul, ami igazából nem vasúti jegy, mert nem lehet vele utazni, csak a peronra érvényes. A vasúttól azért bocsátják el a darab elején, mert automataként nem jól működik (nem ad jegyet). Az ő célja: bekerülni újra a vasúthoz, mégpedig a Tájékoztatóba. Anyjával, Mimivel való találkozásakor ez a párbeszéd játszódik le közöttük: „*Judit*: Hol a sátor? *Mimi*: Itt a sátor. *Judit*: Ez nem sátor.” (34.) Vagyis folytonosan kétségbe vonja, hogy léteznek önmagukkal azonos dolgok. Magatartásában fontos elv „a fiatalabb generációk önmegkülönböztető igénye” (Kapitány: 1983; 72.), amit még azon az áron is érvényesíteni próbál, hogy egyúttal lemond saját egyéniségének megteremtéséről. Ez a lemondás azonban nemcsak rajta áll, hiszen „ez a folyamat attól függ, hogy valamely *társadalom* (gyakran altársadalmak útján) hogyan identifikálja a fiatalat abban az értelemben, hogy elismeri és elfogadja olyan valakinek, akinek olyanná kell lennie, amilyen”. (Erikson: 1969; 72.) Juditot viszont a társadalom (a vasút) nem olyannak fogadja el, amilyen, hanem olyannak, amilyen nem. Először automatának fogadja el, majd pedig fiúnak.

Mimi „az ösaszony és őscsaládanya” (510.), Judit anyja, akitől - közvetve - a vasút veszi el az anyaszerepet, hiszen egyrészt megfosztja a lányától, másrészt a férjét, Miklóst is teljesen elvonja az otthonától. Mimi tehát *már nem* gyakorolhatja anyaszerepét, elveszítette anyai identitását, s az ő esetében semmi nincs, ami ezt pótolhatná. A család atomizálódott, elemeire hullott, s e történelmi folyamat visszafordítására tett kísérletei kudarcra vannak ítélve. Ő azonban semmi másra nem alkalmas, mint arra, hogy a család összetartója és anyja legyen - de e változások miatt ebben a funkciójában megszűnik létezni. „Miminek nincs miért, kiért élnie.” (Mész: 1977; 178.)

Veronka problémája rokon Mimiével: ő „se tudja elképzelni, hogy neki a világon más szerepe is lehet, mint az anyaság” (513.), de neki ez a szerep *még nem* adatott meg. Az ő esetében is személyes identitásának e kivívását - közvetve - a vasút teszi lehetetlenné, mivel férje, Péter mindaddig nem nemzhet gyereket, amíg be nem kerül a szervezetbe. Önmagukat úgy definiál-

ja, hogy „majdnem vasutasok vagyunk”. (39.) S ez a „majdnem” jelleg akkor is érvényben marad, ha Pétert esetleg fölveszik, mert akkor a vasút még jobban ki fogja őt sajátítani, s így az anyaságra még kisebb esélye lesz, mindig csak „majdnem anya” marad.

Özv. Bokorné, „a spiné”, az, akinél Veronkák albérlésben laknak. Ő *már nem* kell sem a vasútnak, sem a Bokoroknak, s e fölöslegességét egy olyan tevékenységgel kompenzálja, ami megőrzi számára azt a hitet, hogy mégiscsak oda tartozik, hiszen - vélekedése szerint - állandó feljelentései tartják fenn a világ rendjét. Neki „minden, ami él, gyanús”. (50.) Ő az életet a halál oldaláról védi, a lét és nemlét paradoxonát önmagára vonatkoztatva így fogalmaz: „Öreg vagyok, egyedül vagyok, három férjem és minden rokonom kihalt mellőlem: ilyenkor az ember *átáll a holtak pártjára*.” (50. - kiemelés tőlem.)

A darab négy nő szereplőjének önazonosság-kérdését összefoglalva - egy további szempont bevonásával - azt mondhatjuk, hogy még *nő voltak* is problematikus mindegyikük számára, hiszen Judit még nem nő (ezért is adhatja ki magát fiúnak), özv. Bokorné pedig már nem az, Mimi nő voltát az anyaszerepben gyakorolta (de e szereptől már megfosztott), Veronka pedig nem válhat nővé („potenciálisan meddő, kiszikkadt vénkisasszony”; 513.), mert férjét a házassélettől elvonja a vasút. E négy szereplő személyes identitása tehát alapvető és feloldhatatlan ellentmondásokkal terhes, és mindezt Örkeny jelentős mértékben még a nemzedéki hovatarozás által is motiválja.

Miklós az, akinek révén a műhöz a szenvedély kérdése rendelhető. Őt indulatai vezérlik, segítik és gátolják cselekvéseiben. Ő maga jelöli meg azt a pontot, amikortól elveszítette tájékozódó képességét a világban, s amikortól a világ elveszítette számára az önazonosság biztos rendszerét. Egy „konceptiós per”, majd a rehabilitáció óta érzi úgy, hogy - mint mondja - „azóta félek magamtól, nem tudom, mi a helyes, mi nem...” (65.) Vagyis nemcsak a dolgok azonosságának-mátságának megítélésében tehetetlen („mindent összetéveszték” - mondja), hanem egyúttal értékelésükben is. E gyakorlati beállítottságú, érzelmeinek közvetlensége által irányított ember identitásvesztésének kulcsa a per, ami modellálja, történelmileg előlegezi a mű többi szereplőjének *társadalmi* azonosságvesztését is. Ebben a perben Miklóst olyan tett elkövetésével vádolják, amit nem tett meg, majd rehabilitációjakor - mikor már ő maga ragaszkodik bűnösségéhez - kiderül, hogy a tettet el sem követhette. (A vád szerint eltűntetett egy szerelvényt két település között, de a felmentéskor kiderül, hogy a két község között nincs is vasúti pálya.) Mégis fel kell tennünk a kérdést, hogy megtörtént-e a vonatlopás, pontosabban: *létezik-e* ez a tett vagy sem, van-e ontológiai realitása? Mint ténylegesen megtörtént dolog nyilvánvalóan nem létezik, de következményeiben igenis valóságos. A józan ész logikája szerint csak elkövetett bűnért lehet bűnhődni - ez a logika azonban itt nem érvényes. Itt ugyanis a büntetés nem a bűn következménye. A bűn (a tett) léte itt magából a büntetésből konstituálható - vagyis a normális logika megfordul, és a nem-tett mint tett, előzménye és kiváltója lesz a büntetésnek. Mindennek egyenes következménye lesz Miklós önazonosságvesztése, ami még kiegészül azokkal a történelmi okokkal is, hogy az 50-es években a szocialista identitás erőszakolt megteremtése egyúttal el is távolított ettől az identitástól, valamint hogy „a dogmatizmus formalizmusa - mint egyébként minden formalizmus - hosszabb távon az identitásérzés és -tudat rombolója”. (Kapitány: 1983; 68.) Miklós, akit a vasúthoz az elhivatottság szenvedélye fűz, a darab jelenében *már nem* tudja áttekinteni, irányítani ezt a (rész)szervezetet, hozzáértését szenvedélyével pótolja. Már nem alkalmas arra a szerepre, amit a vasútnál betölt, így hát tulajdonképpen már nem vasutas.

Péter ellenképe Miklósnak: őt nem az érzései, hanem az értelme vezeti, mindent tud a vasútról - elméletben, ám ő *még nem* is tagja a vasútnak. Ez az ellentmondás, ami tökéletes elméleti felkészültsége és a szervezetbe való bejutás megghiúsulása között feszül, kikezdi önbizalmát, énképét, azonosságát. Hiszen nyilvánvalóan azért tud mindent, ami a vasúttal kapcsolatos, mert identikus ezzel a szervezettel; ám ha mégsem lehet részese, akkor már nemcsak vasutas, hanem - mint mondja - „most már Bokor sem akarok lenni”. (88.)

Pál esetében a hiány, a „már nem” jelleg, ha lehet, még hangsúlyosabb, mint a többi szereplőnél. Míg a többi Bokorról Judit azt mondja: „imádnak bemutatkozni” (11.), addig Pál erre így utal: „Én nem szeretek bemutatkozni.” (14.) Mert hiszen arra a kérdésre, hogy *ki ő*, nem tud válaszolni. „Ha valaki megkérdezi: „Kihez van szerencsém?” - elkezdem mondani: „Compagnie International des Wagons Lits et Wagons Restaurants.”” (14.) Ő az, akinek alapidilemmája, hogy „érdemes-e még lennie egy kicsit, érdemes-e segítséget, vérátömlesztést kérnie embertársaitól: legyen-e?” (Balassa: 1982; 246.) Ez a dilemma pedig nem új keletű: felidézi egy negyven évvel korábbi emlékét, amikor így fogalmazott: „Nem akarok Bokor lenni, hihihi...” (89.) A nem létezés preferálása, a „holtak pártjára állás” a legszélsőségesebb reakció az érvessztésre. De ez Pál esetében nem véletlen, mivel „hiábavaló küzdelmet folytatott önmaga megőrzéséért, autonóm létezéséért”. (Mész: 1977; 172.)

A férfi szereplők közvetlenül kapcsolódnak a vasúthoz, s ők ebben a kapcsolatban társadalmi identitásuk elvesztését élik át. Számukra *vasutas voltuk*, hivatásuk a problematikus. Péter teleologikus azonosulása a szervezettel *meddő marad*, Miklós prakticista viszonya *meddővé válik*. Pál pedig nemcsak a társadalmi identitásaként megélt vasutat veszíti el - a nyugdíjazás személyes létét is kikezdi. Ezek a hiányok - ugyanúgy, mint a női szereplők esetében - a nemzedéki hovatarozáshoz is szorosan kapcsolódnak.

Nemcsak az emberek önazonossága kérdéses azonban a darabban, hanem a *tárgyaké* is: azok a reális vagy szimbolikus tárgyak, eszközök, anyagi dolgok, amelyek a műben kiemelt szerepet kapnak - a sátor, a vasrúd, a tojás, a vajás kenyér, az ernyő, a „vér” - egyszerre léteznek is meg nem is, azonosak is önmagukkal meg nem is. Már idéztem Judit eszmefuttatását a vajás kenyérről, valamint Mimi és lánya párbeszédét a sátor sátor voltáról. A vasrúddal folyó manipulációk is ezt a lét-nemlét paradoxont illusztrálják: a rúdra valakinek mindig szüksége van (előbb Miklósnak, majd Veronkának, később Miminek), ám vagy nem ismeri föl a rúd rúd voltát - *Miklós*: „Kérem, nincs valakinél egy tárgy, aminek nem tudom a nevét?... Egy rúd vagy ilyesmi?... (Kimegy, belebotlik a rúd, bosszúsán visszanez rá, kisiet.)” (15.), vagy nem fogadja el, holott el akarja fogadni (Pál és Veronika „bohócjelenete”).

A vér a dráma első részében már kijelöli azt a módot, ahogyan a szereplők a „véren keresztül” egymáshoz rendelhetők: Miklósnak magas a vérnyomása, Péter (és neje) hivatásos vradó, Pálnak pedig vérre lenne szüksége: *hiánya van* belőle. A mű első részében azonban ez a kapcsolat még nincs meg; a család, a Bokorok szétszórta, atomizáltan vannak jelen, izolált egyedekként. Egy külsőleges, távoli, „nagyközösségi” referencia kapcsolja őket egymáshoz: *a vasút*. A dráma második részében azonban létrejön egy közvetítő közeg a vasút nagyközössége és az egyes Bokorok között, megszületik (vagy újjáéled) egy kisközösség, melynek tagjait - átvitt és szó szerinti értelemben is - belső kapcsolódás fűzi Pálon keresztül egymáshoz: *a vér*.

Ez a kapcsolat felcsillantja a reményét annak, hogy mindaz a hiány, ami a mű első részében a szereplőket kínozza, megszűnjék, hogy Pál és a többi Bokor szövetsége lehetővé tegye, hogy „igazi önmagára cserélődjön minden és mindenki. Hogy azonos legyen önmagával. S hogy önmagának lássunk mindent és mindenkit.” (Tarján: 1983; 30.) Ebben a szövetségben Páltól - az adott vér fejében - minden egyes szereplő azt várja, hogy ő szüntesse meg ezeket (az egy-másnak már eleve ellentmondó) hiányokat, azonosságvesztési problémákat. Pálnak tehát

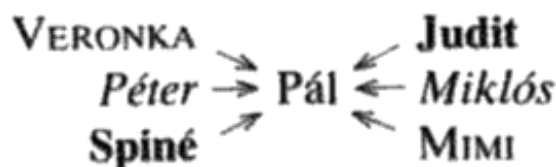
egymást kizáró kéréseket kellene egy időben teljesítenie. Így Mimi azt várja tőle, hogy legyen a gyereke, hogy *pótolja* (hatvanévesen) az anyaszerephez hiányzó komplementer gyermeki szerepet. Veronka kívánsága az, hogy „Kedves Pál! Én gyereket akarok.” (52.) - Ő az anyává váláshoz kéri Pál közvetlen segítségét. Péter szakmai partnernek tekinti őt, és egyúttal közbenjárását kéri a vasúthoz való bejutás elősegítéséhez - amit Pál mint nyugdíjas már *nem tud* megtenni. Ugyanez az oka, hogy *visszautasítja* Miklós segítségkérését is, aki infantilizálódva könyörög neki: „Pál! Légy holnap mellettem”, majd így kérleli: „A vasút érdekében kérlek, hogy segíts.” (71.) Tőle várja Miklós, hogy tájékozódásra való képtelenségén gazdag tapasztalataival segítsen. A spiné a besúgáshoz keres szövetségest Pálban (54-56.), hogy ily módon adjon értelmet létének és ténykedésének. Judit az a szereplő, aki a személyes hasznon túl - sőt attól függetlenül - teremt kapcsolatot Pállal, s bár ő szervezi meg Pál érdekében a Bokorok véradását, ő maga mégsem vár viszonzást, sem a Tájékoztatóba való bejutás előmozdításában, sem másban. (Ezért is tűnik el szinte teljesen a dráma második részében; majd csak a zárójelenetben, a búcsúzó monológban kerül alakja előtérbe.) Judit „önzetlenségének” egyik motívuma az, hogy ő a saját erejéből akarja a célját elérni - nem vár és nem is fogadna el segítséget.

Pál alakján keresztül Örkeny meg is jeleníti magát a *behelyettesítést*, azt a konvertálhatóságot, amit a darab bevezetőjében említ (ahol ezt a mű egészének befogadásával kapcsolatban írja). Ily módon pedig nemcsak a szereplők azonosságvesztésének látteleletét állítja ki, hanem bemutatja azt is, hogy egy olyan világban, amelyben nincs jelen a stabil identitás, ott a behelyettesítés által történő énerősítés is - noha ez az egyetlen kínálkozó lehetőség - eleve elvetélt kísérlet. A hatvanéves Pál egy személyben lehet kisgyerek és nemzőképes apa, a mindentudó értelmiségi szakmai partnere és a kiemelt munkáskáder érzelmi támasza, vasutas és nem vasutas, Bokor és nem Bokor, élő halott (gyógyíthatatlan beteg) és holt élő (felesleges ember) stb.

A mű első része az *egyéni* azonosságtudat válságát mutatja be, a második részben pedig ez kiegészül a *közösségi* identitás problematikusságának megjelenítésével. Ez a két vonatkozás szétválaszthatatlanul fonódik egymásba: „A csoportidentitás felbomlása és problematikussá válása lehetetlenné teszi az egyén és csoportja, közössége közötti folyamatos „dialógust”. Ennek következtében személyes identitása is elveszti alapját és külső referenciáját.” (Pataki: 1982; 252.) Ez a külső referencia a szereplők számára a mű első részében egy én-távoli, „össztársadalmi” méretű rendszerhez való *közvetlen* kapcsolódás. A közvetítés hiánya, az egyén és a nagyközösségi szervezet közötti kisközösség(ek) nemléte jelenti az egyes szereplők identitásavarának egyik legfőbb okát: az a tény, hogy hiányzik egy referenciacsoportot jelentő kisközösség, ami az egyes szereplők és a *vasút* nagyközössége közti közvetítőszerepet betöltené. Ez a közvetítő kisközösség teremthet meg a darab első részének zárójelenetében, amikor Pál kimondja a bűvös szót: „Bokor.” A többieket minden más információ érintetlenül hagyja (a halálos betegség híre, sőt még az is, hogy Pál vasutas). A mű második részében arra történik kísérlet, hogy e közös Bokor mivolt alapján, a mi-tudat erősítésével, illetve visszanyerésével teremtsék újra saját megtépázott személyes identitásukat. Mert az első rész megmutatta, hogy amennyiben csak a nagyközösségi (vasúti) célok, érdekek érvényesülhetnek, akkor elvész a lehetőség az emberek *személyes* identitásának megteremtésére.

A második rész viszont arra világít rá, hogy a kisközösségeknek „a nagyközösség iránti identitás kifejlesztéséhez szükséges közvetítő funkciójuk gyengül meg, ha a társadalom nem ad módot cselekvési lehetőségeik kialakítására és bekapcsolására”. (Kapitány: 1983; 69.) Mert a Bokorok együtt sem többek, mint külön-külön, jóllehet ez a vérszerződés kapcsolatot teremt közöttük, de a létrejövő csoport legfeljebb kvázi-közösség, mert nem valamiféle közös cél vagy tevékenységrendszer tartja össze, hanem csupán Pál személye, akihez mindenkit (Juditot leszámítva) saját önös érdekei kötnek.

Így:



Ez a szimmetrikus elrendeződés azt mutatja, hogy a szereplők olyan komplementer párokba szerveződnek, amelyek egy bizonyos aspektuson belül a két szélső viszonyulási pólust képviselik. (Például Péter a racionális, Miklós az emocionális; Veronka a Pált apapótléknak, Mimi a gyerekpótléknak tekintő viszonyt képviseli.)

Ezek a Pálhoz fűződő viszonyulások *tárgyi* és nem személyes jellegűek. Pált a továbbéléshez nemcsak a vér pótlásával kellene segíteni, hanem azzal, hogy a többiek *emberi* kapcsolatba lépjenek vele, hogy mint emberre legyen rá szükségük, és hogy kielégítsék az ő emberi szükségleteit. De Pál a Bokorokkal (Judit kivételével) csak *közvetve* tud kapcsolatot teremteni. Az első részben Judit közvetít közte és a „család” között; a második rész elején pedig Pál, noha egyidejűleg van jelen a többiekkel, *levélben* (ennek közvetítésével) fogalmazza meg kívánságait: „Szeretném tehát úgy berendezni az életemet, hogy ne csak én lássam hasznát a meghosszabbításnak, hanem Önök is elmondhassák: ezért az emberért érdemes volt áldozatot hozni”... „*Kérdezzenek, s én válaszolok, adjanak tanácsot, s én megfogadom...*” (46. - kiemelés tőlem.) Pál a *kölcsönösség* alapján vár humanizált kapcsolatot azoktól, akiktől segítséget kapott, s akikkel nem pusztán a vér közvetítő közegén keresztül, hanem a személyesség közvetlenségében kíván együvé tartozni. Ez az igénye azonban meghaladja a Bokorok „teljesítőképességét”. Ők tárgyakat, anyagi dolgokat tudnak csak adni, emberi viszonyt, megértést nem. A család nevében Miklós így utasítja el Pál fenti kérését: „Még csak ez hiányzik!... Mindenkit fölkérek, hogy ne szóljon bele az életébe. Mi egy szabad embert hoztunk a világra. Csináljon, amit akar.” (46.) Ez az elutasító magatartás azonban rögtön megszűnik, mihelyt Pálnak tárgyakra van szüksége: „egymásra licitálva kínálják holmijaikat” - írja Örkény az instrukcióban. (47.) Boldogan pótolják, *helyettesítik* ezekkel a tárgyakkal azt, ami elvileg helyettesíthetetlen, az el nem idegenedett, humanizált emberi kapcsolatot. A tárgyakért viszont - mint már említettem - valamennyi „adományozó” ezt a saját azonosságtudatának erősítéséhez, megőrzéséhez nélkülözhetetlen *emberi* viszonyt fogja igényelni Páltól. Íme, egy további kibékíthetetlen ellentmondás tehát, amely a konvertálhatóságot és az identitást szétválaszthatatlanul s egyúttal eleve reménytelenül egymáshoz kapcsolja.

A második részben elvégzett „művészi közösségdinamikai vizsgálat” (Mész: 1977; 163.) bebizonyítja, hogy az első részben feltárt egyéni (személyes és társadalmi) azonosságtudati problémák *analógok* a közösségi (csoport-) identitás kérdéseivel. Ebben az analógiában a szilárd személyes azonosságtudat feltételeként az jelenik meg, hogy az egyén határozott és állandó viszonyban álljon saját társadalmával („a vasúttal”), egy vagy több közvetítő közönségen keresztül. A két összetevő ugyanis egymást kölcsönösen erősíti vagy gyengíti. „Nem lehetséges elkülöníteni egymástól a személyes fejlődést és a társadalom változását, lehetetlen szétválasztani az identitásválságot az egyén életében és korunk válságait a történelmi fejlődésben.” (Eriksont idézi Pataki: 1982; 258-259.) És ugyanígy lehetetlen a csoportidentitás és az egyén szétválasztása. Ez a három szint: az egyéni, a csoport és a társadalmi oly mértékben függvényei egymásnak, hogy bármelyik problematikussá válása kihatással van a többi szintre, s Örkény a *Vérrokonok*-ban épp ezt az összefonódó problematikusságot, a valamennyi szintet érintő azonosságbizonytalanságot, illetve azonosságvesztést ragadja meg.

Az egyes Bokorok esetében is igaz az, hogy „az egyéni krízisek - jóllehet sokszoros közvetítéssel - a társadalmi krízisekben gyökereznek. És viszont: az egymást kölcsönösen átható csoport- és énidentitás jelentős erőforrás mind az egoszintézis, mind a társadalmi szervezet működése szempontjából.” (Pataki: 1982; 261.) Ugyanakkor ebben a műbeli világban a szintek közötti kapcsolódás alapvetően *hiányos*, s a szintek egymástól való elszakadása teszi az egyes szereplők számára problematikussá saját énképüket.

A fentebb megfogalmazott szintek közötti kölcsönösség pedig ebben a társadalomban hierarchiává torzul, ahogy az egyik Bokor meg is fogalmazza: „Mi csak emberek vagyunk, de a vasút az vasút, annak megvan a rendje, és tudja, mit csinál...” (85.) És ugyanez a helyzet az egyén és csoport viszonyával is, mert ebben a világban az individuum csak annyiban érdekes, amennyiben egy csoportnak alárendelt: „mi egész életünkben azzal vagyunk elfoglalva, hogy Bokorok vagyunk, ebből indulunk ki, ide térünk vissza, és ha tudnánk, se akarnánk kilépni ebből a körből...” (85.) - mondja egy másik szereplő. Ez a függőségi viszony pedig definíciószerűen így fogalmazódik meg: „*egy Bokor épp attól lesz Bokor, mert tudja, hogy van valami, ami fontosabb, mint ő...*” (85. - kiemelés tőlem.) Az identifikáció során az egyén eltűnik, felszívódik a szervezetben: „*Egy Bokor és a vasút: egy!*” (88. - kiemelés tőlem.)

De mire ezek a kijelentések elhangzanak, már tudjuk, hogy hiába azonosulnak az egyes Bokorok a vasúttal, az nem tart igényt rájuk. Pál már fölösleges, Miklós már alkalmatlan, Péter még túlságosan önállóan gondolkodik. Judit először maga lázad fel, s így válik alkalmatlanná, hogy automata legyen, majd pedig még túlságosan önmaga (vagy túlságosan nő?) ahhoz, hogy a szervezet magába foglalja. Egyszóval valamennyien átélnek a vasúttal kapcsolatban ugyanazt, amit Pál is átél a Bokorokkal való viszonyában: hogy igényt tart a kapcsolat, az azonosulás kölcsönösségére, de ez az igény kielégítetlen, a kapcsolat egyoldalú marad - miként az marad az egyes Bokorok és a vasút viszonyában is.

A darab zárójelenetében Örkény az egyének és a kisközösség azonosságtudatának kérdését - ha csak utalásszerűen is, de - kibővíti a nagyközösség identitásproblémájával. Judit zárómonológja vasúti katasztrófák lajstromba vétele, amelyek a „mai nap reggelén életbe lépett nyári menetrend” óta történtek. E kudarcok kapcsán pedig Judit azt fogalmazza meg, hogy a vasút tulajdonképpen nem vasút, mert alkalmatlan arra a szerepre, annak a funkciónak a betöltésére, ami vasúttá tenné. Mert „az elmondottak folytán egyelőre nincs vasúti járat Ausztria, Bulgária, Lengyelország és Románia felé”. De ezt a következtetést Judit azonnal vissza is vonja, sőt a Bokorokat - akiről a darab folyamán megtudtuk, hogy kapcsolatuk a szervezettel alapvetően problematikus - felsorakoztatja a vasút mellett. A fenti mondatot tehát így folytatja: „de a vasút az vasút, a vasútnak mennie kell, én tehát örömmel jelentem, hogy minden dolgozója talpon, úgymint Bokor Pál, Bokor Miklós és neje, Bokor Péter és neje, továbbá Bokorné, a háromszoros vasutasözvegy, 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.” (94.) A mű tehát egy olyan jövő ígéretével zárul, amelyben *először* egy katasztrófa következik be, s csak utána áll vissza az élet a rendes kerékvágásba. A zárómondat pedig erre a katasztrófális helyzetre s nem az utána jövőre vonatkozik: „Aki teheti, utazzék repülőgépen, autóbusszal, autón, vagy pedig, ami a legszebb, menjen gyalog...” (94.) Ebben a zárójelenetben oly módon rendelődnek egymás mellé a darab kulcsproblémái, hogy a műben felvetett kérdések nyitva maradnak. A dráma egyrészt visszatér a kiindulóhelyzetbe, a hangulat Pál ellen fordul, a Bokorok megvonják tőle támogatásukat, s így ő maga kénytelen azt mondani: „ott vagyunk, ahol voltunk.” (91.) Másrészt azonban egyúvé tömörülnek az ernyő alatt, és a fenti zárómonológ névsora is erre az összetartozásra utal.

A jövő az egyéni sorsokban is (a katasztrófa és a túlélés mellett) kétféle lehetőséget tartogat: egyfelől azt, ami a spiné alakjában mint már konkrétta vált, megvalósult jövő megjelenik (ő annak jelzése, hogy ilyenné is válhatnak majd a többiek: kiégett, önző, kegyetlen, gonosz öregekké); másfelől azt, amit Judit képvisel (aki az egész közösségi akciót megszervezi, és aki képes emberi céljainak érvényesítésére, akinek képében a jövő mint lehetőség mutatkozik meg). A darab tehát az egyéni és a közösségi jövőképben is képviseli azt az átválthatóságot, helyettesíthetőséget, ami a mű egész jelenbeli világának központi szervező elve.

A *vasút* mint modell (mint totális intézmény) elég absztrakt ahhoz, hogy igen sokféle konkretizálása legyen megadható. Mivel nem kapcsolható egyetlen magyarázó elvhez az, hogy mire utal ez a szervezet, a behelyettesítések száma valóban korlátlan. A vasútnak ezenkívül saját belső „világszerűsége” van, saját nyelvvel, szabályokkal stb., s ezáltal a darabban lehetővé válik, hogy a szereplők ebből a belső vasúti világszerűségből úgy tekintsenek a valóságra, a világra, mint ahogy mi tekintünk rájuk, a mi való világunkból az ő *szimbolikus* vasúti világukra. A szereplők a maguk szemszögéből így fogalmazzák meg ezt: „A fizikusoknak szóló üzenetében írja Einstein: „A világot nagyra tettük, de magunkat nem tudtuk hozzá-növesztetni.” Vége az idézetnek, mely - különben nem is idézném - szóról szóra a vasútra alkalmazható.” (72.) Vagyis a szereplők a világot alkalmazzák, vonatkoztatják a vasútra, míg mi, befogadók a vasutat alkalmazzuk a világra (illetve ennek egy szeletére).

Ezzel a drámai formával, ezzel a „matematikai koordinátdramával” (Nagy: 1974; 28.) - aminek nemcsak befogadására érvényes a bármivel való behelyettesítés, a bármivel való felcserélhetőség lehetősége, hanem ez a konvertálhatóság *az, ami* a mű világában az egyes szereplők primer és társadalmi identitásának, a kisközösség és a társadalmi szervezet azonosságtudatának elsődleges jellemzője - Örkény megteremtette, ahogy ő fogalmazza, azt az „elvont, gondolati drámát”, amelyben eljutott „az általánosítás számára elérhető legtávolibb csillagképig”. (Örkény: 1981; 156.) Létrehozott tehát egy olyan drámai konstrukciót, amely mind egészében, mind valamennyi alkotóelemében az azonosság-mátság, lét-nemlét, identitásképzés és identitásvesztés élettényére épül. Vagyis amely nemcsak (esztétikai) minőségében, a groteszkben, hanem ontológiai létében is az egymást kizáró ellentétek szétválaszthatatlanságát mutatja be: a konvertálhatóságot és az identitást.

Befejezésül a fejezet mottójául választott idézetre térek ki (forrása: 532.), amelyben Örkény, Flaubert óta szállóigévé vált módon, az alkotó és mű (illetve műbeli szereplő) közötti viszonyt fogalmazza meg. Ez az alkotó által „életre keltett” hőssel való *azonosulás* gondolata sok művésznél megtalálható. Itt most egyetlen példát idézek, Huszárik Zoltánt, aki így vall: „Flaubert merészen állította: Bovaryné én vagyok. Én sem mondhatok mást: Csontváry én vagyok. A film rólam beszél elsősorban, az én véleményemet, elképzeléseimet fogalmazza meg a világról, az emberről, a közösségről.” (Idézi Hegyi: 1983; 353-354.) Örkény azonban a szokásos „én vagyok” azonosulásának megfogalmazásán kívül *mást* is mond: egyrészt nem egyetlen szereplővel identifikálódik, hanem a Bokorok összességével, másrészt nem egymaga azonosul, hanem ezt az aktust kiterjeszti egy közösségre, amelybe „mi mind” beletartozunk. Ez a két eltérés a közkeletű megfogalmazásoktól szorosan kapcsolódik az egész mű problematikájához. A mottóul választott vallomásban ugyanis az tételeződik, hogy vannak együvé tartozó (közösséget alkotó) Bokorok, másrészt hogy vannak együvé tartozó olvasók, akiket „mi”-nek nevezhetünk - s a mű ismeretében ugyanakkor azt is tudjuk, hogy mindkettőt mélyen áthatja az identitás problémája. Ennek a két csoportnak az egymásra vonatkoztatásával Örkény azt is kifejezi, hogy a *Vérrokonok* világában és a mi világunkban jelentkező egyéni és közösségi azonosságtudat kérdései lényegükben fogva összefonódnak, s hogy a közöttük levő inherens viszony - a műalkotásban és a valóságban is - csak egyidejű vizsgálatukat teszi lehetővé.

3. Az értelmezés elsőbbsége a Kulcskeresők-ben

A *Kortárs* 1975. decemberi száma közölte a *Kulcskeresők* című drámát. A darabot a szolnoki bemutatót követően Örkény az 1977-es pesti előadásra átírta: az első felvonást igazította át. Később mégis az eredeti változatot tartotta jobbnak, ezt közli az életműsorozat is (Örkény: 1982/a), így a következőkben én is ezt vizsgálom.

A *Kulcskeresők* eddigi elemzései - nyilván a mű előszavától is befolyásolva - a kudarcot tekintik központi kérdésének. Nézetem szerint azonban ez a dráma elsősorban nem a kudarc vagy a siker, hanem az *interpretáció* problémájáról szól: a mű a tények és a hozzájuk rendelt értelmezések és értékelések diszkrepanciájának művészi felmutatása. Mert bár közvetlenül, a darab eseményeiben, a szereplők sorsában valóban a vereség vagy győzelem, a kudarc vagy siker kérdése jelenik meg, közvetve - egy elvontabb mérlegelésben - mindez mint az értelmezéseknek a valós tényekkel szembeni prioritása, mint az értelmezésben rejlő csapdák problémája fogható fel. Ennek az egész kérdéskörnek pontos megfelelője a mű szerkezete: a két rész úgy tagolja a drámát, hogy az első rész döntő mozzanata (amely minden fontosabb szereplő sorsára kihat) Fóris landolása, a másodiké pedig ennek a ténynek (és az ehhez rendelt sorsfordulóknak) az átértelmezése. Erika ezzel a különös leszállással veszíti el évtizedek óta várt Nobel-díjas szerelmét, Katinka Bodóját az erről a földet érésről készített riport miatt rúgják majd ki a Rádiótól, Nelli e landolás miatt veszíti el - immár végérvényesen - a férjébe és a nyugodt élet lehetőségébe vetett reményét.

Ez a majdnem katasztrofális megérkezés: tény. A fenti következmények viszont - bár a szerző nem hagy kétséget majdani megtörténésükről - túl vannak a darab jelen idején. Örkényt nem a következmények érdeklik, hanem az a folyamat, hogy egy objektív tény és a vele járó következmények *helyett* miként kap szinte ontológiai létet az interpretáció, mi módon veszíti el a múlt a realitását, és foszlik - a jelen érdekében - semmivé.

A probléma megfogalmazása nem új keletű: Epiktétosz írja egy helyütt, hogy „nem a tények zavarják az embereket, hanem a tényekről alkotott vélemények”. (Epiktétosz: 1978; 8.) Napjainkban ez különösen így van, korunk az interpretáció kora. A szuperhatalmak konfliktusaitól a mindennapi élet emberi érintkezéséig az egyik kulcsprobléma az egyazon tényekhez rendelt eltérő értelmezésekben rejlik. Az értelmezésnek ez a primátusa pedig olyan kelepcébe csal bennünket, amelyből éppúgy nem tudunk kijutni, mint a Fórisék lakásában rekedt szereplők, akiknek sorsában Örkény nemcsak azt mutatja meg, hogy miként minősíthetők át a vereségek győzelemmé, hanem azt is, hogy ezzel az átminősítéssel elveszik számukra a valóság - és benne önmagunk - reális megismerésének a kulcsa.

„Egy illúzió nemcsak haladék, hanem vigasz is, hogy tovább lehessen élni” - mondja Bolyongó (170.), akiben Örkény magát az átértelmezést testesíti meg. De - Örkénynél természetes módon - a mű ennek a magatartásnak, illetve attitűdnek az ellentétét is szerepelteti - Bodó alakjában, aki viszont így beszél: „Álmodók! Önhitegetők! Világbolondítók!”, majd hozzáteszi: „*a tények beszélnek.*” (179.) Örkény paradoxonokból építkező világára jellemző, hogy éppen a sajtó képviselőjének a szájába adja ezeket a szavakat, holott éppen a sajtó, a tömegkommunikáció az, ami a világot pszeudotényekkel és kvázi-információkkal árasztja el, s ami napjainkra tömegméretűvé tette - a manipulált tényekből következően - az értelmezés, a magyarázás, a „hogyan is kell ezt érteni” elsőbbségét. Bodó azonban (bonyolítja tovább Örkény a képletet) valójában nem „igazi” riporter, hiszen ő éppen ez ellen az ár ellen akar úszni. Ő mindig csak átmenetileg riporter, hiszen folyton kirúgják az állásából. Mégpedig azért, mert a kornak és ennek az intézménynek az uralkodó tendenciája ellen dolgozik, az

ellenkezőjét akarja tenni annak, amit a sajtó tesz. Bodó lesz az, aki a darab végén - a Bolyongó vezette átértelmezés után - a visszaértelmezést végrehajtja, aki visszatér a tények elsőbbségéhez, de ebben magára marad, sőt ő is e kollektív önáltatás kényszerű foglyává válik - ahogy ezt a zárókép mutatja.

A Bolyongó és a Bodó alkotja a szereplők skálájának két szélső pólusát. Érdekes módon Örkény már azzal elkülöníti őket a „személyek” listáján, hogy névelővel látja el a nevüket. A többiek, Fóris, Nelli, Katinka, Erika és Benedek viszonylag homogén közeget alkotnak közöttük, s ők azok, akiknek saját léthelyzetük értelmezését és értékelését a Bolyongó és a Bodó igyekszik átalakítani, befolyásolni. (A dráma többi szereplőjét, a gyászhuszárokat és a szerelőt világkiegészítő individuumoknak tekintem - míg az eddig említettek világépítő individuumok -, így velük az elemzés során nem vagy csak érintőlegesen foglalkozom.) Míg a köztes szereplők célkitűzései tehát saját tevékenységi körükre irányulnak, addig a két szélső pólusé egy közvetett teleológiát céloz: a Bolyongó és a Bodó a darab világában nem önmagukra, hanem a többiekre irányítják célkitűző tevékenységüket - őket akarják rábírní a pro és kontra értelmezések végigvitelére.

A köztes alakok sorsában számos analógia és párhuzam található, s ezek a paradigmatisz ismétlődések ugyanakkor ellentétezzé is egymást. Így Benedek aprólékos bibelődése, meszteremberi precizitása, már-már együgyű igyekvése a szervízfunkció betöltésére ellentétezzé Fóris nagyvonalú, a részletekre rá sem hederítő magatartását. Párhuzamos viszont kettejükben az, hogy Benedek a darab folyamán az őt érő kudarcokat hasonló természetességgel vészeli át, mint a parancsnok: neki a pöcök, Fórisnak a pöff jelent végső magyarázatot arra, hogy a kísérlete sikertelen lett. A zár megjavításán kívül Benedek kudarcot vall a villanyszerelésben is, miatta olvad ki a biztosíték, s ezért kell majd a második rész elején mécsest gyújtaniuk. Ezt a hivatásbeli frusztrációt magánéleti kudarc is kiegészíti mindkettejüknél. Benedek elvileg a beteg feleségéhez van láncolva, de minden ürügyet megragad az otthontól való távolmaradásra. Ahogy Beckett *Godot*-jában Estragon és Vladimir folyton azt mondják: „Menjünk”, és mindig maradnak, úgy Benedek is örökösen ismételteti: „Sietek haza. Tudniillik a feleségem beteg” (103. és hasonló módon: 107.), de mindig marad, szinte csak erőszakkal lehet - még a mű első részében is, amikor belülről is nyílik az ajtó - eltávolítani. Fórisnál a menni vagy maradni kérdése az elrontott házasság kapcsán - Nelli felől - jelenik meg. Nem véletlen, hogy Bolyongó a landolás átértelmezését követően ezt a házassági konfliktust is kezelésbe veszi, s ennek kezdetén (a kapcsolat fenyegetettségére utalva) így szól: „Csak állnak itt, mint egy sírgödörnél.” (167.)

A szereplők sorsában a legerősebb analógia Nelli és Katinka között áll fenn, amit úgy is értelmezhetünk, hogy Katinka drámai tautológiája Nelinek. (Bécsy: 1976; 805.) Fő mozgásirányukat az adja, hogy mindketten folytonosan társuk (férjük, vőlegényük) kudarcaitól rettegnek, életük állandó szorongás. Különbségük a Fóriszhoz való viszonyukban mutatkozik meg, amiről a lány így beszél: „Te nem tudsz, mert nem akarsz apámtól megszabadulni.” (115.) Ő viszont már megtette a döntő lépést: elköltözött hazulról.

Erika problémája annyiban rokon e két nőével, hogy az ő szerelmi kapcsolata is megoldatlan, csakhogy míg anya és lánya a már meglevő társukhoz fűződő viszonyukat akarják átalakítani, addig Erika egy még ki nem bontakozott kapcsolat után sóvárog „az öregedő asszonyok tragikomikus vágyakozásával”. (Kocsis: 1978; 792.) Mindhármukra jellemző, hogy nincs érzékük a pontos mérlegeléshez, megrögzött aránytévesztők, a felfokozott féltés uralja érzéseiket.

Egy további egymásra rímelő párhuzam Fórist és Bodót kapcsolja össze, akik mindketten folytonosan összeütközésbe kerülnek - a megszokottól eltérő módon végzett munkájuk miatt -

az intézményükkel. Ez a folytonos konfliktus és az ebből adódó frusztráció váltja ki a nőkben a felfokozott aggodást, de bármennyire is erős a párhuzam Fóris és Bodó kudarcai között, itt is találunk egy lényeges különbséget. Nelli ezt így fogalmazza meg: „a Bodóddal biztos baj van, az apáddal viszont, ne adj’ Isten, csak lehet!” (110.) Fórisra azért „csak lehet”, mert ő időnként „ki akar tenni magáért”. Nelli ezt többször is elmondja (így: 111., 127.), s az előtte álló két alternatíva közül, melyből „a szabályos leszállás az egyik, ahogy azt minden átlagpilóta csinálja”, ő „a másik, szebb, de merészebb” megoldást választja. (155.) A Bodó viszont a nehéz emberek közül való, aki nem saját dicsőségére, nem az elismerés elnyeréséért vállalja az összeütközést, a kockázatot, hanem azért, hogy valós vagy vélt igazát érvényre juttassa, hogy valóságfeltáró, a *tényeket* megragadó riportjaival igazolja azt - mint ő mondja -: „itt semmi sincs a helyén, és senki sincs a helyén, és nem nekik, hanem nekem van igazam...” (164.) Az azonban, hogy ez nem csupán Bodó monomániás igazságkeresése, kiderül a Nobel-díjas nyilatkozatából, aki tulajdonképpen ugyanazt mondja a riporter magnetofonjából, amit Bodó mindig is állított (az előbbi idézetben). És Bodó - a többiekkel szemben - ezt a véleményét így kommentálja: „És az itt nem szúr szemet senkinek, hogy *ennek az embernek igaza van?*” (179. - kiemelés tőlem.)

A dráma szereplőinek fent vázolt rokon és idegen vonásai ezenkívül kiegészülnek egy - az eddigi elemzések homlokterében álló - további közös jellemzővel: azzal, hogy mindegyikük sorsa, élete alapvetően sikertelen. Ez Fóris esetében jelenik meg a legárnyaltabban: nála a kudarc, az aktuális kvázi-katasztrofális leszállás kiegészül egy előtörténettel, amely azt jelzi, hogy nem egyszeri esetről van szó. Utalás formájában már a darab első jeleneteiben felbukkan Lipcse, amiről Nelli ezt mondja: „ha az uramért aggódtam, mindig eltörtem vagy elvesztettem valamit. Például amikor Lipcséből vártam a visszajöttét...” (109.) Majd pár jelenettel később Katinka utal a második előzményre, amikor anyjához így szól: „Ezt akkor kellett volna megírnod, amikor kirúgták a katonaságtól.” (115.)

Ezek az utalások a dráma II. részében kapnak magyarázatot, azután, hogy a leszállásról is megtudjuk, hogyan is történt valójában. Ezt követi Bolyongó nagy mutatványa, amellyel a prágai visszatérést átértelmezi, s ezzel együtt - véleményem szerint - az előző kudarckok is más megvilágításba kerülnek, anélkül, hogy itt már közvetlen utalás történe rájuk. Mindezzel Örkény azt fejezi ki, hogy Fóris számára a sikertelenség nem „baleset”, nem véletlen, hanem *életforma*, s ebből szükségképpen következik, hogy nemcsak a munkájára lesz ez a sajátosság érvényes, hanem - mint erre fentebb utaltam - a magánéletére is. A dráma megírásának előkészületei során Örkény a következőket jegyezte fel Fórisról: „ő is háromszor föltör (tehát gépet kap, parancsnok lesz), utána mindjárt csinál három virtuskodást, ami miatt egy időre mellőzik.” (538.) Fóris számára tehát azért életforma a sikertelenség, mert ő maga keresi magának a bajt azzal, hogy képességeit meghaladó tettekre szánja el magát. Mivel többet, illetve mást akar tenni, mint amire ténylegesen képes, diszkrépancia jön létre az általa betöltendő funkció és saját személyisége között, nem fedi egymást a szándék és a tett, Fóris olyasmivel akar identifikálódni, amiben nem nyer megerősítést, ezért folyhat le közte és Nelli között a következő párbeszéd: „FÓRIS: (...) Mondd ki, ha mered: rossz pilóta vagyok? NELLI: Nem, nem, nem! Te jó pilóta vagy, csak *nem vagy pilótának való*. FÓRIS: Ezt már nem is értem.” (147. - kiemelés tőlem.) Fóris természetesen nem értheti, hogy Nelli mit mond, mert ha értené, akkor felismerné saját sikertelenségét, illetve alkalmatlanságát a szerepre, s ezáltal nem hárítaná a körülményekre, a „pöffre” a bukást, és nem teremtené meg a Bolyongó által vezetett átértelmezés legfontosabb alapfeltételét, azt, hogy ő nem hisz az alkalmatlanságában s így a leszállás kudarcában sem.

Ugyanígy a többi szereplő esetében is az ad lehetőséget Bolyongónak az átértelmezéshez - ahhoz, hogy valamennyien elhárítsák maguktól saját kudarcaikat -, hogy ők sem hiszik: alkal-

matlanok volnának kitűzött szerepeik betöltésére. Bolyongó „karmesteri” ténykedése tehát csak a többiekben már eleve meglévő késztetésekre épít, azoknak megy elébe, vagyis olyasmit „vezényel”, amit a többiek amúgy is játszani szeretnének.

Fóris nemcsak azért központi szereplője ennek a világnak, mert „parancsnok”, mert az ő landolása áll a mű fókuszában, mert neki az előéletét is vázolta Örkény, hanem azért is, mert tette a dráma majd minden alakjának sorsára közvetlen hatással van: ez a földet érés hívja elő az egyes figurák sorsmodelljében rejlő kudarcalternatívát s ezzel együtt azt az igényt, hogy ezt aényt kollektív módon, de mégis külön-külön önmagukra vonatkoztatva átértelmezzék. Fóris leszállásának következményeit Nelli így összegezi: „Egy asszony, aki elsiratja élete utolsó szerelmét, a lányod, akinek újra vesztébe rohan a vőlegénye, és én, aki miattad lettem ijedős, felejtős, tárgyak elvesztője!” (147.) Fóris központi helye ebben a világban azonban nemcsak az eddigiekben vázolt világszerkezetre van döntő hatással, hanem a világ működésére is.

Ez a dinamika címszavakban úgy fogalmazható meg, hogy a darab kezdetén Nelli még csak *sejti*, hogy férje mit fog tenni a repülés során; majd a sejtése *feltételezésbe* fordul - s ebbe már Katinka is bevonódik, sőt fokozatosan valamennyi szereplő (kivéve a Bodót); ezután (Fóris hazaérkezésével) a feltételezés igazolódik, *megtudják*, mi történt a reptéren és saját sorsukban; ezt követi a megtudott tények *átértelmezése*; végül pedig Bodó kísérlete a visszaértelmezésre - aminek következtében az átértelmezés bizonyossága talán elveszített bizonyossággá, azaz újra sejtéssé válik. Ez a zárómozzanat azonban (és itt nem véletlen a feltételes mód) nem közvetlenül transzformálja át a „megszerzett bizonyosságot”, hanem csak sejteti, hogy a Bodó által elmondottak a *jövőben* kikezdi a szereplők győzelmi mámorát. A darab akkor ér véget, amikor ez a sejtés megfogható.

Ebben a dinamikában válik a Bolyongó alakja lényegessé. Ő lesz az, aki kulcsszerepet kap e folyamat egyik mozzanatából a másikba való átmenetben. A mű világában betöltött szerepe nem is a világ szerkezetéhez, hanem annak működéséhez kapcsolódik. Ő az, akinek drámai funkciója éppen ennek a sejtés-feltételezés-megismerés-átértékelés folyamatnak a végigvitelére korlátozódik. Mivel a világ szerkezetében betöltött szerepe neki a legkevésbé meghatározott, ő válik a naturális valóságtól legmesszebb levő alakká - akiről ennek következtében azt mondhatjuk, hogy „Bolyongó tehát nem ,ki’, hanem ,mi?’” (Bécsy: 1976; 808.) Már a mű kezdetén azzal a funkcióval lép fel, hogy Nelli kényes bizonyosságát, labilis egyensúlyát a rosszat sejtés irányába elmozdítsa. (Ez a funkció természetesen nem a Bolyongó intenciója vagy célkitűzése.) Ő már első megjelenésével is a fent vázolt dinamikát hozza mozgásba. Nelli megérkezik az új lakásba, s lepakolva észreveszi, hogy kenyeret nem hozott. Rögtön ezután Bolyongó „becsempészi” a liftben felejtett kenyeret. Hasonló „félreértés” jellemzi a telefon beszerelését is, aminek Nelli szintén nem szemtanúja. E két tárgynak a lakásba való kerülése Nelli számára összekeveri a valóst a valótlannal, a hihetőt a hihetlennel. Mert bár e tárgyak valóban jelen vannak, ottlétük mégis hihetetlen: „Az ember lehet szórakozott, lehet feledékeny, de hogy ne lásson meg egy telefont, ami ott áll az orra előtt!” - mondja Nelli (106.), s ezzel már önnön bizonytalanságát, elfojtott izgatottságát is felszínre hozza.

A következő mozzanat a dinamikában nem áll a Bolyongó hatása alatt, s bizonyára jórészt azért is domborodik ki az esemény *véletlenszerű* jellege. A gyászhuszárok megjelenése tovább fokozza Nelli szorongását. Ez a megjelenés rokon a *Tóték*-ban felbukkanó elegáns őrnagy funkciójával. Ám a darab folyamán ez a véletlenszerűség fokozatosan átértékelődik a műben egyre szaporodó halálutalások miatt. (A halálnak a *Kulcskeresők*-ben betöltött szerepére még visszatérek.) A gyászhuszárok váratlan „behatolása” Nelli világába arra készteti a hősnőt, hogy „kilépjen” a lakásból: először lányával, majd a repülésirányítással teremt telefonkapcsolatot. E kapcsolatteremtések azonban nem érik el céljukat - hogy Nelli sejtését, szorongását

eloszlassák -, sőt éppen ellenkezőleg: bizonytalanságát és előérzetét erősítik meg. Ebben az állapotban mondja ki Fórisról, hogy „ez a szerencsétlen megint ki akar tenni magáért”. (111.) S itt már nem sejtést, hanem egy tényt állít. Ezután próbálná újra visszaminősíteni a kijelentést; „de az is lehet, hogy ez a két „érjem be vele”, véletlen, és én már megint belehajszolom magam az idegességbe” (111.) - ám ez nem sikerül. (Ez a kísérlet már itt, a darab kezdetén megelőlegezi a második rész Bolyongó vezette nagy átértelmezési manőverét. Hiszen Nelli mérlegelése jelzi: hajlamos ugyanazt a tény - lelkiállapotától függően - eltérő módon értelmezni.)

Az asszony a fentiek következtében olyan állapotba kerül, hogy rövid ideig képtelen lesz a valóságra figyelni: az újra megjelenő Benedek hiába beszél hozzá, ő csak a saját gondolataira figyel, a modern drámából jól ismert „párhuzamos monológot” folytatnak. Nelli föleszmélése sem Benedek aktuális szövegéhez kapcsolódik, hanem még a két jelenettel korábbi dialógushoz, ahol a Bolyongóról volt szó. Amint ez a név most elhangzik, *meg is jelenik* Bolyongó, Fórist keresve! Katinka már úgy lép be az ajtón, hogy „mi baj van apával?!” (113.) A baj tehát már tényként szerepel, annak ellenére, hogy sem Nelli, sem a lánya nem tud még semmit. Közös jelenetükben egymást erősítve keresik elő az apa múltjából mindazt, ami bizonyítja, hogy Fórisal igenis baj van. E párbeszéd tárja föl a családfő múltjából azt a másik eseményt (Lipce mellett, amit Nelli a gyászhuszárok távozása után röviden megemlít), ami ugyanazzal a hatással van a két nőre, mint a mostani leszállás Bodóra - és vele szemben a többiekre: ellentétes módon értelmezik az adott tény. „KATINKA: Ezt akkor kellett volna megírnod, amikor kirúgták a katonaságtól. NELLI: Nem rúgták ki. Ő kérte, sőt bár a szíve szakadt belé, kiharcolta, hogy szereljük le.” (115.) Ez a részlet ismét csak előrevetíti a mű magját alkotó átértelmezési jelenetet, illetve a „tény kontra értelmezés” problémát.

Ugyanebben a jelenetben kapcsolódik össze a *kulcs* és Fóris *landolása* - a kulcskeresés itt Fóris függvénye. A kulccsal kapcsolatban kérdezi meg a lány: „KATINKA: Miért veszítenéd el? NELLI: Mert ő már leszállt, és attól félek, megint ki akar tenni magáért.” (117.) Nelli itt nem Katinkának válaszol, pontosabban másról beszél, mint a lánya. Nelli a férjére, Katinka a kulcsra érti az elvesztést. A kulcs itt válik jelképpé, itt tágul ki a jelentéstartalma a konkrét tárgy, egy vaskulcs megnevezéséből. Ezt követően ez „a cselekményben csak rekvizitumként szereplő dolog (...) oly sokat, oly intenzíven, oly sokféle megvilágításban szerepel, (...) oly sokféle jelentést kap, hogy megnő valaminek a jelképévé; (...) oly módon, hogy az egész darabot ki kellene írni, ha meg akarnók mondani, hogy tulajdonképpen mit jelent”. (Lukács: 1978/a; 296.) - A kulcsszimbólummal a továbbiakban nem foglalkozom, mivel az eddigi elemzések döntően ennek vizsgálatára koncentráltak.

Erika felbukkanása a darabban azt mutatja, hogy ez a - családi ügynek indult - „kulcskeresés”, illetve az ennek kapcsán felvetődött életproblémák túlmutatnak Fórisék körén, és egyrészt hatással vannak a környezetükre, másrészt a környezetükben - tőlük függetlenül is - élnek ugyanazok a tendenciák, amelyeket a darabban ez idáig csak a parancsnokékról tudtunk meg. Erika Bolyongó nevével a száján bukkan fel - egész pontosan a kulcs és Bolyongó *együtt* exponálódik a belépésekor, ami a két *szimbólum* szerves összetartozására utal. Benedek itt vall először nyilvánvalóan kudarcot: Erika kulcsával nem tudja az ajtót nyithatóvá tenni, s Nelli itt vonja be a kulcsot egy további jelentéskörbe, amikor saját sorsát és a kulcsalanságot közvetlenül összekapcsolja: „Énrajtam valami átok ül, ezt az ajtót pedig nem zárja semmi.” (119.) Ezen a ponton, ahol a drámának már valamennyi lényeges motívuma előkerült, már csak a két kulcsfigura, Fóris és Bolyongó hiányzik, hogy megkezdődhessék a tény megismerése és átértelmezése.

Az egymás nyomában belépő két főszereplő érkezése után hangzik el az a mondat, melyet a darab legfontosabb kijelentésének tekinthetünk. Ez pedig a következő: „*A kulcs a semmiben forog.*” (125. - kiemelés tőlem.) Nagy Péter szerint „ez a darab kulcsmondata. S csak nagy S-sel kellene írni ahhoz, hogy mindjárt *Sartre*-ra gondoljunk; de ha nem gondolunk is rá, a mondat sokértelmű: vonatkozik a megsemmisült biztonsági zárra éppúgy, mint ahogy vonatkoztatható az önmaguk keserű levében megoldást kereső szereplőkre; de lehet az író önvédelmi mondata is: kérem, ez a kulcs a semmiben forog, ez a darab nem vonatkozik semmire, csak szóraztat.” (Nagy: 1977; 27.) Ehhez még hozzátehetem, hogy a semmi a halálutalások körébe is bevonható. Főris a leszállás tényét rák módjára, a végétől visszafelé mondja el: először van szó az ő leföcskendezéséről, a mentőkről, tűzoltókról, s csak ezután az okokról és előzményekről. Az I. rész végén már azt is tudja mindenki, hogy ez a szerencsétlen landolás milyen hatással van a szereplők sorsára. Itt következik be Benedek második kudarca (a zár sikertelen javítása után): mivel rosszul kötötte be a lámpát, kiolvad a biztosíték. Az így előállott helyzet, a sötétség pedig megfelelő közeget teremt a II. rész „nagy mutatványához”.

De nemcsak a sötétség, hanem a pezsgőzés is háttérként szolgál az átértelmezés folyamatához. Az eseményeket „Bolyongó viszi a narkotizált önámítás irányába”, s az ő varázsszere a pezsgő. (Kocsis: 1978; 975.) Ő kezdeményezi az italozást, ám az üvegek felbontásának ötlete Benedektől származik, aki a dugókat mécsesek készítésére akarja felhasználni. A mécsesek sejtelmes fényét és a pezsgő bódulatát Örkeny az átértelmezés külső motivációjában összekapcsolja, s így nem pusztán a szereplők belső készítetéséből ered a Bolyongó vezette átértékelés sikere. A mécsesek egyúttal egy további utalásrendszerbe is bekapcsolódnak: fényük felidézi a temetőt, melynek kapujában Főris a landolást befejezte, s azt a párhuzamot, ami a „Feltámadunk” jelszava és e közel katasztrofális földet érés győzelemmé történő átminősítése között fennáll. A temetőkaput koronázó felirat és a II. rész átértelmezési manővere között az a különbség, hogy ez utóbbi a múltra irányul, és annak ad új távlatot. Bolyongó, mint Örkeny írja egy levelében: „az embereket kiemeli az idő realitásából” (541.) - a feltámadás hite vagy jelszava ugyanezt „teszi”.

A nagy átértelmezés közvetlen előkészítése a II. részben az, hogy Bolyongó *előszűg*: Benedeknek háromszor adja a szájába a soron következő mondatot - először a pezsgőre hívja fel a figyelmét, majd arra, hogy a környékbeli lakatosnak nincs telefonja, végül arra, hogy a főlső lakás Erikáé, így hiába dörömbölnék (137-139.). A két utóbbi közlés a bezártság elfogadására, a kulestalanság fenntartására irányul. Senki sem veszi észre, hogy Benedek itt Bolyongó mondatait ismétli: azaz itt a manipulátor manővere ugyanolyan láthatatlan a szereplők számára, mint a kezdődő „nagy mutatványban”.

Ebben szinte egy időben zajlik le a földet érés valódi körülményeinek a feltárása és ennek átértékelése is. A folyamat első szakaszában Főris maga keres mentséget kudarcára, ám Bolyongó felmenti őt azzal, hogy „én magát ezentúl is parancsnok úrnak nevezem”. (149.) A második szakaszban Bolyongó *célzott beszélgetés* keretében tárja föl a repülés részleteit, mely során egyfelől lehetőséget teremt Főrisnak, hogy mentséget találjon (ez lesz a „pöff”), másfelől szembeállítja őt a többi pilótával, mert amit Főris csinált, az „szebb, de merészebb”. (155.) Végül a harmadik szakaszban megtörténik a direkt átminősítés, itt már Bolyongó kimondhatja, hogy „amit a parancsnok úr végbevitt, az hőstett”. (162.) A minden részletében kidolgozott folyamat jelentőségét Örkeny azzal is hangsúlyozza, hogy Bolyongó az átértelmezés menetét (saját szerepét) analógnak látja Főris tevékenységével. Bolyongó számára ez a célzott beszélgetés ugyanolyan *döntési* felelősséggel jár, mint a parancsnok munkája: „Egy hibás szó, egy rosszul feltett kérdés, és minden összeomlik, mint egy kártyavár...” (158.) - mondja.

Mindez rávilágít a Bolyongó által betöltött funkcióra: az ő aktivitása nem önmagára, hanem a többiekre irányul. Ez a hatás a mű során egyre erősebben érvényesül: miután a parancsnok hivatásbeli kudarcát sikerült győzelemmé minősíteni, a magánéleti csőd felszámolásának kezdetén Fóris már annyira a Bolyongó hatása alatt áll, hogy mindent annak utasítására tesz, felesége tiltakozásakor például (az instrukció szerint) „kérdőn hátranéz a Bolyongóra”. (168.) Ez annak a manővernek a továbbfejlődése, amikor elősúgott a vendég. Itt azonban a viszony megfordul: a kezdeményezés már nem a Bolyongótól ered, hanem a többiek (itt Fóris) fordulnak hozzá „tanácsért”. Jelenléte létfeltétellé, elengedhetetlenül szükségszerűvé válik a szereplők számára. Ezt bizonyítja és tetőzi be azzal, hogy sorra minden mellékalaknak megfogalmazza annak igazát, s feszültségeiket feloldja.

A darab befejezése, a Bodó-féle visszaértelmezési kísérlet és annak kudarca ugyanolyan paradox jellegű, mint a legtöbb Örkény mű. A megoldásban azonban itt inkább a negatívum van túlsúlyban: „a történet azért végződik rosszul, mert mindenkire rázárul a szoba ajtaja; vagyis mindenkit fogva tart továbbra is a ‚győzelem ábrándja’. De itt marad bezárva Bodó is, akit a ‚csak a kudarc létezik’ szemlélete hat át.” (Bécsy: 1982/a; 60.)

Az a tény, hogy a *Kulcskeresők* befejezésében a negatív érték az uralkodó, nézetem szerint jelentős mértékben azzal is magyarázható, hogy az egész művön - hangsúlyos módon - végigvonul a *halál* problematikája. A szereplők jó részét végigkíséri a darabon a halál közelsége. Nelli az első pillanatban úgy lép be, hogy „*hol az a levél?*” (101. - kiemelés tőlem), amiről igen hamar kiderül, hogy búcsúlevélről van szó. Ennek tartalmát azonban csak a darab végén ismerjük meg, amikor az asszony - miután nevetve megette a levelet - közli a férjével, hogy „az volt a vége: ‚Vagy te hagyod abba a repülést, vagy én nyitom ki a gázt.’ (...) De mert nincs gáz, kijavítottam ablakon kiugrásra.” (173.) Nelli öngyilkosságra való készülését Bolyongó révén tudjuk meg, aki a darab elején (az instrukció szerint) az asszony táskájából „egy csomó orvosságot vesz elő”. Benedek is röviddel megjelenése után közli, hogy a felesége beteg, majd hamarosan céloz rá, hogy „több, mint beteg. Ő már úgy van, hogy... Minek mondjam. Én mellette akarok lenni, ha...” (108.) A II. részben pedig már nyíltan kimondja: „most hagyom először egyedül a feleségemet, jobban mondva kettesben a halállal.” (138.)

Erika esetében mindez áttételesen fogalmazódik meg: „Tíz éve várom ezt az embert, az életemmel fizetek minden percért” - mondja (124-125.). Később, megismerve a leszállás körülményeit, így szól Fórishoz: „Nekem ő volt... Hogy is mondják? Az utolsó szalmaszálam. Lehet, hogy maga csak poros lett, de az én életemet jól elintézte.” (131.) Bolyongó esetében a halál kérdésköre három módon bukkan fel: egyfelől a már említett esetben (Nellinél), amikor felfedezi a levelet és a gyógyszereket, s később az asszonyt próbálja megakadályozni abban, hogy tervét férje tudomására hozza. Másfelől akkor, amikor a társaságnak - a rájuk köszöntött sötétségben - elmesél egy öngyilkosságot, melynek szemtanúja volt (ott is gáz volt az eszköz), de nem avatkozott közbe, mert mint mondja: „a levele meggyőzött: hagyni kell sorsára.” (136. - itt is szerepel a búcsúlevél!) Harmadszor, az anyjával folytatott telefonbeszélgetésekben szerepel egy kutya, amiről először közli: jobban van, később, hogy: meggyógyult, ám a darab végén - amikor saját tevékenységét is értékeli - bevallja, hogy a kutya már két hete nem él.

Ezenkívül van néhány olyan jelenet, amelyben a halálutalások felbukkannak. A II. rész elején a „vaksötétben” ez a dialógus hangzik el: „NELLI: Mint egy kriptá. BOLYONGÓ: De mi élünk, hála istennek.” (133.) Ezután esik szó Auschwitzról és a túlélésről (itt mondja el Bolyongó az öngyilkos grófnő esetét). Később pedig, Fóris leszállásának részleteiből kiderül, hogy ez a szimbolikus katasztrófa szinte minden elemében azonos egy tényleges katasztrófával. Riadóztatják a tűzoltókat, a mentőket, a gép egy óriási vértócsában áll (ami valójában paradicsom), s az utolsó métereken elhaladnak a sírkőfaragók előtt, hogy végül oda érkezzek-

nek, ahova egy valódi katasztrófa esetén is érkeztek volna: a temetőhöz. Örkény a sírkőfaragóknál visszautal a darab elején felbukkant gyászhuszárokra: Fóris annak a (Halasi) Ottónak a sírkeresztjét jegyzi meg, akinek koporsóját a hullaszállítók tévedésből az ő lakásukba hozták. Ezzel a visszautalással az író az eset véletlenszerűsége ellenére azt a benyomást kelti, mintha ebben a világban, a főrisi élettérben mindez a lét természetes része volna. A Bolyongó által egymáshoz kergetett házastársak is úgy állnak egymás mellett, mint egy sírgödörnél. A fiatalokat leszámítva tehát mindenki kapcsolatban van a halál problémájával, vagy saját személyét tekintve, vagy egy hozzátartozója (partnere) révén.

A semmi, ahol a kulcs forog, még egyszer szerepel a darabban, a Nobel-díjas nyilatkozatában, ami a műnek többé-kevésbé direkt összegzését is adja. „És mi ott zötyögtünk a vadvirágos réten, *bele a semmibe...*” (178. - kiemelés tőlem) - mondja a tudós. Ez a semmi ugyanaz a semmi, amiben a kulcskeresők kulcsa is forog, mert a darabban a kulcstalanság és Fóris landolása szervesen összetartozó elemek. Az adott helyzethez adekvát „kulcs”, azaz reakció, magatartás stb. meg nem találása éppúgy a semmibe vezet, mint a temető felé zötyögő gép, illetve - ennél tágabb körben - ugyanúgy, mint az illúziók előnyben részesítése a valósággal szemben, az értelmezések primátusa a tényekkel szemben. Bár Bolyongó sikeresen manipulálja a szereplőket, s ügyesen vált ide-oda életet és halált, a mű egész világát mégis átszövi a „semmibe tartó folyamat” érzékeltetése.

Az elemzés elején utaltam rá, hogy a darab alapproblémája nem kizárólag magyar. Befejezésül ennek illusztrálására álljon itt egy interjúrészlet egy lengyel újságíróval készült beszélgetésből: „*Domány András*: Emlékszem a könyvéből Hailé Szelasszié egykori tájékoztatói miniszterére, aki minden vereségből győzelmet tudott csinálni. *R. Kapuściński*: Nálunk is így ment az úgynevezett sikerpropaganda korában. Csakhogy az ilyen manipulációk általában tragikusan végződnek.” (Domány: 1983; 6.) Hogy a *Kulcskeresők*-ben mindez hogyan végződik, nem tudjuk, hiszen a darab a következmények, a „számla benyújtása” előtt véget ér. Örkény a groteszk ábrázolásmódban az egymással összeférhetetlen értékek szoros összekapcsolásával - szubjektíve - felcserélhetőnek mutatja be a kudarcot és a sikert, az apologetikus átértelmezést és a tényeket, az életet és a halált. Mindez azonban nem csupán a darab ábrázolásmódjában, hanem már élettényeiben, valóságanyagában is így van, a mű tehát szerves folytatása a *Vérrokonok* élettényt és bemutatásmódot organikus egységbe szövő világalkotásának.

4. Az önszorosítás stációi - a Pisti a vérzivatarban

Az életműsorozat második drámakötetében két *Pisti a vérzivatarban* (a továbbiakban *Pisti*) című dráma kapott helyet. A *Kulcskeresők* után sorolt változat itt jelent meg először, a dokumentumok közé sorolt 1969-es eredeti változatnak viszont ez már a negyedik kiadása. Bár Örkény előző gyűjteményes drámakötetében (Örkény: 1978) a *Pisti a Macskajáték* és *A holtak hallgatása* című darabok közé került, és bár az eredeti változat jóval ismertebb és elterjedtebb a későbbinél, dolgozatomban mégis az 1979-ben elkészült átdolgozást veszem figyelembe, tiszteletben tartva a szerző özvegyének, Radnóti Zsuzsának kötet szerkesztését, mely hitem szerint megfelel Örkény szándékának. A két változat közötti különbségekkel csak akkor foglalkozom, ha ennek az 1979-es *Pisti* felépítése, világképe szempontjából jelentősége van.

Mindjárt a legalapvetőbb különbségre utalva: már a két mű szereplőlistáját összevetve látható, hogy az első *Pisti*-ben egy Pisti van, a másodikban viszont négy. Ezt a szereplők felsorolása így jelzi: „Néhányan azok közül, akik fölzaklatták Pisti békességét, vagy épp megfordítva, jó hatással voltak rá (...) A TEVÉKENY, A FÉLSZEG, A KIMÉRT (...)” (631. - kiemelés tőlem), az átdolgozásban azonban ez áll: „Néhány előnyös, illetve nem előnyös jellemvonása: A TEVÉKENY PISTI, A FÉLSZEG PISTI, A KIMÉRT PISTI” (193. - kiemelés tőlem), majd ezt követi az előző idézet szereplőcsoportosítása. Ez a módosítás a dráma alapjait érinti, s ennek vizsgálata képezi elemzésem kiindulópontját is. Mint Bécsy Tamás írja: „Örkény István drámájának (...) legfeltűnőbb sajátossága Pisti alakjának mindenképpen való sokszorozódása.” (Bécsy 1982/a; 45.) Ha a főszereplő megsokszorozva létezik a mű világában, akkor az eddigi elemzésekben közvetett módszert módosítani kell, mivel a világ szerkezete itt nem (vagy nemcsak) a szereplők viszonyaiból rekonstruálható, hanem azokból a *magatartásokból*, amelyeket a főhős különböző „megtestesülései” képviselnek. Továbbá a *Pisti* sajátos, mozaikszerű jelenetfűzése s az ezekben a jelenetekben más-más társadalmi helyzetben, szerepben felbukkanó alakok közös (azonos név alatt végigvonuló) jellemzőinek feltárásához a mű dinamikáját is már a kiinduláskor nyomon kell követnünk - így az előző drámaelemzésektől eltérően itt egymásba fonódik a mű világának szerkezetét és működését eddig külön taglaló vizsgálat.

A darab dinamikájában „két fő ritmust vagy artikulációs síkot különíthetünk el. Az egyik a mű nagyobb, lüktető, lélegző ütemritmusa: a Pistik folytonos születése, halála, feltámadása. A másik: elemi mikroritmusok, melyek a nagy ütemképleten belül tagolják az anyagot, és értelmezik magát a születés-halál létproblémáját.” (Balassa: 1982; 248.) Pisti a dráma első jeleneteiben a *teremtés* (nemzés, illetve születés) kérdését testesíti meg. Íróként az onnipotencia élményét fogalmazza meg; majd kamaszként, a felvilágosítással és a szexualitás „szokásos” formáival kapcsolatos ellenérzéseiben tulajdonképpen az impotenciát képviseli. „Majd én megmutatom, hogy más lehetőségek is vannak...” - mondja (211.), ám épp ez a terület az, ahol nincsenek más lehetőségek. A harmadik jelenetben újra az onnipotencia lesz Pisti jellemzője (a hatnejűség példájában), ám itt már összekapcsolva a két előző jelenet problematikáját: a szexualitást és a költészetet. Ez utóbbit mutatja Pisti lírai beszédmódja a jelenetben. A negyedik jelenetben pedig, melyben Pisti világra jöttét Rizi és a három másik Pisti mint a Messiásét üdvözli, a főhős már katonaként jelenik meg - s ezzel megelőlegezi a darab következő részeiben központivá váló *halál*, pusztulás problematikáját.

A mű kezdetén Örkény egyfelől Madách *Az ember tragédiája* drámáját profanizálja azzal, hogy az Úr megteremtette világmindenségre („Be van fejezve a nagy mű, igen.”) az író által megteremtett világ rímel („Elkészültem a színdarabommal,”), másfelől az Újszövetségből

ismert jézusi csodát (Máté 14,22-23), amivel az előző - a teremtésre vonatkozó - analógiát megfordítja, és az onnipotencia élményét egy másik szintre helyezi át. Pisti már nemcsak a teremtésben, hanem a csodában is a mindenható helyébe képzei magát. A színpadi vízen járás instrukciójában azonban Örkeny nem Jézus, hanem Péter apostol alakját idézi fel, aki alatt ugyanúgy „beroppan a víz”, mint itt Pisti alatt. Ehhez a keresztény mitológiai utaláskörhöz tartozik a Pisti születésében a Megváltó eljöttét üdvözlő - szintén profanizált - jelenet, ahol a három magatartás - Pisti mint a háromkirályok bukkan fel, s Betlehem helyett a Tavaszmező utcába igyekeznek. (Ezt az utalásmezőt zárja majd le a rabbijelenet, melyben Pisti újabb csodát tesz: lángba borítja a csipkebokrot.) A teremtéssel, születéssel kapcsolatos utolsó jelenet a mű elején az, amelyben először fogalmazódik meg, hogy Pisti nem egy személy, hanem négy, vagyis a főhős világrajövelete egyúttal önmaga megsokszorozódásának pillanata is.

A darab I. részének további jeleneteiben Pisti háromszor hal meg, de ebből csak egy történik a szemünk előtt: amikor a kivégzők közül az elítéltek közé áll. Második „halála” fiktív, nem létező fivérét „lövi le”, a németbarátot. A harmadik viszont ismét valóságos, csak nem itt, hanem utóbb, a második rész elején értesülünk róla. Ez a lezárás az egész darab befejezésének az előképe, csak míg itt a túlélés jelenik meg előbb, s erről derül ki utóbb, hogy mégis pusztulásba torkollt, addig a végső lezárás ezt az átértékelést fordítva végzi el: előbb a pusztulás képe jelenik meg (az atomkatasztrófa), s ezt követi a túlélés felmutatása (Varsányiné).

A II. rész megismétli az első kezdetét, a születést, de míg ott Pisti a teremtmény, a létrehozó volt, addig itt ő az, akit világra hoznak. Ez azonban sajátos módon történik: vákuumként „létezik” itt a főhős, egészen addig a jelenetig, melyben kiderül, „hogyan az egész országban már csak egyetlen ember tagadja Pisti létezését”. (239.) Ha a darab elején Pisti csodát akart művelni, akkor most itt ő maga a csoda, kétféle értelemben is. Egyrészt úgy, hogy pusztán hiányként létezik, másrészt úgy, hogy ennek ellenére (vagy talán épp ezért) emberfeletti eszmévé, eszményi példaképpé, a normális Pistik számára csodává válik. A pusztulásakor elhangzó mondat a mű kezdeti utalásmezőjét idézi: „Az örök üdvösség fényeskedjék neki.” (249.) Pisti ismét megsokszorozódik a telefonkönyves jelenetben, majd újra elpusztul: kivégzik a koncepció perben. Ezt követően néhány jelenetben nincs jelen (56, lakáscsere), majd ezekkel a szavakkal tápázkodik fel: „Meghaltam, föltámadtam, ahogy szokás.” (262.)

A zárójelenetet megelőzően a darab újra visszatér az onnipotencia képéhez: Pistit a rák gyógyszerének felfedezőjeként, világhírű cirkuszi halálugróként, a nagy forradalmárként, végül a Messiásként köszöntik, ám ő mindezt elutasítja, s megtalálva az öneki szóló apróhirdetést, lemond arról, hogy onnipotens legyen, hogy megsokszorozva létezzen, és a rá szabott feladat elvállalásával tulajdonképpen csak itt, e vállalkozás révén *születik meg*, és válik önmagává. (Ez újabb Madách-utalás: Éva várandóssága.)

Pisti legfőbb szerepe, feladata tehát az, hogy megszülessen, hogy világra jöjjön, s paradox módon épp a túléléshez segítő önsokszorosítása teszi ezt lehetetlenné, valódi megszületése csak akkor történhet meg, amikor sokból eggyé válik, amikor elnyeri addig hiányzó identitását. Ez Pisti *egyéni* sorsának zárómozganata, s ezért joggal mondható, hogy „a *Pisti* ilyen értelemben groteszk pretragédia is, azért pre-, mert tragédiája csak *valakinek* lehet, itt éppen az a gond, hogy ennek a valakinek lennie kellene, de alig lehet”. (Balassa: 1982; 247.)

A magatartás-Pistik közül a leghangsúlyosabb szerepe a Félszegnek van. Ezt a darab nyitánya és zárása is mutatja: ő az, aki először kerül játékba - még szöveg nélkül, csupán a szerzői instrukcióban -, és a mű záró -, katasztrófamonológiát is az ő szájába adja Örkeny. A Félszeg a darab majd minden helyzetében a *vesztes* pozíciójában van, annak ellenére, hogy ezekben a helyzetekben szinte mindig neki van igaza. Az általa képviselt mozgásiránynak van egy döntő mozzanata, ami teljes mértékben párhuzamos, illetve analóg Pisti fő jellemzőjével, azzal,

hogy Pisti a *még nemlét* állapotában van: a Félsgz ugyanis mindig *előtte van* annak, hogy valamely tervét megvalósítsa, elképzelését sikerre vigye. Ő tehát az örök frusztrációt képviseli a Pistihez rendelt magatartássorban.

Első megszólalásakor nem tudja közlendőjét végigmondani, s mindez megismétlődik a hárem-jelenet kezdetén. „Én azért vagyok itt...” - kezdi mindkétyszer (196. és 202.), ám első közlését a Kimért mint rendőrbíró kérdésére adott válaszként tudja csak megtenni: „Se férfi, se nő... Én eunuch vagyok” - mondja (206.). A kivégzési jelenetben *szó szerint* megismétli Pisti mondatait, aki előtte kivégzőként, míg ő most kivégzendőként késett el. „Bocsánat. Elkéstem. A városban nem járnak a villamosok” - mentegetőzik a Félsgz (215.; Pisti a 212. lapon mondja ugyanezt, csak ott az utolsó mondat egyes számban van). Létezéséhez *segédeszközökre* van szüksége, ezek ellensúlyozzák lényének alapvető bizonytalanságát: az ernyő, a cédulák (röpcédula, gyászjelentés, házassági értesítés, a soha elő nem kerülő, „az élet értelmét” tudató feljegyzés), a láthatatlan csomag: a „föladat”.

A Félsgz a darabnak az a szereplője, aki az állandó *készülődés* állapotában van, s e készülődés legfőbb célja az, hogy kimondja az igazságot. Ebből a szempontból kiemelt szerepűek monológjai, amelyekben egyfelől a mű szereplőinek összességét minősíti, másfelől saját tulajdonságait festi le. A mű világának legpoétikusabb alakja ő, akit a szerző egy levelében így jellemez: „az elesett, a mukkanni sem merő, a *klaun*.” (608. - kiemelés tőlem.) Clownsága pontosan összhangban áll e kettős, lírai és minősítői szereppel.

A Tevékeny első szavai a *Babik* mottóját idézik. „Ami itt a személyemmel kapcsolatban elhangzik, alávaló, piszkos hazugság. Aki mégis nevetni merészel, annak megjegyzem az arcát” - mondja a Tevékeny (196.), a Babik élen pedig Mausznak ez a nyilatkozata áll: „Az itt következő történet az első szótól az utolsóig alávaló, piszkos, szemtelen hazugság (...) Aki mégis nevetni merészel, az az ellenség keze, és őneki felírom a nevét.” (Örkény: 1982/b; 7.) Ő a kamasz Pistit szexuálisan felvilágosítani próbáló Károly, az onnipotens Pistinél is férfibb férfi, akihez viszonyítva Pisti nőnek számít. A kivégzési jelenetben dogmatikus katolikus papként szerepel, a II. rész kezdetén ő a szülész, aki a vákuum-Pisti világra jötténél segédkezett, majd pedig a létragyár igazgatójának szerepében látjuk viszont - ez utóbbiként van jelen a legtovább a darabban, s igazgatói megnyilvánulásai az első megszólalásakor már felbukkanó Babik-referenciát erősíti fel, replikái ebben a jelenetben ismét Mausz Rezsőt, az álkulcsgyár igazgatóját idézik.

A vákuum-Pisti korszak lezárásakor visszautal a korábbi papi szerepére („Az örök üdvösség fényszedjek neki.” 249.), amivel Örkény az alak - változó társadalmi szerepek mögött meghúzódó - állandóságának jellegét fejezi ki. A koncepció perben ügyészként van jelen, majd a konszolidáció időszakában lakásügynök. Később rendőrfőkapitány, akinek az a szenvedélye, hogy - mint mondja - „minden lépésnél belevetem magam egy szakadékba”. (267.) Ez a szokása a *Tóték* őrnagyát, az árokugrásokat idézi (Örkény: 1974; 329-333.), értelme ugyanannyi mindkettőnek. Ugyanakkor ez a székről való leugrálás a *Pisti*-ben a kis tettek nagy tettekként való megélését is kifejezi, s ezzel, a „mindennapok forradalmiságának” groteszk képével egyúttal ironikus megfordítását is adja (történelmileg is hitelesen) az előző korszak szintén torz forradalmiságának.

A Tevékeny ebben az utóbbi - rendőrfőkapitányi - szerepben marad meg a mű végéig. Örkény úgy minősíti, hogy ő az „álföradalmár törtető” (603.) - amivel az alak *egyik*, bár igen fontos jellemzőjét általánosítja. A Tevékeny által betöltött szerepek közös vonása egyfelől az *autoriter* magatartás, másfelől az, hogy mindig egy szervezet, illetve intézmény vélt vagy valódi képviseletében van jelen. Vagyis az intézményesült hatalom (egyenruha-viselő) reprezentánsa is.

A Kimért a legkevésbé árnyaltan megrajzolt Pisti-alak. Az első jelenetben ő Volentik bácsi, aki - mint Pisti mondja - „Túl primitív ember” (197.), majd a háremjelenetben ő a rendőrbíró. Itt ugyanolyan együgyű „érdeklődő”, mint előbb. A kivégzéskor a parancsnok szerepét tölti be, de jelenléte csak a parancskiadásra korlátozódik, a Duna-parti színről már hiányzik. Az I. rész végén a falusi idillben családfő, aki hasonló mód értetlen, mint a korábbiakban volt. A II. részben akadékoskodó iskolaigazgatóként látjuk, ezt követően ő a létragyár kádere (ami újabb utalás a *Babik*-ra, amelyben Fesz Aurél ugyanúgy egy sajátos mértékegységet alakított ki - a Feszt -, mint itt a pistit a Kimért). A koncepció perben ő a bíró, végül pedig cirkusz-igazgatóként bukkan fel.

A Pistik közül a darabban ő jelenik meg a legkésőbb, és ő tűnik el a legkorábban, súlya is neki a legkisebb, alakváltozásainak lényegét nem a tárgyak-eszközök vagy a hierarchiában elfoglalt helyének állandósága adja meg, hanem az, hogy a Kimért minden esetben értelmezési-megértési nehézségekkel küszködik a mű világának jelenségeivel kapcsolatban.

A négy Pisti eltérő funkciói mellett ugyanakkor *közös* jegyekkel is rendelkezik. A szerző különbségüket és összetartozásukat egyaránt hangsúlyozza, amivel a *Pisti*-nek - és az eddig vizsgált drámáknak is - alapvető szervező elvét, a paradoxont, a felcserélhetőséget és az identitást itt egy új világépítő módszerrel, az *önsokszorosítással* valósítja meg. Önsokszorosítást mondok, mert egyrészt maga Pisti is megsokszorozza önmagát, másrészt - miként ezt Bécsy Tamás (1982/a) elemzése meggyőzően bizonyítja - a mű az „én” világát állítja a fókuszba. (Ezért is használom a címben az *önsokszorosítás* kifejezést.) A négy Pisti egymáshoz való viszonyrendszerében a „fő” Pisti áll a középpontban, három magatartása csak öhozzá (egymáshoz viszont nem) kapcsolódik, s e Pistihez fűződő kapcsolatok középpontjában a születés-halál-feltámadás folyamat előmozdítása áll. A magatartás-Pistik vagy külön-külön, vagy együttesen asszisztálnak Pisti megszületéséhez és meghalásaihoz: a koncepció per az egyetlen, ahol *mindhárman* fellépnek Pisti ellen, s Pisti végső megszületése, önmagára találása az a pillanat, amelyben *egyikük sem* nyújt segítséget neki.

Rizi a darabban az egyetlen nő s Pistin kívül az egyetlen alak, akinek neve van. Első megjelenésekor Pisti így jellemzi: „Eleinte csak takarítani járt. De addig főzött, mosott, foltozott rám, míg a *testem tartozéka* nem lett. (...) *Ő volt az első*. És ő az egyetlen, aki előtt sose szégyellem magam.” (204. - kiemelés tőlem.) Majd később ezeket mondja róla: „Ő nem tud semmit, de *ő is én vagyok, az én szerencsétlen énem*, a balsikereim...” (204. - kiemelés tőlem.) Ezekből a kijelentésekből az következik, hogy Rizi is része Pisti önsokszorozódásának, vagyis ő is Pistinek egy aspektusát jelenti, hasonló módon az előbb elemzett magatartás-Pistik szerepéhez. Rizi exponálja a drámában a megsokszorozódás problémáját, ő „jósolja meg” Pisti megszaporodását, amivel kapcsolatban három lehetőséget említ Pisti szüleinek: 1. ikreik vannak, 2. bár ikrek, de úgy összenőttek, hogy nem lehet észrevenni: ketten vannak, 3. csak Pisti érzi duplának magát.

A drámában ez Rizi első jóslata, ami azonnal meg is valósul, s ekkor hangzik el a neve - a bemutatkozás után - másodszor, hangsúlyozottan: „MAMA: Hogy hívták? Varsányiné? Megőrülök!” (211. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a mű első változatában Rizit még özv. Gerebennének hívták - 646. -, s ott a jelenet végén nem ismételték meg a nevét.) Ez a név lesz az, amely a darab legvégén a szereplők ajkáról elhangzik, miután az atomkatasztrófát követően Pisti (!) mondja ki az Úr profanizált „Ember, küzdj...” biztatását: „Hozott szalonnával egérintést vállal özvegy Varsányiné!” (276.)

Rizi a műben mindvégig a *túlélés* segítője, Pisti halálai után minden esetben jelen van a feltámadásokor: a Duna-parti kivégzés után ő segíti föl; ő tudatja vele (tévesen), hogy kik nyerik a háborút; ő biztatja a szülőket a II. rész elején Pisti újabb világrahozatalára; a

konceptciós per után ő az, aki a többi Pistivel eldobatja az orvosságos fiolát, s Pistinek „még egyszer, utoljára, felkínálja a választás jogát”. A „Messiás-jelenetnek” pedig ő a liturgiames-tere és protokollfőnöke. Tevékenysége mindvégig *közvetlenül* Pistihez kapcsolódik, de közvetve a darab valamennyi szereplőjének sorsára hatással van. Az ő alakjában a paradoxont Örkeny úgy jeleníti meg, hogy Rizi a múltat és a jövőt folytonosan összekeveri, és „jósolataiban” csak elvont képet lát, amit - analóg módon - több konkrét esetre is vonatkoztatni lehet (ilyen például a kémény-kút analógia).

Mivel Pisti - amint ezt neve is mutatja - még csak „gyerek”, még nem felnőtt, ezért indokolt ebben a világban szüleinek megjelenése is. (Ők is világépítő individuumok.) A Mama és a Papa szerepe az a műben, hogy Pisti felnőtté válását segítsék, illetve hogy létének *állandóságát* biztosítsák. Kapcsolatuk nem egyenrangú: a Mama intenzívebb szerepet játszik a drámában, bár a Papával szinte majdnem mindig együtt vannak a színen (a Szőke lánynak a vákuum-Pistivel való házassági jelenetét kivéve). A Mama az egyetlen, aki *nem vált alakot* a darab során, még a Papa is átváltozik egyszer: utolsó megjelenésekor főbbiként bukkan fel. (A dráma első változatában volt egy jelenet, amelyben mindketten másként, nem Pisti szülei-ként szerepeltek: a háború alatti falusi idillben ők voltak a szomszédok - 663-668. -, a végső változatban azonban a szomszédok szerepét a Kimért és a Szőke lány játssza.)

A Mama állandósága szoros kapcsolatban áll Pisti önazonosság-keresésével. Pisti önmagára találása is annak következtében történik meg, hogy a Mama megmutatja neki a Pistit kereső apróhirdetést, s a Mama foglalja össze Pisti „gyermekkorának” fő problémáját, amit ezután fia a darab konkrétumaival egészít ki. A szülők a felvilágosításkor (felnőtté válás!), a Rizi megjósolta megsokszorozódáskor, a vákuum-Pisti megszületésekor, végül Pisti *eggyé* válásakor vannak jelen (valamint a Duna-parti kivégzési jelenet tömegében). Mindez azt mutatja, hogy ők a mű nagyobb ritmusán belül (születés-halál-feltámadás) a *születéshez* kapcsolódnak, abban az értelemben is, hogy nemzik, de abban is, hogy felnőtté és eggyé - „*meglett emberré*” - válását előmozdítani igyekeznek.

Az utolsó világépítő individuum a Szőke lány (a többi szereplő világkiegészítő), aki *Az ember tragédiája* Évájával rokon. Ő két mozgásirányt, illetve viszonylatot is megtestesít. Az egyik a nő, akinek kapcsolata Pistivel a darab során változatlan: számára Pisti a legtöbb jelenetben a férfi, a szeretett társ, a vágyott férj vagy az őt inzultáló utas. Ám ezen a viszonyuláson belül az egyes jelenetekben nem ugyanolyan értéktartalmú kapcsolatok fűzik Pistihez. A kamasz vele randevúzik, s a háremjelenetben róla mondja Pisti, hogy „ővele esténkint, amikor a többi már alszik, ágyba bújni jó”. (205.) Ő az, aki (a *Babik*-beli Speiszer Ilonkát, a *Mausz titkárnőjét* idézve) mindenáron férjhez akar menni a vákuum-Pistihez, majd vele - mint „*a lenni* ige jövő idejével” - köti meg Pisti a házasságát; végül - ezen a viszonylaton belül - ő vádolja meg Pistit azzal, hogy a buszon a feneké alá nyúlt. A skála a frigiditástól az átpolitizált „szerelmen” át az egészséges szexualitásig terjed.

A másik mozgásirányban a Szőke lány a következőképpen jelenik meg: a Duna-parti részben állandóan rendreutasítja a zsidó kislányt, meglehetősen korlátolt módon, és saját ártatlanságát hangsúlyozza. A falusi idillben szintén korlátolt módon fogja föl Pisti „kettős létét”. A II. részben - a gyárigazgató Tevékeny titkárnőjeként - ugyanilyen módon sajátítja el a vezető demagógiáját; a koncepciós perben *ő az egyetlen*, a Pistiken kívül, aki egyénileg tanúskodik Pisti ellen (ily módon tekinthetjük a per koronatanújának, akinek hatására Pisti végül is beismerő vallomást tesz). Majd büntudattól gyötörve ő mondja ki a történelmi párhuzamot: „Dózsából is ettem, őt is megeszem.” (256.) A Szőke lány tehát nemcsak abban rokon Évával, hogy a főhős állandó társa, partnere, hanem abban is, hogy gondolatszegénynek és felszínesnek mutatja be a szerző, hogy az átpolitizált jelenetekben döntően negatív szerepet ad neki.

A Szőke lány ugyanakkor - a többi világepítő individuumhoz hasonlóan - Pistinek egy alap-élményét is megismétli, amikor azt mondja: „sose hittem, hogy létezem.” (241.) Ezzel pedig azt sugallja, hogy egyfelől ő is valami módon *részese* Pisti megsokszorozódásának, másfelől, hogy Pisti alapvető (*nem*) *létélménye* nemcsak Pistié, hanem mindenkié. Ám „hiába minden szerep Pistié, mindez nem mindenhatóság, hanem a semmiség kompenzálása”. (Balassa: 1982; 250.) És hiába mindenki Pisti, mert ezzel mindenki csak hiányzó egyediségét, létének nem autentikus voltát fogalmazza meg.

Az önsokszorosítás stációi, melyeken Pisti a darab folyamán végigmegy, egyfelől a mű dinamikájában mutatják fel a megsokszorozódás problémáját, hiszen ezek a stációk nemcsak egyszer vezetnek el a halálig és a feltámadásig, hanem többször is, és ugyanakkor Pisti „ismétlődése” a darab szerkezetének, a műbeli világ struktúrájának is központi rendező elve. A szereplők elemzéséből láttuk, hogy Pisti alakjának nemcsak a magatartásokként megjelenő alakok az ismétlődései, hanem - épp a központi problematikát tekintve - Rizi és a Szőke lány is (mint azt a velük kapcsolatos idézetek mutatják) és - közvetve - a Mama és a Papa is. Tehát a mű valamennyi világepítő individuuma.

A megsokszorozódás egyik lehetséges értelmezése az - amit a dráma Pisti sorsával kapcsolatban megerősít -, hogy „az önsokszorosítás is funkcionálhat a halál elkerülésére szolgáló módszerként”. (Sebők: 1983; 104.) Ez a stratégia arra irányul, hogy Pisti - a darab dinamikájában megsokszorozódva - halálai ellenére is újraszülessen, és megsokszorozódásával létének állandóságát, örökkévalóságát fejezze ki, azt, hogy bár „az Istvánokat, a Hősöket, az Egy Embert el lehet tenni láb alól, de Pistit nem”. (Szigethy Gábor: in: Örkeny: i. m. 565.) Ez az elpusztíthatatlansági stratégia, amely a megsokszorozódáson alapul, egy igen komoly veszélyt rejt magában, amit Örkeny hangsúlyoz is a darab világában: ez a létmód a teljes uniformizálódásban való feloldódás felé vezet. Hiába mondja azt egy helyütt Pisti, hogy „hiszen kettőnek lenni, az a szabadság!” (225.) - a dráma végső kimenetelében mégis az eggyé válás, az önmagára találás, a *személyiségként* való létezés jelenik meg megoldásként, ami ugyan a megsokszorozódást mint magatartásmódokra és szerepekre hullást megszünteti, de egyúttal meg is őrzi mint személyiségként, azaz *mindenoldalúan* kiművelt emberként való létezést.

Ez utóbbi értelmezést erősítik Örkenynek a *Pisti*-hez fűzött kommentárjai. A darab 79-es előszavában úgy foglalja össze a művet, hogy abban azt mutatja be, „ahogy Pisti (2. felvonás) egy apróhirdetés nyomán *magára talál*, és a négyből egy Pistivé válik” (186 - kiemelés tőlem.) Egy 1969-es (!) levelében pedig így ír a darab befejezéséről: „Pisti végre elérkezik oda, hogy nem kell több szerepet játszani, mert *személyiségének kiteljesedését* - életében először - végre nem korlátozzák külső akadályok. Először adatik meg neki, hogy *szabad emberként* megválaszthassa sorsát.” (587. - kiemelés tőlem.) Ez a magára találás azonban kellőképpen ironizált, hiszen az eggyé válás előhívója, illetve lehetővé tevője egy *apróhirdetés*, amely éppen nem személyes, hanem teljességgel személytelen. A szöveg szerint is *egy* Pistit keresnek, és nem *a* Pistit keresik (272-73.). Ami azt jelenti, hogy bármelyik Pisti betöltheti ezt a helyet, vagyis - egy újabb fordítás az értelmezésen - itt nemcsak a darab címszereplőjének önmagára találása válik lehetővé, hanem minden Pistié, azaz mindenkié, hiszen itt mindenki Pisti.

(Az apróhirdetés felbukkanása nem váratlan, mivel már egy korábbi jelenetben történik rá utalás, a Mama - a Szőke lány kérdésére - elmondja, hogy sosem látott fiát, a vákuum-Pistit hogyan várja: „Állandóan olvasom az apróhirdetéseket, hátha egy Pisti keresi az anyját. Időnként én is hirdetek: ‚Pisti, jelentkezz! Szerető anyád’.” (246.)

Az eggyé válás és megsokszorozódás problémája túlmutat a magyar történelemnek a dráma tárgyi tartalmát alkotó négy évtizedén, és valóságtartalmát tekintve általánosabb érvénnyel rendelkezik. Mindez természetesen sem nem érvényteleníti, sem nem kisebbiti a mű magyar

jellegét, de kibővíti annak jelentéskörét, és tágabb értelemben is hitelesíti a dráma világképét és utalásrendszerét. [Emellett érvényes marad a mű - egyéni és kollektív - életrajzként való magyarázata is, amit Örkény így fogalmaz meg: „Ez voltaképpen önéletrajzi mű, groteszken megírt önéletrajz, amely inkább közös élményeinkre, az együtt átélt döntő vagy megrázó fordulatokra, mint a magam életének valóságos eseményeire épült.” (Örkény: 1981; 124.)]

Az egyediség elvesztése a megsokszorozódásban először - ismereteim szerint - Kierkegaard-nál nyer megfogalmazást, aki a fényképek kapcsán a következőket írja 1854-ben: „A dagerrotípiát jóvoltából mindenki elkészítteti arcképét - azelőtt csak a kiemelkedő személyek tehették meg ezt. Egyúttal azonban mindent elkövetünk, hogy valamennyiünk arca egyformán fessen - hogy aztán csak egyetlen arcképre legyen szükségünk.” (Idézi Sontag: 1981; 228.) A probléma a leginkább exponáltan a képzőművészetben jelenik meg, nem véletlen, hogy Walter Benjamin híres esszéjében - *A műalkotás a technikai sokszorozhatóság korában* címűben - is a képzőművészet, illetve a film és a fotó áll az elemzés középpontjában. Az a paradoxon, amely léttényként a művészeti probléma alapját alkotja, s amely - ezen túl - a modern kor emberének létélménye is, abban áll, hogy „csak értéket-individualitást - érdemes sokszorozni, de ami már megsokszorozódott, amiből több van, az elveszíti egyedi, individuális voltát”. (Sebők: 1983; 106.) A *Pisti*-ben ugyanennek lehetünk szemtanúi: a darab kezdetén - ahol a teremtés, születés kapcsolódik a főhőshöz - Pisti még rendelkezik az individualitásra jellemző jegyekkel: íróként egyéni módon juttatja kifejezésre onnipotencia-élményét, s felvilágosítandó kamaszként is saját egyediségét, a világhoz (itt a szexualitáshoz) való egyedi viszonyát hangsúlyozza. A mű folyamán azonban mindinkább előtérbe kerül Pisti *felcserélhetősége*, bárki mással való azonosíthatósága, aminek betetőzése Rizi telefonbeszélgetése, ahol kiderül: „ahány Pisti van a telefonkönyvben, mind én vagyok.” (250.) Vagyis az a létélmény kerül kimondásra, hogy „minden ember hasonlít a másikra, mindenki egyformán viselkedik, és egyre jobban efelé haladunk. (...) Valamikor mindenki azt gondolja majd, amit akar, és akkor mindenki hasonlóan gondolkodik majd - a jelek szerint efelé halad a világ.” (Andy Warholt idézi Sebők: 1983; 106.) Hiszen ha Pisti mindenki, illetve mindenki Pisti, akkor már valóban csak úgy nevezhetünk meg valakit, ahogy azt Örkény teszi a darab szereplőlistáján: pistipistipistipisti.

Bár a fenti probléma a legélesebben a képzőművészet területén vetődött és vetődik fel, az irodalom is érzékenyen reagál(t) a jelenségre. Ennek elemzése külön tanulmányt igényel, itt csak röviden utalok arra, hogy például Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényének is ez egyik központi problémája (így Ulrich törekvése az ember nélküli tulajdonságok világától való függetlenség kivívására és megőrzésére vagy a testvérszerelem mint az egyéniség megőrzésének sajátos módja), s ez utóbbi révén Thomas Mann *A kiválasztott* című műve is ide kapcsolható. (Pisti is *iker* az egyik jelenetben.) A tartalmi reagálások mellett *technikai* következményekkel is járt e problematika felvetődése: így a modern regény- és drámai irodalomban a művek gyakori jellemzője a párhuzamos történetek és alakok, a kultúrtörténeti utalások előtérbe kerülése. (Ez utóbbira példa a *Pisti* Biblia- és Tragédia-utalásrendszere.) A szerves világépítkezés helyére pedig a *konstrukció* lép, s középpontba kerül a racionalitás-irracionalitás kérdése - ez utóbbi azonban már ismét tartalmi elem.

Éppúgy, mint a *Pisti* befejezése, amelyben - miután végigkísértük a főhőst az egyéni és történelmi megpróbáltatások stációin (vagy - Madáchot idézve - színein), s megjelenik előttünk a jövő atomkatasztrófa-lehetősége - a „feltámadásban”, a végső bizakodásban csak egy újabb paradoxont kapunk, hiszen Varsányiné, azaz Rizi a jövőt és a múltat minduntalan fölcseréli; s a záróképben is a *múlt* (a II. világháború utáni túlélés „hozott szalonnával egérirtást vállaló” kisembere) jelenik meg *jövőként*.

5. A történelem cirkuszi mutatványa - a Forгатókönyv

Örkény István utolsó műve s egyben utolsó drámája 1979-ben keletkezett, és - már posztumusz kötetként - az év végén került kiadásra (Örkény: 1979). Az író interjúkötetében csak egy helyütt említi a készülő darabot, ezeket mondja róla 1978 végén: „A mű címe: *A Barabás-pör*, és egy olyan porról szól, amelyet az emberiségnek a világtörténelem folyamán többször nyílt alkalma szenvedőként átélnie vagy akár csak nézőként, kortársként szemmel kísérnie. A dráma valóság tartalmát megtörtént esetekből merítettem, de nem konkrét eseményekről számolok be, hanem a pörök mechanizmusáról, a vádlók, a bírák és főképp a vádlottak lélektanáról.” (Örkény: 1981; 147.) Sükösd Mihály visszaemlékezése szerint „erre az utolsó műre Örkény évek óta készülődött. Ha nem csal az emlékezetem, hat éve, 1974-ben említette először (futólag), hogy olyan dráma terve lebeg a szeme előtt, amely a kelet-európai közelmúlt történelmi tragédiáját egy cirkuszi előadás szükségképpen zárt porondján, absztrakt és absztraháló közegében valósítja meg.” (Sükösd: 1980; 57.) A fenti két nyilatkozaton kívül a *Forгатókönyv*-ről egyéb külső információkkal nem rendelkezünk. Az eddig vizsgált darabokhoz viszonyítva itt van a legkevesebb művön kívüli információ: ehhez a drámához Örkény nem írt előszót, s az életműsorozat *Drámák* című kötetében sem olvashatunk róla dokumentumokat. Annak ellenére, hogy a „színhagyománynak” köszönhetően köztudomású, ezt a darabot a korábbi művekhez hasonló ellentmondásos fogadtatás kísérte.

Az ez idáig megjelent elemzések egy részében ez úgy tükröződik, hogy a korábbi drámákkal szemben sokkal hangsúlyosabb a bírálat, a mű negatív megítélése. „Olvasmányként - noha lenyűgöz, megrendít - a *Forгатókönyv* adja az Örkény-drámák közül a legkevesebb esztétikai élvezetet. Az esztétikum az írott szövegben az etikum és a politikum mögé szorul” - írja Tarján Tamás (1983; 30.). Hermann István felveti, hogy Örkénynek „igaza van-e abban, hogy ezt a magyar történelmi tragédiát csak valamiféle fehér bohóc alapon lehet felfogni, csak a tragikus bohócmaszok mögül lehet igazán megérteni...?” Továbbá azt is problematikusnak tartja, hogy a műben „nincs olyan mögöttes vonatkozás, mely a felfedezett irracionális cirkuszi játék problémáját akár valamilyen értelemben is racionális összefüggésben tartja számon”. (Hermann: 1982; 20.) A bírálatok két összetevő köré csoportosulnak: egyfelől a fenti idézetekben is nyíltan megfogalmazódnak bizonyos *politikai* fenntartások, másfelől a mű *dramaturgiáját* kifogásolják az elemzők. A politikai (eszmei) kifogásokat a legrészletesebben Bécsy Tamás taglalja, aki a drámában a felcserélődő konkrét történelmi időkkel kapcsolatban azt írja, hogy a darab „három teljesen különböző történelmi, társadalmi és erkölcsi helyzetet vesz azonosnak, ami történelmi tévedés, illetve eszmei hiba”. (Bécsy: 1982/b; 422.) Konkrétabban: „a műben eszmei hiba az 1944-es, 1949-es és 1956-os történelmi és társadalmi helyzetnek azonos tartalmú, azonos jellegű helyzetként való megjelenítése.” (Bécsy: 1982/b; 428.)

A dramaturgiai kifogások egyes írásokban csak utalásszerűen bukkannak fel, mint például a fenti Hermann-idézetben vagy Tamás Attilánál, aki szerint: „a *Forгатókönyv* nem sorolható írójának fő művei közé. Gyengébben sikerült alkotásai közé tartozik, noha benne vannak azok a lehetőségek, amelyek fő művekhez kellenek.” Másutt: „a szövegezések egy része sajnálatosan erőtlen: van, ahol üresen retorikus, másutt egyszerűen nehézkes vagy éppen lélektani hitelt nélkülöző.” (Tamás: 1980; 92., 93.) Nagy Péter így fogalmaz: „gondolati-érzelmi izgalmassága sem feledtetni el, hogy dramaturgiailag megoldatlan a darab.” (Nagy: 1982; 35.) A legrészletesebb elemzés itt is Bécsy Tamásé, aki tanulmányának összegzésében vizsgálatának eredményeit a következőképpen summázza: „ez a mű egyáltalán nem pusztán színjáték-szöveg, amely önmagában az irodalomhoz sem tartozik. A mű eléggé problematikus dráma. Azért

problematis és dráma egyben, mert a dráma csak az egyik főalak monológjaiban jelenik meg. Ezért a mű jelentésteli irodalmi szöveg (...) mivel a mű egészében ha nem dráma is, de kitűnő írói, irodalmi szöveg, az irodalomhoz tartozik.” (Bécsy: 1982/b; 429.)

A szakmai fogadtatás másik részében a *Forgatókönyv* kifogástalan remekműként értékelődött. 1982-ben - igaz, a Vígszínház bemutatójához kapcsolódóan - a mű a kritikusok szavazatai alapján az évad legjobb magyar drámájának bizonyult (Színház: 1982/11.). Hasonlóképpen értékelte a darabot Varga Zoltán: „nem csupán utolsó színpadi műve a közelmúltban elhunyt szerzőnek, hanem drámaírói opusának (...) betetőzése is egyúttal.” (Varga: 1980; 1078.) S ugyanígy, az életmű összegzéseként üdvözölte a művet Sükösd Mihály, aki ezeket írta: „A *Forgatókönyv*-ben Örkény azt véglegesíti, amit a *Tóték*-kal megkezdett, és a *Kulcskeresők*-kel meg a *Pisti*-vel folytatott.” (Sükösd: 1980; 58.) És később hozzáteszi: „A *Forgatókönyv* modellszerkezete ugyanúgy kihívja majd a (történelmi és ontológiai) viszonylagosság vádját, mint annak idején a *Pisti a vérzivatarban*. Szerintünk igaztalanul. A *Forgatókönyv* látásmódja nem relativista, hanem sokértelmű... az életmű (egyik) csúcának sejtjük.” (Sükösd: 1980; 60.)

Ezek a két ponton polarizálódó vélemények Örkény korábbi drámáinál is élesebben vetnek föl bizonyos műnemelméleti és dramaturgiai kérdéseket. A *Forgatókönyv* ugyanis - tartalmi vonatkozásai mellett - arra a sajátos ontológiai státusra aspirál, hogy egyszerre kíván *dráma*, egy film *forgatókönyve* és egy *cirkuszi* előadás mutatványsorának leírása, bemutatása lenni. E hármasságot a mű nem rejti el, hanem már a befogadót orientáló első közlésekben feltünteti. Ezt mutatja egyfelől a szerző által adott műfaji besorolás: *tragédia*, másfelől a mű szövegét megelőző technikai utalások: a *film* hosszáról és időtartamáról (valamint a szöveg tördelése), végül a darab *toposza*, amit az első szerzői instrukció megad. A *Forgatókönyv*-nek ez a művészeti ágakat - az irodalmat, a filmet és a „testművészetet” - egyesítő törekvése nem befolyásolja eleve a mű értékét, hanem annak természetére vonatkozik. Más kérdés, hogy az e művészeti ágakon belül itt megjelenő műnemek nem rendelkeznek azonos ontológiai státusszal. Így a dráma, amely önálló léttel bír, különbözik a forgatókönyvtől, mert „amíg a dráma a valóságot autonóm módon tükrözi vissza, a forgatókönyv csak elrugaszkodási pont ama kettős mimézis számára, amelyet a film megvalósít”. (Lukács: 1975; II., 473.) S hasonló módon problematikus a dráma és a cirkuszi előadás „összeházasítása” is. A cirkusz mint műfaj ugyanis leírva nem létezik, csak megjelenítve válik/válhat autonóm műalkotássá. Annak hátterében, hogy Örkény mégis egymásra montírozza ezt a három területet, az áll, hogy ő a drámát is csak az előadásban vélte kiteljesedni: „Tudomásul kell venni, hogy vannak nem szuverén művészi tevékenységek. A színházi rendező sem szuverén, a drámaíró sem. Én csak az eljátszott drámát tekintem drámának, hiszen nem a papírnak készül, mint ahogy egy forgatókönyv sem akar forgatókönyv maradni.” (Örkény: 1981; 211-212.)

A szöveg elemzésekor azonban csak a drámaaspektus vehető figyelembe, egyfelől azért, mert ez - Örkény elképzelésével ellentétben - „csak” papíron is dráma, másfelől azért, mert a három aspektusból ez a leghangsúlyosabb. Az olvasói elvárás is csak ebből az összefüggésből mozgósítható, mert a film és a cirkusz írva nem hív elő semmiféle befogadói attitűdöt. Ha „a cirkuszi dramaturgiában minden néző járatos lévén, mindenki magától értetődőnek tartja a körkörös szerkezetet, a zárt számok egymásutánját” - ahogy egy másik cirkuszdrama kapcsán Szántó Judit írja (1983; 17.) -, az olvasói folyamatban ez akkor sem válik magától értetődővé. A mű vizsgálatakor tehát csak a dráma műnemén keresztül ítéltető meg az a jelleg, hogy a darabban két másik művészeti ág is megjelenik.

A műfajok azonosságának relativizálása kétségkívül része a darab lényegi problematikájának, s Örkény intenciójának tulajdonítható. Ezt bizonyítja az is, hogy a mű *toposza*, a cirkusz is - e kereten belül - átváltozik: az I. rész lezárásakor átalakul *bíróssággá*. (A két rész cezúrája tehát

az egyik megközelítésben a cirkusz-bíróság váltásból ered.) A toposz és a műfajok átválthatóságával analóg a történelmi idősíkok - 1944, 49 és 56 - felcserélhetősége; s ugyanennek felel meg a darab fő mozzanata, Barabásnak a büntetlenségből a bűnösségbe történő átválthatósága (amiről a Mester ezt mondja: „Művészi pályám legnehezebb erőpróbája következik” - 379.), továbbá ide kapcsolódik a fontosabb szereplőknek az a sajátossága, hogy *két* mivoltukban bukkannak fel, hogy a múltbeli és a jelenbeli alakjuk nem azonos egymással.

A tartalmi elemek felcserélhetősége már a korábbi drámákban is fölbukkant (gondoljunk csak a *Vérrokonok*-ra), itt azonban ennél többről van szó. A szokatlan, a konvenciószegő ebben a darabban az, hogy itt az átválthatóság, a viszonylagosság a mű *dramaturgiájába* is beépül - ez a hármas műfaji jelleg, amiről fentebb szóltam. Ezzel a dramaturgiával kapcsolatban hosszabban kell idéznem Bányai János fejtegetését, aki ezeket írja: „a *Forgatókönyv* dramaturgiája nem semleges, ellenben *semlegesítő*. Ami azt jelenti, hogy tevékeny, cselekvő. Mégpedig formaként ‚cselekszik’. A darab látható jelentésszintje - a nagyszabású cirkuszi produkció, a Mester jutalomjátéka - árulójának... szerepében lép fel. Ez az *ironikus* dramaturgia a *Forgatókönyv* igazi ‚porondmestere’, ugyanaz a szerepe, mint Hamletnek a színjátszójelenet irányításában. Demiurgosz. Mindent szabályszerűvé tesz, minden - a szertartás lényege követeli ezt meg - hibátlanul ‚funkcionál’. Éppen ez az ijesztő. Az, hogy funkcionál, és a funkcionálás egyre további funkcionálásokra törekszik.” (Martin Heidegger a technikáról a *Spiegel*-nek adott híres interjújában.) Ezt biztosítja az ironikus dramaturgia. A szertartáshoz szükséges szabályszerű és hibátlan funkcionálást. Ezért válik ijesztő hatalommá. Az egymást kiváltó funkcionálássorok... árulják el a Mester jutalomjátékát, a cirkuszt, a porondot és alakítják át a mutatványt és látványosságot tetemrehívássá.” (Bányai: 1980; 1085.) Ennek az ironikus dramaturgiának a megtestesítője a Mester, akinek fő jellemzője, hogy képes akaratát másokra rákényszeríteni („mutatványai” is ezt példázzák).

A Mester a darab legkevésbé definiált, leginkább elvont szereplője. Meglehetősen későn, mindössze a 9. képben jelenik meg, de már az első olyan jelenetben, amelyben világépítő szereplők bukkannak fel (a 3. képben), *róla van szó*. Ennek a bevezető résznek a legfontosabb információja az, hogy a „Mesternek az volt az óhajtása, hogy itt gyülekezzenek a *barátai*” (290. - kiemelés tőlem), majd megtudjuk, hogy a „ma esti” előadás a Mester *jutalomjátéka* (294.), és „tündökölni akar a régi bajtársai előtt”. (300.) Az előadás kezdete előtt még az is kiderül, hogy a Mester vezette azt a mentőkocsit, amivel Hódosít az ellenállás idején megszöktették a kórházból. Megjelenésekor elkülöníti Barabást a többi szereplőtől, meghívottól azzal, hogy őt a nézőtérre (valójában már ekkor is tudja, hogy a vádlottak padjára) ülteti, míg a többiek részt vesznek a produkcióban. A 11. képben, amelyben az előadás - és egyúttal az első mutatványok - is elkezdődnek, a Mester a következő, árulkodó kijelentéseket teszi: „Ne féljenek tőlem. Nem terrorizálok senkit... ugyanazt akarjuk, és csak olyasmit, ami nem idegen tőlünk, ami bennünk bevallatlanul szunnyadozott... Veszítsék el magukat, nincs itt se cirkusz, se porond.” (312-314.)

Az I. részben szereplő mutatványoknak két típusa van: az egyik csoportba az *akaratátvitel* példái tartoznak, ilyen Novotni rávétele a dohányzásra és Marosi antialkoholistává tétele; a másik csoportot a huszadik századi *történelem* néhány eseményének megidézése alkotja - az utóbbi jelenetek is beépülnek azonban a Mester akaratátviteléhez: ennek köszönhető, hogy az októberi forradalmat idéző mutatványban Littkéné a cárnét, Piri egy herceget, Marosi a nagyherceget alakítja. A Mester ebben a jelenetben több szerepet is játszik: kívülálló, aki a nézőknek magyarázza az eseményeket; vezérkari főnök, aki megnyugtató, de hamis helyzetjelentést ad a cárnak. A fasizmus kora, illetve a II. világháború időszaka a 12-14. képben jelenik meg, s ehhez kapcsolódik a 16. kép is (közte Sztella monológja az atombombákról). A Mester itt *identikus* önmagával, azaz cirkuszi illuzionista, s ebben a mivoltában gyakorolja

akarátvitelét a 16. képben, ahol a 12. képtől nyilas századosként szereplő Marosit olyan regresszióba kényszeríti, hogy az előbb gyermekké válik, majd fenéken csókolja Misi bohócot. A 17. képben tér vissza a mű a darab belső jelen idejébe, 1949-be, s ekkor hajt végre a Mester egy kollektív mutatványt: a múlttal kapcsolatban *bűntudatot* ébreszt a közönségben, a jelenben azonban mindenkit felment, mint mondja: „akik itt ülnek, mind feddhetetlen, példás erkölcsű hölgyek és urak.” (349.) Ebben a pillanatban terelődik a figyelem Littkére, s kezdődik a 18. kép új mutatványa (a leghosszabb az I. részben), és itt kerül a játék közép-pontjába Barabás, aki egészen idáig „hiányzott” a drámából. Az a *csapda*, amit a Mester ebben a jelenetben fölállít, csak a II. részben, a tárgyaláson nyeri el valódi értelmét. Barabás itt véli a jelent (49-et) 1944-nek, s itt bukkan fel a vélt vagy valódi provokátor. Ezt követően a Mester már csak Barabás *anyjával* kommunikál, s neki hozza tudomására, hogy a helyszín: a bíróság.

A II. rész tizenhét képéből a Mester csak a 7. és 9. képben nem szólal meg. A darabnak ebben a második részében *közvetlenebb* módon vesz részt az események, helyzetek alakításában. A teljes II. rész tulajdonképpen az egész művön belül *betétnek* tekinthető, hiszen a cirkuszi előadás keretén belül jelenítődik meg itt Barabás tárgyalása. Az 1. képben reggel van, a tárgyalás reggele, ez a jelenet azonban - bár a drámában van - *nem része* a fiktív cirkuszi előadásnak, ami csak a 2. képtől folytatódik. Ebben az első jelenetben veszi rá a Mester Barabást, hogy vállalja el a vádlott *szerepét*, és itt kérdezi ki életútjáról. A 11. képben válik az illuzionista a tárgyaláson elnöklő *bíróvá* (ebbeli szerepében magázza a vádlottat), majd a 15. képben *Littke* alakjában veszi rá Barabást a beismerő vallomásra. A Mester alakváltozásainak és elvontságának - közelebből nem azonosított voltának - lényeges szerepe van abban a funkciójában, hogy a mű világán belül az események mozgatójának szerepében, helyzetek és vélemények manipulálójának alakjában tűnhet fel. Ő ugyanis nem valamely szociológiai státusz vagy funkció, nem valamely magatartás megtestesítője, hanem egy *személytelen* mechanizmus képviselője, s mint ilyen, sokkal inkább tekinthető valaminek, mint valakinek. Ha Örkény - intenciója szerint - a „porok mechanizmusáról” írt, akkor a Mesterben formálta meg ennek a mechanizmusnak a *közvetítőjét*, aki (vagy inkább ami) épp ezért nem rendelkezik állandó alakkal, stabil identitással. Mindezen jellegzetességek emberi analógiájára kiválóan alkalmas az a szerep, amely a Mester alakjának keretét képezi: a cirkuszi illuzionistáé, aki nemcsak a közönséget és médiumait, hanem önmagát is manipulálni tudja.

Ha a Mester a *Forgatókönyv* legelvontabb, leginkább meghatározatlan alakja, akkor Barabás Ádám a legkonkrétabb és a legárnyaltabban megrajzolt figura, őrá nemcsak személyi adatait, élettörténetét tudjuk meg, hanem személyiségéről és lélektanáról is tájékozódunk. Barabásnak a darabban felbukkanó valamennyi szereplővel a múltban személyes kapcsolata volt (de ezek az emberek egyúttal mint a Mester barátai kerültek meghívásra a jutalomjátékra). Ezek a kapcsolatok kivétel nélkül pozitívak, s a darab folyamán történő feltárásuk hozzájárul Barabás „karizmatikus” alakjának megrajzolásához. Életútjában két ember játszott kulcsszerepet: az apja és Littke László (minderről a II. rész 1. képében - a cirkuszi előadás szünetében - esik szó). Apjáról ezt mondja: „Neki mindegy volt, mihez, a fő, hogy az ember hű legyen valaminek (...) a halálával megtanított arra, hogy nem szeretve, hanem tisztelve, neki igazat soha nem adva hű lehet egy fiú az apjához.” (387., 388.) Littkéről pedig, aki beszervezte a kommunista mozgalomba, és ott végig mentora volt, így beszél: „Én elejétől végig, még miniszter koromban is alárendeltem magam az ő tisztánlátásának és tapasztalatainak.” (392.) Bármennyire ellentétes is a két példakép, szerepük nemcsak Barabás életében játszik azonos funkciót, hanem a perben is, ahol - kimondatlanul is - a vádlott bűnösségéhez szolgálnak adalékul. Ez a két személy nincs jelen a műben, mindketten halottak (Littke is!), szerepük Barabás ügyében mégis perdöntő: kettejük alakjának felidézése vezeti be a tulajdonképpeni tárgyalást. A főhős

életében mindketten „apa”-szerepet játszottak, s a velük való negatív, illetve pozitív azonosulás tette Barabást azzá, amivé lett.

A kulcsfigura mégis Littke, a párt személyzeti osztályának volt vezetője (akinek *anyja* van jelen a darabban, éppúgy, ahogy Barabásé is szerepel a műben). Vele Barabás teljes mértékben azonosul, „mi ketten összetartozunk” - mondja (399.), ám a „mutatványok” során Barabás nemcsak ezt az összetartozást veszíti el, hanem saját integritását is, amikor a felkelésre felhívó, saját kézírásával írt levelét olvassa: „egy és oszthatatlan lény vagyok. Vagy mégsem? Hátha működik bennem egy második vezérlés, aminek *nem én* irányítom a működését?” (416. - kiemelés tőlem.) Ezekkel a példaadó személyekkel való azonosulás mellett azonban van egy átfogóbb és lényegibb is, ami a perben Barabás viselkedését mindvégig meghatározza, ez pedig a párttal való azonosulás, a benne való feltétlen hit. Még az I. rész elején hangzik el a szájából ez a mondat: „Egy párttitkár tévedhet, de a párt soha.” (300.) Ám a per során, Novotni és Marosi hatására, hajlandónak mutatkozik a fölkelés élére állni, s ezzel elismeri a pártot ért vádakat, de a Mester közbeavatkozása miatt erre nem kerül sor, s ekkor ezt mondja Barabás: „egy percre megzavarodtam. Megrendült a hitem a pártban, a bizalmam a párt vezetőiben.” (437.) Ebben a vakhitben „a személyi kultusz érvényre juttatásának folyamatáról van szó. A személyi kultusz törvénytelenégei azáltal juthattak „hitelesen” érvényre, hogy az emberek hittek a pártban.” (Bécsy: 1982/b; 420-421.)

Barabás hite azonban nem véletlenül inog meg, és zárómonológjában nem véletlenül törik meg a beismerő vallomást az ártatlanságot sejtető utalások. Ő ugyanis - és ebben különbözik a darab összes többi szereplőjétől - bár beismerő vallomást tesz, mégsem válik a rendszer tárgyává, a Mester manipulációiban saját alany voltát elvesztő objektummá, hanem mindvégig *alany*, autonóm lény marad, aki a beismerő vallomást is saját elhatározásából - és nem pusztán az illuzionista akaratátvitelének hatására - teszi. Barabásnak azért kell elpusztulnia, mert egy olyan korszakban volt egyéniség, szubjektum, amelyik - ahogy ezt történelmi ismereteinkből tudjuk - minden egyénit és minden szubjektivitást igyekezett kiirtani, hogy minden és mindenki manipulálhatóvá, egyetlen központi akaratnak (és szubjektivitásnak) alávethetővé, pusztá tárggyá váljék. Barabás „beismerő monológja” valójában vádbeszéd, amelyben indirekt módon feltárja a rendszernek ezeket a sajátosságait. Hiszen mit is ismer be többek között? Hogy „hősként ünnepeltek / kineveztek miniszterre / ahol csak megjelentem szólt a munkásdalárda / harsogott az éljen / és szegfűcsokrokkal / és csókkal / fogadtak a lányok.” (486.) És ami ennél is fontosabb: „szétszórtam mérges magvait / a reménynek / hogy a hatalom birtokában / én / a spicli a kártevő / az ellenforradalmár / a polgárháborúra bujtogató / én / majd megadom nekik / ami mindenkinek kijár / a *rettegés nélküli élet békességét* / a *levegőt melyet be lehet lélegezni* / a *kimondott szót amit nem kell* / *visszaszippantani* / *besúgók helyett barátokat* / és *hitet a törvényben* / *amely már nem ártatlanokra sújt le* / *mint jelen esetben énrám...*” (491. - kiemelés tőlem.) Barabás alakjában tehát az autonóm individuum, a tárggyá nem tehető személyiség áll szemben a Mester által képviselt elvont, manipulatív, személytelen hatalommal, amelyre a fenti monológ negatív kijelentései az érvényesek, s amelyre az jellemző, hogy „*az állandó kölcsönös bizalmatlanság légkörét*, a mindenki ellen irányuló éberség atmoszféráját, a tartós ostromállapot hangulatát szándékozik előidézni.” (Lukács: 1983; 26.) Mindez azonban már túlmegy a szereplők jellemzésén és rendszerén.

A Mester és Barabás mellett a *Forgatókönyv* többi alakja mellékszereplőnek tekinthető, akik csak a főattrakció előkészítését és annak „mellékszólammokkal” való kiegészítését szolgálják. Misi bohóc (azaz Friedmann Vilmos) és Sztella a darab jelen idejében csak a Mesterrel állnak kapcsolatban, és a cirkuszi előadás asszisztenciáját alkotják. A múltban azonban mindketten kapcsolatban álltak Barabással, és más státusszal rendelkeztek: Sztella kórházi nővér volt, Misi pedig - akihez az előadás kezdetén a Mester így szól: „az leszel, aki voltál” (309.), azaz

jegyszedőből visszaminősíti bohócnak - az ellenállás idején „kórházban dekkoló bűdös zsidó” (303.) volt, aki gestapós egyenruhában segédkezett Hódosi ezredes kiszabadításában. Ők ketten tulajdonképpen személyiségükben nem jelennek meg, ábrázolásukkor Örkeny csak a fenti jelzésekre szorítkozik.

Hasonló módon jelennek meg a Barabás múltjához kapcsolódó szereplők is, Novotni, Marosi és Nánási, akik azonban több szállal kötődnek a történetek szövetébe, mint a két fenti alak. Nánási Piri, aki a Hadtörténeti Könyvtár lektora volt, a Barabáséval rokon *megkettőződés* élményét exponálja: „Nincs partnerem. Valójában van, csak nem látható. (...) A nevem Nánási Piri, de zsidó vagyok. Mit csinál egy magyar zsidó, ha fél a németektől? Svéd lesz. Nekem is svéd útlevélem van, Dóra Lundquist nevére szóló. Ekként mégiscsak egy duó szerepel itt. Piri és Dóra.” (327-328.) Egyéb megnyilatkozásai már nem kötődnek a személyéhez, a Hódosi halálával kapcsolatos információk Barabás peréhez szolgálnak adalékul. Novotni, a volt fővadász s most sofőr, a kisemberek beletörődését képviseli, leváltásáról ezt mondja Barabásnak: „Már belenyugodtam, kár is beszélni róla.” (290.) Majd később, amikor a megváltozott hazai állapotokról tájékoztatja a főszereplőt, saját magatartását így jellemzi: „...süketnéma lettem, (...) az arcom izmai megbénultak, már nem is tudok nevetni, nem tudok sírni. *Az arcomból álarc lett.*” (434. - kiemelés tőlem.) Ezzel az utóbbi mondatával a Nánási Piriével rokon problémára, az azonosság elvesztésének - illetve itt: eltitkolásának - tünetére utal. Ő a maguk *közvetlenségében* éli át, ragadja meg a történeteket, érzelmei vezérlik. A fent idézett monológ így zárul: „...gyűlölöm magamat és a fiamat, ezt az egész mindenséget, amit a világra hoztunk, és ebben a mindenségben a legjobban magát, nagykövet úr!” (435.) Ezzel a spontán érzelmi reakciójával ő képviseli azokat, akikre a darab mint az '56-os események résztvevőire utal. Marosi, az újságíró kapja e három szereplő közül a legnagyobb teret, akit a legellentmondásosabb módon ábrázol Örkeny. Az I. rész 5. képében Barabással úgy mutatkoznak be egymásnak, mint ismeretlenek. A 18. képben ő az, aki - egy korábbi időpontot megjelenítve - Littke üzenetét a nagykövetnek Párizsban titokban átadja, majd a darab jelen idejében ezt a tényt tagadja (holott Barabás emlékszik rá). A II. rész 3. képében - mint megkínzott idegroncs - kérdésekre bólintással felelve azt vallja, hogy látta Barabás tömegtüntetésre felhívó levelét, majd - Barabás „mutatványára” - ezt visszavonja. (402-410.) Utolsó megjelenésekor ő is (mint Novotni) az '56-os eseményeket idézi; boldogan kiált fel: „Világszenzáció! Már nyomják a lapom különkiadását.” (435.) Ő tehát nem annyira kívülálló, nem is az események „alatt” létező, mint Novotni, hanem - akár ezen, akár azon az oldalon - minduntalan aktívan részt vesz közreműködőként, *közvetítőként* a történetekben. Ez utóbbi jellemzője tehát szembeállítja Novotnival, annak közvetlenségével, s ez a szerepe megfelel újságírói státusának.

A szereplők listáján még a két anya, Barabásé és Littkéé szerepel. Ők nem az előadás, hanem a Barabás számára érvényes *jelen* figurái. Kettejük közül Barabásné a kisebb súlyú és jelentőségű, ami abból fakad, hogy neki nem kell a fia *helyett* megnyilvánulnia, míg Littkéé esetében ez a helyzet: ő jeleneteinek egy részében tulajdonképpen nem saját személyében, hanem fiának felidézőjeként van jelen. Barabásné kétszer bukkan fel, először az I. rész 19-20. képében, ahol fiát védelmezi a Mesterrel, annak manipulációival szemben, majd menekülni és menekíteni próbál: „Gyerünk, fiam. A pizsoknak ebben az áradatában csak beszennyeznéd magad. Hazaviszlek, lefektetlek...” (376.) - mondja. Ám ekkor közli vele a Mester, hogy nem a cirkuszban vannak, hanem a bíróságon. És ezzel azt is közli, hogy erről a helyről nem lehet távozni. Másodszor a II. rész 7. képében szerepel (az egész kép az ő monológja), s itt szembe-sül Barabás azzal, hogy mégis Littke volt az, aki neki Párizsba üzent, de anyja nem hagy időt a lelki-furdalásra, hanem fölszólítja: „Fogadd meg a szavát, lépj a helyébe, és vedd át a vezetést!” (427.) Ezek a darabban Barabásné utolsó szavai, s bennük az fogalmazódik meg,

hogy a *barátság*, az érzelmi kapcsolatokban való bizalom és hit fontosabb, mint az átpolitizált kapcsolatok, az embert kiiktató elidegenedett politikum. Littkéné a darabban - a főszereplőkön kívül - a legtöbbször megnyilatkozó alak. Ő az *egyetlen*, aki nem ismeri a Mestert. Elsőként jelzi (Barabásnak), hogy a párttal problémák vannak, majd a '44-es jelenetben Hódosira és fiára utalva elmondja a fölkelésre felhívó kiáltványt, ami szó szerint azonos Barabás '56-os rádióbeszédével. (Az egyik az I., a másik a II. rész 14. képében hangzik el.) Szintén ő az egyetlen, aki a Mesternek a múltat kollektív büntudattá, a jelent pedig kollektív büntelenséggé alakító mutatványa végén kitör, és elmondja fia letartóztatásának körülményeit. E jelenet végén (húsz lappal később) megvádolja, illetve szembesíti Barabást azzal, hogy miatta tartóztatták le Littkét. Később is őt faggatja, hol a fia, él-e egyáltalán. A II. rész 4. képében - a Mester akaratátvitelének hatására - fölmondja azt a levelet, melyet állítólag Barabás válaszként írt Párizsból Littke üzenetére. Végül újra csak Barabásban látja Littke bukásának okozóját: „De mégis maga árulta el őt!” - mondja. (461.) Littkéné a darabban Örkény és a Mester számára is *eszköz*. Örkénynek azért, mert - szerepeltetésével - már egy olyan helyzetet mutathat be, amelyik a per közvetlen előzménye, illetve az ahhoz vezető út utolsó állomása; a Mester számára pedig azért, mert Barabás „megdolgozásában” jelentős mértékben épít az asszony anyai elfogultságára, a fia eltűnése miatti lelkiállapotára.

A „mutatványokra” tagolt mű dinamikájában mindenekelőtt a két rész oppozíciójára kell utalnom. Az I. rész felkészülés a „legnehezebb erőpróbára”, a II. rész pedig maga a fő „produkció”, azaz a tárgyalás. Az I. rész estéjét a II.-ban a tárgyalás reggele váltja fel (a cirkuszi előadás betétjeként). Az a *folyamat*, amely e váltás során lezajlik, egyfelől értelmezhető egy térbeli és időbeli perspektivikus szűkülésként. A megjelenített tereket és idöket az első rész gyakran váltogatja, ott jelennek meg, idéződnek fel a XX. századi világtörténelem bizonyos eseményei (nagy október, Hiroshima stb.) s az ezekhez, valamint a Barabás múltjához kapcsolódó más-más időpontok. A darab folyamán azonban az egész történés egyre határozottabban a *jelent*, 1949. szeptember 22-ét és Barabás Ádám személyét helyezi a fókuszba, ily módon a polifonikus I. részt a homofonikus II. rész követi.

Másfelől Barabás e dinamikában vendégből vádlottá, ártatlanból bűnössé válik, a per (a Mester mutatványa) nyomán korábbi szerepe és mivolta *átértelmeződik* és *átértékelődik*. Ezzel egy időben - bár keretként megmaradnak a cirkusz attribútumai - a jelenetek mind kevesebb komikumot hordoznak, s az egyes groteszk helyzetek, fordulatok mindinkább egyneműsödnek a tragikum irányába. Ez a bemutatott világban és a bemutatás módjában bekövetkező elkomorulás ahhoz a fordulathoz kapcsolódik, hogy a cirkusz bírósággá, a szereplők pedig a per közreműködőivé válnak. A színház a színházban analógiájára itt a „cirkusz” a cirkuszban kettősségéről beszélhetünk, ahol a „cirkusz” mint betét azért kerül idézőjelbe, mert metaforikusan értendő: a koncepció per lesz itt a történelem cirkuszi mutatványa. A Mester bírói, Barabás vádlotti és a többiek tanúi szerepe jelöli ki visszamenőleg a dráma cirkuszi részében betöltött szerepüket; vagyis a darab tartalmilag hangsúlyos mozzanata a tárgyalás - még akkor is, ha a cirkuszi előadás betétjeként jelenik meg. Ugyanakkor ez a dinamika, a mutatványok során kibontakozó folyamat pontosan követi a cirkuszi előadás dramaturgiáját, amelyre az a jellemző (s ez érvényes a *Forgatókönyv*-re is), hogy „mindig a legkönnyebb gyakorlattal kezdődik, és a legnehezebbel végződik. A megindító kezdőgyakorlatoknak persze a maguk formájában elég intenzíven hatónak kell lenniük, elég komplikáltnak és súlyosnak kell látszaniuk, hogy a közönség érdeklődése már az első percekben életre keljen, mert - épp a rendelkezésre álló idő rövidsége miatt - szükséges a rögtön támadó kíváncsiság.” A nézőnek „az utolsó és befejező gyakorlat után pedig, mikor a függöny már legördült, feltétlenül azt kell éreznie, hogy ezután már semmi több, újabb és érdekesebb nem következhet”. (Bálint: 1979; 276-277.) A Mester a 10. képben lép a közönség elé, a 11.-ben mutatja be „ujjgyakorlatait”, a

dohányzásra és az ivásra kényszerítést s a történelmi események felidéztesét; az utolsó gyakorlat pedig, melyről ő maga is úgy nyilatkozik, hogy élete legnehezebb mutatványa következik, olyan, ami után már „semmi újabb nem következhet”. Legalábbis az adott mű világán belül. A cirkuszi előadás folytonosan növelt feszültségével (és ami ezzel együtt szokott járni: a mutatványok egyre életveszélyesebb jellegével) *analóg* folyamatot mutat be a *Forgatókönyv*, a cirkusz műfaja tehát szervező elvévé válik a mű dramaturgiájának.

A cirkusznak és a pernek (a kirakatpernek) az összekapcsolása és azonosítása szoros kapcsolatban van mindazzal a felcserélhetőséggel és azonosítással, amely a darab időkezelését jellemzi. Az a problematika, hogy eltérő történelmi időpontok felcserélhetőként jelennek meg, a perben ábrázolt manipulációnak a következménye. Ennek a manipulációnak a sajátossága az volt, hogy kialakított egy „mértéktelenné fokozott félelmet az ellenségtől, kémektől, diverzánsoktól, melyből a titkolózásnak olyan túlfeszített rendszere jött létre, amely mindenre kiterjedt, aminek valami köze volt az államügyekhez”. (Lukács: 1983; 26.) Ez a manipuláció *relativizált* mindenkit és mindent, és ennek nyomán lehetett bárkiből egyik pillanatról a másikra bűnös, ahogy a *Forgatókönyv*-ben Barabás válik példaképből hazaárulóvá. Ez a manipuláció „tényeket hoz létre vagy tüntet el, embereket és tetteket szükség szerint tesz létezővé és érvényessé, vagy semmisíti meg őket”. (Lukács: 1983; 26.) A tényeknek ez a relativizálása pedig fölfüggeszti a dolgok és a személyek azonosságát, kétségessé teszi ezek objektív létét, mivel a rendszer alapvető mozzanata a szubjektivizmus, egy központi akarat szubjektivizmusa, amely „*kategorikusan elvet minden objektivitásra irányuló törekvést: az 'objektivizmus' bélyegét süti rá, és aztán közmegvetés tárgyává teszi*”. (Lukács: 1983; 25.)

A cirkusz - az objektív törvényszerűségek legyőzésének terepe - az adott korról analóg vagy azzal rokon, megegyező sajátosságokon kívül hordoz a drámában egy érdekes paradoxont. A korban a mindennapi élet éppúgy, mint a művészet legkülönbözőbb területei teljes mértékben *átpolitizáltak* voltak. Nem így a cirkusz. A mutatványok és attrakciók (a valóságos cirkuszban, nem a *Forgatókönyv*-ben) lényegük szerint apolitikusak, és ebben a korszakban is azok voltak. Azzal azonban, hogy Örkény ezt a *politikai és etikai* esszenciájú művet épp a cirkusz közegébe helyezi, sokkal pregnánsabban rajzolódik ki a per és a hozzá kapcsolódó tényezők számai, mint bármely más toposz esetében. A darabban ebből a cirkuszi apolitikumból mindössze annyi marad, hogy a Mester továbbra is „hölgyeim és uraim”-nak szólítja az elvtársakat. Az átpolitizáltságot ironizálja Örkény azzal is, hogy Misi bohóc trombitamutatványát betiltották, mert „megbolondítja a nézőközönséget, mert megszólaltatja a csöndet, szóra bírja a szólni nem merőket, kimondja a titkaikat, föltámasztja elfelejtett és eltemetett emlékeiket”. (448.)

A műben megfogalmazott problémák tágabb érvényességére Örkény többek között azzal utal, hogy bibliai vonatkozásokat sző bele a drámába. Ezek a vonatkozások Barabás személyéhez és nevéhez kapcsolódnak, és a darab II. részében, a per „háttérében” bukkannak fel. Két elemhez kötődnek ezek az utalások: a *bűn* problémájához és a tömeghez (néphez, csöcselékhez). „A világ bűnhődni akarása a te nevedet viseli, Barabás” - mondja a Mester (474.) abban a képben, melyben Littke alakját ölti magára. Barabás pedig - még jóval előbb, a per kezdetén - így fogalmaz Littkével kapcsolatban: „ha ő bűnös, akkor én vétketlen vagyok, ha ártatlan, engem terhel a bűn.” (430.) Az a Barabás, a bibliai, bűnösként minősül büntelenné, ezzel a Barabással viszont az ellenkező dolog történik. De a lényeg, a felcserélhetőség azonos. *Annak* a Barabásnak a tömeg azzal, hogy a nevét kiáltozta, a szabadulást hozta meg, *ennek* viszont az őt éltető tömeg, éppen azzal, hogy élteti, és vezérének tekinti, a pusztulását hozza el. Egykor a vagy-vagy reális alternatíva volt: ki válik szabaddá; Barabás vagy-vagya a perben azzal kapcsolatban, hogy Littke vagy ő a bűnös, hamis alternatíva: mindketten ártatlanok, és mindketten elpusztulnak. Ennyivel jár előrébb a történelem.

II. Összegzések

6. Adalékok Örkény dramaturgiájához

Munkám eddigi részében az egyes művek immanens elemzését végeztem el, oly módon, hogy a vizsgált drámák mindegyikénél más és más szempontot, tartalmi jegyet állítottam a középpontba. Ebben a fejezetben az öt elemzett drámára együttesen terjesztem ki azokat a vizsgálati szempontokat, amelyek az előzőekben mindig egy-egy mű interpretációjának a magját alkották. Vagyis minden egyes Örkény-darabban megvizsgálom azt, amit a tanulmány előző részében külön-külön analizáltam. A végigvitt szempontok sorrendje azonban nem követi a korábbi fejezetek sorrendjét, mivel ott a kronológia szabta meg a vizsgálati aspektusok egymásutánját, ebben a szintetizáló részben viszont az interpretációs keretek, a hangsúlyos elemzési szempontok egymáshoz való viszonya, illetve a drámák leginkább hangsúlyos sajátosságai határozzák meg a fejezet logikáját.

Míg a *Tóték*-kal kapcsolatban a műnemváltozás okozta világképváltozás problémája állt a középpontban, a *Vérrokonok*-ban a felcserélhetőség és az identitás kérdése, a *Kulcskeresők*-ben az értelmezés és a tények viszonyának témája, addig a *Pisti*-ben a megsokszorozódás jelensége, a *Forgatókönyv*-ben pedig az előző problémák közös jelentkezése. Mindazok a szempontok azonban, amelyeket az egyes drámák esetében érvényesítettem, egy központi vizsgálati elv eltérő konkretizálódásai voltak: ugyanis valamennyi elemzés az adott dráma *világképét* volt hivatva kibontani, a szereplők viszonyrendszerének, azaz a műbeli világ szerkezetének, valamint e világ működésének a feltárásával. Az a tény, hogy a módszer változatlansága mégis más és más problematikát helyezett a középpontba, tulajdonképpen a művek belső logikájából, eltérő természetéből következik. Már a korábbiakban is utaltam azonban néhol arra, hogy ami az egyik drámában kulcsprobléma, és a darab világának megértésében központi szerepű, az a többi darabban is fellelhető, akár járulékosabb módon, akár közel azonos súllyal, csak némiképp eltérő alakban.

Elemzésről lévén szó, igen nehéz szintetizáló módon megfogalmazni Örkény drámáinak a *Tóték*-tól a *Forgatókönyv*-ig megmutatkozó azon közös, lényegi sajátosságát, hogy a bennük megjelenő világ minden esetben (de eltérő módokon) *inkongruens*: értékrendjében, az egyes szereplők azonosságtudatában, a cselekmény mozzanataiban. Ez az inkongruencia, talán mondanom sem kell, nem a drámák mint műalkotások megszerkesztettségére vonatkozik, hanem a bemutatott világra, az ábrázolt tárgyiasságokra, valamint a bemutatás módjára. Azaz a művekben uralkodó esztétikai minőségre, a szakirodalomban és a kritikákban Örkénnyel kapcsolatban legtöbbször említett groteszkre is. Az ábrázoltnak és az ábrázolás módjának ez a lényegi analógiája tehát - egészen sajátos módon - olyan koherenciát teremt, amely az egymást kizáró elemek, értékek közvetlen összekapcsolódására, szétválaszthatatlanságára épül.

A vizsgálatban egyidejűleg nem érvényesíthető a bemutatott világ és a bemutatás módjának szempontja, így a továbbiakban először a „mit”, majd a „hogyan” kérdését tekintem át. Az öt dráma központi alakjainak egyik legfontosabb közös jellemzője, hogy valamennyien elveszítették, éppen elveszítik vagy még meg sem szerezték önazonosságukat. Az identitás problémáját a *Vérrokonok* fejezetben exponáltam a legerőteljesebben, de súlya az egész életműben (nemcsak a drámák körében) igen nagy. Ahogy Örkény műveivel kapcsolatban Balassa Péter (1982; 239.) írja: „mindegyikben rejtett vagy manifeszt motívum a személyiség válsága, a nem vagyok azonos önmagammal.” A *Tóték*-ban ez a probléma Tót sorsában jelenik meg. A mű azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a tűzoltóparancsnok lépcsőről lépcsőre elveszti önazonosságát, ahogyan egyre kevésbé lesz az, aki (illetve aki volt), mivel az őrnagy kisajátítja az ő faluban és családban betöltött szerepét. Itt tehát egy *folyamaton* keresztül mutatja be Örkény ezt a problémát. Ugyanezt teszi az életművet lezáró, és a vizsgált korszakot

lezáró *Forgatókönyv*-ben is, ahol Barabás a cirkuszi előadás (azaz a per) folyamatában veszíti el személyiségének integritását. Az érett kori drámák első és utolsó darabjának ez a megfelelése azonban kiegészül egy lényeges különbséggel: a két főhős eltérő karakterével, társadalmi státusával. A szituáció analóg: olyan történelmi helyzet áll előttünk, melyben a hatalom személyiségüktől megfosztja és tárggyá fokozza le az embereket. A *Tóték* epikai változatának mottójában Örkény így fogalmaz: „És olyan erőhatalom van-e, mely egy emberrel az utolsó morzsáig megetethetné ember voltát? Van? Nincs? Van? Fogas kérdés!” (Örkény: 1974; 263.) Az első dráma konkrét viszonyrendszerében és tárgyi közegében a kisember, a kispolgár válik az identitásvesztés példájává, az utolsó darabban viszont egy elvont közegben az mutatkozik meg, hogy egy forradalmár, egy autentikus létet élő ember miképpen válik egy elidegenedett és eltorzult politikai mechanizmus áldozatává.

Amíg a *Tóték*-ban a dráma csak a családfőben példázza az ember volt megetetését (hiszen, mint láttuk, a többi szereplő számára az őrnagy zökkenőmentesen veszi át és tölti be Tót - az apafigura - funkcióját), addig a *Forgatókönyv*-ben a Mester nemcsak a Barabásra irányuló mutatványt hajtja végre, hanem több olyat is, melyekben a mellékszereplők (Marosi, Novotni, Nánási stb.) válnak a manipuláció áldozatává, illetve megalázottjaivá. Amit azonban az őrnagy egy bizonyos pontig Tóttal és a Mester a mellékszereplőkkel meg tud tenni, azt - ez utóbbi - Barabással nem tudja megtenni, és - ehhez kapcsolódóan - a következmények is eltérőek: Tót föllázad, Barabás elpusztul. A két mű dinamikája azonban mégis rokon, már az alaphelyzet is párhuzamos: Barabásnak a Mester barátja. Tót is úgy fogadja az őrnagyot, hogy az minél jobban érezze magát. A drámák folyamán ez a közelség kifordul önmagából, és egyfelől gyilkosságba, másfelől kényszerűségből, de önként vállalt halálba torkollik. Tót partikuláris lázadása emellett analóg Barabás „beismerő vallomásának” azzal a részével, melyet az előző fejezetben vádbeszédként aposztrofáltam. Amit Tót ösztönétől vezérelve, a kisember normális életreakciójaként megtesz, azt Barabás csak artikulálni tudja. Mert vele is bármennyire meg akarja etetni az ember voltát ez az elvadult mechanizmus, ő sem válik az erőhatalom pusztá tárgyává.

Az azonosságvesztés folyamatával szemben magát a *tényt* regisztrálja Örkény a *Vérrokonok*-ban és a *Pisti*-ben. Míg ez utóbbiban az egyén oldaláról vizsgálja az identitáshiány tényét és megszüntetésének esélyeit, addig az előző darabban a közösség (a Bokorok) oldaláról mutatja be ugyanezt. A személyiséggé válás feladata (talán ez az a főadat, melyet - miként erre a Fél-szeg utal - mindenki magában hord) Pistit ugyanolyan hiánnyal terheli, mint a hivatásukhoz vagy a nemükhöz fogyatékos viszonyt kialakító Bokorokat. E két darab a megsokszorozódás aspektusából is egymáshoz rendelhető: míg az egyik darabban mindenki Pisti, addig a másikban mindenki Bokor (és vasutas). A szerkesztésmód rokonsága fedezhető fel abban, hogy azokban a darabokban, amelyekben az azonosság elvesztésének *folyamatát* mutatja be, ezt *egyetlen* főszereplő köré építi (akivel egy ellenerő áll szemben). Ahol pedig az identitás hiánya mint *kész helyzet* jelenik meg, ott ennek különböző megnyilvánulásait oly módon járja körül, hogy a mű minden szereplőjére kiterjeszti ezt a problematikát; ami úgy is megfogalmazható, hogy mindenki főszereplővé válik, de úgy is, hogy egyetlen szereplő sokszorozódik meg (vagy hasad elemeire). Ha a művek egészére akarjuk kiterjeszteni az itt felvetett probléma megfogalmazását, akkor azt mondhatjuk, hogy a *Tóték*-ban és a *Forgatókönyv*-ben azt ábrázolja Örkény, ahogyan valaki *már nem* lesz azonos önmagával, a *Vérrokonok*-ban és a *Pisti*-ben viszont azt a *hiányt* jeleníti meg, hogy valaki *még nem* tudta kivívni, kialakítani önmagát, saját egyediségét. (A *Vérrokonok* problematikája ezen *belül* differenciálódik.)

A *Kulcskeresők* sajátos helyet foglal el ebben a sorban, ez ugyanis nem az identitás elvesztésének folyamatát vagy hiányának tényét mutatja be, hanem egy hamis, pontosabban egy hibás, *téves azonosulás* példáját és mindazt a hivatásbeli és magánéleti problémát, ami evvel

jár. A mű „kulcsa” ugyanis Fóris hamis identitása, amivel kapcsolatban már idéztem Nellinek azt a megállapítását, hogy: „Te jó pilóta vagy, csak nem vagy pilótának való.” (147.) Ez a hamis azonosulás hozza azután magával az így szükségképpen állandósuló kudarcok átértelmezését és átértékelését. Hiszen amennyiben Fóris világában a tények megőriznék elsőbbségüket, arra is fény derülne, hogy a főhős hibás pályára állt, hamis identitást épített ki magában. A *Kulcskeresők* annyiban átmenet a vizsgált drámák első és második csoportja között, hogy benne egy főszereplő sorsában exponálódik az alapproblematika, de a mellékszereplők is részesülnek ebből a hamis önismeretből és az erre válaszoló átértelmezésekből. (Itt azonban nem beszélhetünk Fórisnak a mellékszereplőkben való megsokszorozódásáról.)

Szorosan az azonosság kérdéséhez kapcsolódik a felcserélhetőség, konvertálhatóság jelensége. A *Vérrokonok*-ban ezt az aspektust is az elemzés középpontjába helyeztem, de a másik négy drámában is lényeges szerepet tölt be. A *Pisti*-vel kapcsolatban maga a szerző nyilatkozta, hogy „A *Pisti* szereplői csak az adott helyzetben öltenek múlt alakot, és egymással néha föl is cserélhetők”. (Örkény: 1981; 124.) Ahogy tehát a Bokorok felcserélhetők, akár egymással, akár valami mással, ugyanúgy Pisti, illetve a Pistik is. A *Tóték*-ban is ott szerepel ez a mozzanat a mű középpontjában, hiszen a darab arról szól, hogy Tót fölcserélődik az őrnaggal. Ez pedig olyan további következményekkel jár, hogy a nappal fölcserélődik az éjszakával (hiszen a család, az őrnagy életmódját átvéve, éjszaka fog dobozolni és nappal aludni), a racionalitás az irracionalitással, az idill az erőszakkal, a manipulált elnyomással. Erről a kifordult világról, erről a helyzetről, melyben a Tótok felcserélődnek az őrnagyokkal, s a személyek, a tárgyak, az értékek átváltódnak valami mássá, erről mondja Cipriani, hogy „Az, ami most van, nem tart örökké... Annak, ami most van... egyszer vége lesz... És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is...” (I.: 273-4.) Vagyis minden újra azonos lesz önmagával.

A *Kulcskeresők*-ben a csere a tény és az értelmezés vagy konkrétabban: a kudarc és a győzelem között történik meg. A „mi micsoda?” kérdésére a mű világában két összeférhetetlen választ kapunk: egyfelől Bolyongó révén hőstetté minősül Fóris leszállása, másfelől a Bodó katasztrófának tekinti az esetet. A mű tulajdonképpen azt a folyamatot ábrázolja, ahogyan ez a felcserélődés lépésről lépésre bekövetkezik. Ezzel rokon a *Forgatókönyv* dinamikája, amelyben Barabás személye minősül át az előadás (a per) során ártatlanból bűnössé, anélkül hogy bármit tenne, vagy múltjából bármi *valóban* terhelő tény előkerülne. Ahogy a Bolyongó átértelmezi Fóris kudarcát diadallá, úgy váltja át a Mester a népszerű kommunista politikust hazaárulóvá.

A *Tóték* egy csere *következményeit* mutatja be (elsősorban a tűzoltóparancsnok sorsában), a *Kulcskeresők* és a *Forgatókönyv* az átváltódás *folyamatát* jeleníti meg. A *Vérrokonok* és a *Pisti* pedig egy olyan világot ábrázol, amelyben az emberek és a tárgyak állandósult *létfarmája* az, hogy folytonosan alakot, funkciót és ezzel önazonosságot váltanak. E két utóbbi műben már az a törekvés áll a fókuszban, hogy a Bokorok, illetve a Pisti(k) megszüntessék az őket gyötrő identitáshiányt. A csere, illetve az azonosulás azonban nemcsak ilyen általános szinten van jelen a drámákban, hanem átszövi az egyes részleteket is. Anélkül hogy ismétlésbe bocsátkoznánk, néhány példát idézek erre. Barabás és Littke összeolvadása, felcserélhetősége fogalmazódik meg a főhősnek ebben a mondatában: „nekünk csak a nevünk más, de két ikertestvér jobban különbözik egymástól, mint mi ketten.” (461.) Az ikerség a *Pisti*-ben is szerepel (mint a németbarát és az ellenálló felcserélhetősége - a pillanatnyi történelmi helyzetnek megfelelően), ahol Pistitől megtudjuk: ő valójában kettő, de - mint mondja - „mi csak jogilag vagyunk ketten. Papíron...” És bevallja, hogy „az öcsém is én vagyok”. Nem nehéz ráismerni ebben a *Forgatókönyv* Nánási Piritől már az előző fejezetben idézett mozzanatára, aki „egyszemélyes duettel” lép föl, mert ő svéd is, meg magyar zsidó is.

A *Kulcskeresők* kapcsán szoltam a tények és értelmezések inverziójának problémájáról, arról a jelenségről, hogy a műben az értelmezés elsőbbséget élvez a tényekkel szemben (nem Fóris landolásának valódi körülményei válnak fontossá, hanem a Bolyongó által irányított önáltatás). Dinamikájában ezzel rokon a *Forgatókönyv*, amelyben ugyanez a folyamat játszódik le, csak míg az előző darabban (a Bodó kivételével) ezt az átértelmezést mindenki igényli, és elébe megy, addig az utóbbi műben a Mester *kényszeríti rá* az előadás (a per) résztvevőire, hogy a történelmi és társadalmi tényekkel szemben - a napi politika eltorzult taktikai érdekének vélt - hamis értelmezést tartsák elsődlegesnek, azt tekintsék valóságnak. Itt mindez történelmi távlatokban és a politikai érdekeknek alárendelve jelenik meg, a *Kulcskeresők*-ben viszont ez a jelenség a mindennapi élet fenntartásának, a személyiség megőrzésének - látszólag - szükségszerű elemévé válik. Nemcsak a társadalmi nyilvánossága más e két folyamatnak, hanem a szerkezete is: a lakásban rekedt szereplőkkel a Bolyongó olyat tesz, amit valamennyien óhajtanak, hiszen - mint az elemzésben rámutattam - az átértelmezésnek nemcsak Fóris, hanem Nelli, Erika sorsára, illetve helyzetértékelésére is „pozitív” hatása van, egy közös vágy teljesül a II. rész során. A *Forgatókönyv* nyilvánossága (a cirkuszban és a perben) ezzel szemben azt mutatja meg, hogy miképpen következik be valami, amit a szereplők egyike sem akar (a Mestert kivéve, akiről viszont megállapítható, hogy nem annyira személynek, azaz „ki”-nek, hanem egy elvont mechanizmus megtestesítőjének, tehát „mi”-nek tekintendő). A valóság meghamisítása tehát itt nem áll az alakok érdekében, ennek ellenére bekövetkezik - és a szereplők sorsára (és talán nem túlzás azt mondani, hogy nemcsak Barabáséra) negatív hatással van.

Az önazonosság és a felcserélhetőség, a megsokszorozódás, a tények és az értelmezés hamis értékrendje, valamint az egyén tárgyként történő kezelése tehát nemcsak egy-egy Örkény drámában van jelen, hanem mindegyik kérdéskör legalább két műben (tehát visszatérő problematikaként) megfogalmazódik. Ezen tematikus kapcsolódásokon túl további összefüggések is kimutathatók a vizsgált korszak öt darabjában.

A *Tóték* elemzésének kiindulópontját annak megállapítása alkotta, hogy a dráma kronotoposza az „idegen érkezésének” nevezhető modell, melyre az a jellemző, hogy egy kialakult értékrenddel bíró közösségbe egy ettől eltérő értékrendet képviselő személy érkezik, s a mű e két világ, e két értékrend megmérkőzését mutatja be (többnyire az idegen pusztulásával). Kronotopikus kapcsolódásokat keresve az figyelhető meg, hogy a *Tóték*-hoz hasonló pregnáns, jól körülírható tér-idő metszéspont a *Kulcskeresők*-re és a *Forgatókönyv*-re jellemző, a *Vérrokonok* és a *Pisti* pedig annyiban rokonítható egymással, hogy mindkettő egy alig definiált, meghatározatlan közegben, mint Örkény mondja: „térén és időn kívül játszódik”. (Örkény: 1981; 146.) A Fóris-darab azonban nemcsak a fenti szempontból képvisel hasonló modellt, mint a *Tóték*. Ebben is egy idegen érkezése idéz elő változást a szereplők világában. A Bolyongó fellépése funkciójában az őrnagyéval rokon, de tartalmában és értékeiben, valamint meghatározottságában attól különböző. Örkény annak kapcsán, hogy a Bolyongót összehasonlították Szakonyi *Adáshibá*-jának Emberfijével, a következőképpen jellemezte a hasonlóságot (illetve elsősorban a Bolyongót): „a két figura szerepében van valami hasonlóság, mert Szakonyi darabjában is egy kívülről érkező, némileg Jézusra emlékeztető szereplő lép be egy polgári családba, nálam pedig egy tulajdonképpen meghatározatlan foglalkozású, meghatározatlan életkorú funkció lép be, amikor ezek a bajok és kellemetlenségek történnek - ennyiben hasonló a két alak egymáshoz. Tehát szerepében, de nem alkatában.” (Örkény: 1981; 172.) A Bolyongó „behatolása” Fórisék világába - közvetlenül szemlélve - pozitív változást eredményez a szereplők életében (ellentétben az őrnagy hatásával), ám a darab elemzésekor láthatóvá vált, hogy ez a kedvező fordulat csak *látszat*, nem valóságos, hiszen a tények változatlanok maradnak, csak a tényekhez való viszony változik.

Ezen a logikai szálon továbbhaladva a *Forгатókönyv* is bevonható ebbe a modellbe, de két ponton is az előző darabok negatív lenyomataként. Itt is két értékrend szembefordulása zajlik le, s a tények itt is változatlanok maradnak, csak a hozzájuk való viszony megváltozását kényszeríti rá a szereplőkre a Mester (aki a Bolyongóhoz hasonló módon elvont alak). De míg - egyfelől - a másik két drámában az idegen kívülről hatol be a szereplők világába, addig a Mester *idegenné válik* abban a közegben, amelyhez tartozott. A darab azonban az idegenné válás folyamatát nem mutatja be, hanem már csak a tényt rögzíti a kezdeti szituációban. Másfelől a Mester a mű egyetlen alakjában sem talál szövetségesre vagy önkéntes segítőjére (ellentétben a Bolyongó helyzetével, de még az őrnagyéval is, akit Tótné és Ágika elfogadnak).

Ezek a modellértékű megfelelések azt is jelzik, hogy a vizsgált Örkény-drámákban bizonyos szerepfunkciók is ismétlődnek, egyes alakok azonos vagy hasonló mozgásirányt képviselnek ezekben a darabokban. Az összes kapcsolódási pontot bizonyára lehetetlen volna feltárni, a továbbiakban csak az általam legjellemzőbbnek vélt megfelelésekre térek ki. Mint az előzőekben szó volt róla, a Mester és a Bolyongó rokon abban, hogy mindketten a többi szereplő számára átértékelik-átértelmezik (ha tetszik: meghamisítják) a tényeket. A tényekkel folytat manipulációt a *Tóték* egyik szereplője is, a postás. Bolyongó a negatív tényeket pozitívvá álmódja, a postás viszont kiszűri őket (a leveleket) a világból. A postás azonban a mű háttérében, a szereplők tudta nélkül, közvetve fejt ki aktivitását, és bár célja rokon a Bolyongóéval, nevezetesen hogy a szereplők világának (vélt vagy valós) *harmóniáját* megőrizze, valamint hogy *megkímélje* őket bizonyos negatív információktól, illetve felismerésektől, alapvetően eltérő módon viselkedik a *Kulcskeresők* hőiséhez képest. A Gyuri atyus ugyanis *elhárítja*, megakadályozza bizonyos tények, információk behatolását a falu és a Tót család közegébe, míg a Bolyongó post festam lép fel, s már csak a tények átértelmezésére nyílik lehetősége. Különbség van működésük *nyilvánosságának* mértékében is: a *Kulcskeresők*-ben a tények manipulálása a szereplők „szeme láttára” történik.

Ehhez a két szereplőhöz a másik három darabból további alakok kapcsolhatók, akiknek fő jellemzője az egyes művek világán belül az, hogy aktivitásuknak jelentős része nem önmagukra, saját sorsuk alakítására irányul, hanem a szereplők némelyikének (vagy akár többségének) a befolyásolására. A *Tóték*-ban ezt a funkciót a postás tölti be, ám fölvetődik a kérdés, hogy nem ugyanez-e a jellemzője az őrnagynak is. A főtitst teljesen tudatosan és közvetlenül fejt ki hatást Tótra (a szereplők többségére azonban nem). Ebben a hatásban az őrnagy valóban manipulálja Tótot, olyan dolgok megtételére kényszeríti, amiket a tűzoltó egyébként nem tenne meg. Ennek a megaláztatásnak a stációiról az első fejezetben szóltam. Ami azonban az őrnagyot a postástól és a többi - aktivitását a környezetre korlátozó - szereplőtől megkülönbözteti, az az, hogy az ő célja közvetlenül nem Tót manipulálása, hanem saját parancsnoki szerepének és a frontról hozott életmódnak az átültetése, „meghonosítása”. Vagyis aktivitása *saját* életmódjának, értékeinek érvényesítésére irányul, arra, hogy Mátraszentannán is úgy élhessen és az lehessen, aki a fronton volt (ebből az aspektusból ő is identitásának megőrzésére törekszik; ám Örkény úgy állítja föl az alaphelyzetet, hogy az vagy-vagy jellegű - egy időben az Őrnagy és Tót nem töltheti be ugyanazt a szerepet). Ezek alapján az őrnagyot nem sorolhatjuk be az itt tárgyalt szereplőcsoportba.

A *Vérrokonok* és a *Pisti* két hősnője közelebb áll egymáshoz ebben a funkcióban, mint a postás, a Bolyongó vagy a Mester. Judit, a darab „motorja” nagyon tudatosan és önzetlenül szervezi meg a vérrokonok összekapcsolódását. Rizi hatása közvetettebb a *Pisti* szereplőire, de „jóslatainak”, az időben való akadálytalan mozgásának, az eseményekhez fűzött előzetes vagy utólagos *értelmezéseinek* ugyanolyan pozitív céljuk és (általában) megvalósulásuk van, mint Judit igyekezetének az öreg Bokor - és ennek révén valamennyi rokon - érdekében. Rizi

önjellemezése szerint: „A múlt mindig homályos egy kicsit, de a jövőt illetően nem szoktam tévedni...” (227.) A darabban azonban legalább annyiszor téved, mint ahányszor nem hibázik. Judit is - terjedelmében - kisebb szerepet tölt be a *Vérrokonok* világában, ám Rizihez hasonlóan ő exponálja a darab lényegi kérdéseit. Judit mondja ki először az identitáshiány problémáját (a mű első mondatai ezek), és Rizi fogalmazza meg először a megsokszorozódás, a nem egyként való létezés felbukkanását (207-211.). Ez a hasonlóság is mutatja, hogy Örkény mindkét szereplőnek kulcspozíciót szánt a darabok világában (még ha jelenlétük mértéke alapján mellékalakokként is értelmezhetők). A két mű tematikus rokonsága kapcsán említettem, hogy a *Vérrokonok* és a *Pisti* egyaránt az azonosságvesztés tényét ábrázolja, de míg az előző a Bokor- (és vasutas-) lét - azaz a közösséghez tartozás - oldaláról, addig az utóbbi dráma a „történelembe vetett” egyén felől. Ez az eltérés Judit és Rizi funkciójában is megmutatkozik: a legifjabb Bokor a többieket próbálja egymáshoz kapcsolni (Pálon keresztül), Rizi aktivitása viszont kizárólag a főhősre, Pistire irányul, ezt fejezi ki utolsó jövendölése is: „Mert ő élni fog, a maga életét fogja élni, egy testben, egy néven, egy személyben...” (262.)

A fentiek alapján tehát látható, hogy mindegyik vizsgált Örkény-drámában van egy olyan szereplő, akinek legfőbb funkciója az, hogy a mű világának többi résztvevőjét befolyásolja, „manipulálja”, aktivitásának céljává (netán tárgyává) tegye. A „manipulálás” szó azért került idézőjelbe, mert az említett öt szereplő funkciója nem minden esetben fedi ezt a fogalmat, így például Rizi működését sem lehet manipulációnak nevezni, még ha Pisti sorsának alakulásában ő játssza is a legsajátosabb szerepet. Hiszen Rizi az, aki „a pozitív, a bizakodást az emberekbe beépítő hit” megjelenítője, és aki „az adott pillanatban... - nem egyértelműen, de - mégis pozitívan utal a jövőre”. (Bécsy: 1984; 124.) Ezzel azonban nem „manipulálja” Pistit, hanem bizakodásra készíti. Örkény ezekkel a „befolyásoló” szereplőkkel tulajdonképpen a drámai cselekménymozgatás dilemmáját oldja meg, méghozzá az európai drámairodalomban legjobban bevált és leggyakrabban alkalmazott módszerhez viszonyulva. Ezek a szereplők - dramaturgiai értelemben - az „intrikus” drámai funkcióját képviselik.

A további funkciópárhuzamok között elsőként a drámák középpontjába állított hősök rokon vonásait tekintem át. Tót, Bokor Pál, Fóris Antal, Pisti és Barabás Ádám konkrét megjelenésükben, az egyes darabok igen eltérő tárgyi környezetében vajmi kevés közös vonást hordoznak. Helyzetük, műbeli funkciójuk azonban több ponton is lényegi párhuzamot mutat. Bár az a szint, amelyen ez a kapcsolat érvényes, távol van a művek konkrét közegétől. Ez az öt szereplő mindenekelőtt negatív helyzetben van, vagy egyre inkább abba kerül. Tót életrendje fölborul, ő maga személyiségében mindjobban megaláztatik; Pál nyugdíjaztatik, és fölöslegességén a véradás sem változtat; Fóris minden eddiginél nagyobb kudarcot szenved el, ami mindörökké megfosztja a parancsnoki posztját (ezt a tényt a mű jelenének átértelmezése nem befolyásolja); Barabást az a Mester juttatja a kivégzőhelyre, aki az ellenállás idején harcostársa volt. Pisti abban különbözik a fentiektől, hogy ő többször is meghal a darab során, hogy végül önmagára találásakor érje az atomkatasztrófa (amit azonban feltehetőleg szintén túlél).

Ezek a hősök valamennyien áldozatok, csak nem azonos mértékben. A *Forgatókönyv*-ben mutatkozik meg ez az áldozati helyzet a legtisztábban s így a legtragikusabban. Ez az egyetlen Örkény-dráma, amelyik egyértelműen rosszul végződik. (Épp azért van különös jelentősége annak a ténynek, hogy ez az egész életmű záródarabja.) A többi drámáról ellenben elmondható, hogy „sohasem végződnek egyértelműen rosszul... azonban hangsúlyoznunk kell, hogy nem állítható, miszerint e drámák, „jól végződnek””. (Bécsy: 1984; 191.) A „végződés” jellege természetesen szorosan összefügg a főhősök helyzetével, a darabban betöltött funkciójával és sorsának kimenetelével. Tót egészen addig áldozatként szerepel, míg csak az őrnagyot fel nem négyeli. Áldozat voltára azonban (visszamenőleg) is csak a dráma I. részének végén derül fény. A darabot záró fordulat ellenben még egyszer átminősíti Tót helyzetét, s ennek ered-

ményeképpen Tót nem-áldozattá válik. Ez a többszöri helyzetátértékelődés (más szóval: fordulat) azzal a következménnyel jár, hogy Tót helyzete, illetve a mű kimenetele kétértelművé válik. Ezért nem mondható a befejezésről sem az, hogy „jó”, sem az, hogy „rossz”. És így - némileg ellentmondva a bekezdés tézismondatának - Tót áldozat is meg nem is.

Bokor Pál helyzetében - a *Tóték*-kal megegyező módon - szintén a darab I. részének végén következik be a fordulat. A *Vérrokonok* elemzése során a Bokorok felől vizsgáltam Pál helyzetét, melynek lényege az, hogy Pál úgy maradhat életben, ha vért kap a „családtagjaitól”. Ám a Bokorok cserében azt várják tőle, hogy egy személyben pótolja mindegyikük hiányzó identitáskomponensét. A csere két oldala a műben elválík egymástól: az I. rész az utolsó jelenetig azt mutatja, hogy Pál el fog pusztulni a vasút, valamint a Bokorok *közönyének* következtében, ezen érdektelenség áldozatává válik. Ez a zárójelenet így kezdődik: „PÁL: Amíg oda volt vért, kísértáltam a vízpartra, megálltam, gondolkodtam, és minél tovább gondolkodtam, annál jobban megbarátkoztam azzal, hogy megszünök.” (40.) A jelenet és a felvonás végén azonban bekövetkezik a fordulat - és ezzel Pál helyzetének - átértékelése. A II. rész folyamatában azonban mindazok a remények, amelyek az első rész végén ébredtek a szereplőkben, semmivé foszlanak, mivel Pál olyan szerepekbe kényszerül, amelyeknek nem tud megfelelni, és ily módon ismét csak fölöslegessé („halálraítéltté”) válik. Ez a fordulat viszont a mű utolsó jelenetében következik be, amikor minden Bokor az öreg Pál ellen fordul: „VERONKA: Hát én kimondom, a véretem, azt már lesheti. MIMI: Az enyémet is! Az másra kell! SPINÉ: Ide az ernyőmet, és nincs több véradás!” (90.) A fordulat teljességéhez azonban hozzátartozik, hogy most már Pál ragaszkodik az élethez, a fentiekre így válaszol: „Ne tegyék ezt velem! Élek, élek, élek, és már szeretek is élni, mert ha összeszeszek mindent, ami a két életemben szép volt, ez a tíz nap, ez ért csak valamit...” (90.) A fordulatok dramaturgiája tehát a *Vérrokonok*-ban a *Tóték*-ban már alkalmazott modellt követi.

Fóris helyzete abban különbözik a két előző darab főhősének szituációjától, hogy azok kvázi-áldozati helyzetének előidézője a *környezet*, Tót esetében az őrnagy, Pál esetében a vasút (illetve a Bokorok). A *Kulcskeresők* főszereplője azonban kínos helyzetének létrejöttét kizárólag önmagának köszönheti. Bár kudarcának létrejöttét külső okkal *magyarázza*, a „pöfföt” jelöli meg az elhibázott leszállás előidézőjeként, Örkény azonban nem hagy kétséget afelől, hogy valójában nem az az ok. Fóris a hamis önismeret, az elhibázott identifikáció áldozata. Ebből következik, hogy neki nem a helyzetében áll be fordulat a darab során, hanem a *helyzetértékelésében*. Azaz a fordulat természete megfelel a mű saját világa természetének. Örkény a váltást a dráma központi problematikáján belül hajtja végre - a fordulat Fóris hibás önismeretének keretében zajlik le.

Pisti a történelem áldozata, egy történelmi szituáció foglya. Létét, világra jöttét ez „akadályozza meg”. A darab szüzséje az, hogy „egy átlagember meg akar születni és élni, és ez sohasem sikerül, vagy nem úgy, hogy kibírható lenne, mert Szituáció bitorolja az egzisztenciát, tőle idegen Szituáció”. (Balassa: 1982; 247.) A műben azonban a történelem nem csupán mint külső tényező jelenik meg, „Örkény István drámai világának alapjául a mindennapi életnek azok a cselekvései és viselkedései és magatartásai szolgálnak, amelyekben a *történelem* jelenik meg; vagyis itt a történelem nem eszme vagy gondolat, hanem *cselekvés, viselkedés és magatartás*”. (Bécsy: 1984; 131.) Ily módon a történelem mint az egyén által is létrehozott szituáció szerepel a műben, Pisti tehát a külső körülményeknek legalább annyira áldozata, mint amennyire saját belső jellemzőié. Ez a kettős függés pedig továbblépés a *Kulcskeresők*-höz képest, melyben Fóris áldozattá válásának oka kizárólag a főhősben gyökerezett, de a *Tóték*-hoz és a *Vérrokonok*-hoz képest is az, mert azokban a túlsúlyos mozzanat a külső összetevőkben, az egyéni vagy társas környezetben látja a főszereplők helyzetének kialakulását. A művet két részre tagoló dramaturgiai cezúra ebben a drámában látszólag egyszerűbb -

valójában azonban bonyolultabb módon jelentkezik, mint az előző darabokban. Egy *történelmi* fordulat von határt a két rész közé - ez tűnik az egyszerűbb változásnak. Ám ennek mélyén ott van egy másik fordulat: míg az I. részben Pisti - ha kétszer meghalt is, de - *létezett*, addig a II. rész kezdetén vákuumként (hiányként, nem létezőként) „jelenik meg”. Ezzel a változással pedig két irányban és két szinten is átértékelődés történik: egyfelől átértékelődik Pisti egyéni létének problémája, másfelől - ezzel szoros összefüggésben - a történelem adta szituáció megítélése is. Ha az új korszakban, melyet Pisti így köszönt az I. rész lezárásakor: „Szabad vagyok, és süthet rám a nap!” (229.), még az előző időszak hiányos léte sem adatik meg a főhősnek, akkor ezzel Örkény nemcsak az I. rész korszakát értékeli át (nem fel), hanem az új korszakot is igen kritikusan jellemzi.

A *Forgatókönyv*-vel kapcsolatban már említettem, hogy ebben az Örkény-drámában mutatkozik meg a főhős áldozati helyzete a legélesebben. Ez a darabban egész pontosan úgy jelenik meg, hogy az I. részben Barabás egy cirkuszi előadás nézője, a II.-ban viszont egy per vádoltja (és elítélte). Az ő helyzetével kapcsolatban is elmondható, hogy az egy fordulat nyomán átértékelődik, és ez a fordulat - éppúgy, mint Barabás egész helyzete - nem az ő aktivitásának eredményeként, hanem teljes mértékben *külső* okok következtében jön létre. Ez utóbbi jellemzővel magyarázható az is, hogy a vizsgált drámákban Barabás az egyetlen „tökéletes” áldozat, mivel a többi főhős esetében a külső tényezők és a belső karakterisztikumok, ha nem is azonos súllyal, de egyaránt jelen vannak. Ebből a szempontból külön érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy annak ellenére, hogy a *Forgatókönyv*-ben a környezet, illetve egy külső erő teszi Barabást áldozattá, a dráma mégis mindezt úgy jeleníti meg, hogy „a műben sehol máshol nem formálódhat meg a *valódi dráma*, csak Barabás benső világában”. (Bécsy: 1982/b; 419.)

A vizsgált korszak drámáinak további hőseit szemügyre véve megállapítható: valamennyi darab úgy épül fel, hogy a főszereplő körül a *mellékalakok* a főhősével rokon, de azt kiegészítő vagy annak egy-egy aspektusát képviselő mozgásirányt hordoznak. A *Tóték* kapcsán felrajzolt ábra azt mutatta, hogy a darab szereplői párokba szerveződnek, és míg Tót az őrnagy képviselte tényezőhöz mint egészhez viszonyul, addig e párok egy-egy közös aspektusból (de ezen belül egymást ellentétezve) kapcsolódnak a mű középpontjához. Ez a viszonyrendszer jelenik meg a *Vérrokonok*-ban is, azzal a különbséggel, hogy ott nincs olyan szereplő, aki az „egész”-hez kapcsolódna, hanem az alakok - Pálon keresztül - olyan komplementer párokba szerveződnek, melyek egy-egy közös aspektuson belül a két szélső pólust képviselik. A két dráma lényegileg azonos konstrukciója a további darabokban nem ilyen szigorúan megszerkesztett módon tér vissza, így a dramaturgiai folytonosság bizonyítása megkívánja a művek részleges újraértelmezését.

A *Kulcskeresők*-ben a főhős hivatásbeli kudarca kiegészül egy magánéletivel, és a darab elemzése során látható volt, hogy a mellékszereplők többsége is ugyanezzel a problémával küszködik (vagy az egyik, vagy a másik szférában). Ebben a drámában az alakok mindegyikének sorsa sikertelen, elveszítették saját életük irányításának a kulcsát. Ezen a közös jellemzőn *belül* képviselnek részben különböző, részben analóg mozgásirányokat. A három nő - Nelli, Katinka és Erika - számára a magánéleti problémák az elsődlegesek, a három férfi - Fóris, Benedek, a Bodó - számára pedig a hivatásbeliek. (Mindez megfelel az előző „közlekedési dráma” szereplőcsoportosításának.) A nők magánéleti kudarca a férfiak hivatásbeli működésének függvényeként jelenik meg: Nelli és Katinka, Fóris, illetve a Bodó bukásai miatt szenvednek (ez utóbbi aspektus egymással ellentétes jegyeit: a Bodó rádiós konfliktusainak és Fóris „kitörési kísérleteinek” különbségét az elemzésben megmutattam). Erika viszont a szerelme sikeressége miatt kerül abba a „kiszikkadt vénkisasszonyi” helyzetbe, amelyben a darab kezdetén találjuk. Fóris és Bodó, valamint Benedek hivatásbeli bukásai (mindegyiknek

több van!) a három férfi sorsában meglevő párhuzamosságokat, míg konkrét tevékenységük a köztük levő különbségeket fejezi ki. Utaltam Fóris nagyvonalúságára, Benedek aprólékosságára és arra, hogy a Bodó keresi az összeütközést (és ezzel a kudarcot). A darabban megjelenő szereplők közül csak egyetlenegy tekinthető sikeresnek, amennyiben egyáltalán „ki”-ről és nem „mi”-ről van szó, ez pedig a Bolyongó, aki tökéletesen megvalósítja átértelmező manőverét (ezt még az utolsó jelenetben felbukkanó Bodó sem tudja kikezdeni), és ez - szubjektíve - valamennyiük kudarcát sikerre retusálja; a Bodót leszámítva. A dráma alakjainak ebben a rendszerében tehát - ha kevésbé sematizálható módon is, mint a két előző darab esetében - azt láthatjuk, hogy a mellékszereplők által képviselt mozgásirányokkal Örkény ugyanazt a problematikát járja körül, mint a főszereplő(k) esetében.

Az eddig feltárt szereppárhuzamok a legpregnansabban a *Pisti*-ben vannak jelen, ahol mára főhős megsokszorozódása azt fejezi ki, hogy Pisti többedmagával képviseli ugyanazt a problematikát, vagy - másképp megfogalmazva - a mellékszereplők a címszereplőével rokon (de azzal természetesen nem teljes mértékben azonos) viszonyulást hordoznak. Mindez nemcsak a három magatartás-Pistire érvényes, akikben Örkény Pisti egy-egy „jellemvonását” testesíti meg, hanem a további szereplőkre is. A dráma elemzésekor bebizonyosodott, hogy Rizi is „része” a főhősnek, s a Szőke lány is ugyanazt a létélményt fejezi ki, mint a címszereplő. Itt a differenciálódás nem komplementer szereppárokon keresztül ábrázolódik, hanem oly módon, hogy az egyes alakok - Pistivel az élen - a lét-nemlét, illetve az autentikus lét és nem autentikus lét személyiségvonatkozásainak egy-egy *szegmentumát* testesítik meg. Pisti létezni akar (sokból Egyé szeretne válni), a Félszeg kimondani (artikulálni, megnevezni), a Tevékeny irányítani (vezetni), a Kimért megérteni (tájékozódni). Rizi mindannyiukhoz kapcsolódik, de mindenekelőtt Pistihez. Az ő *jövőre* irányultsága analóg Pisti törekvéseivel az autonóm létre. Ahogyan Rizi is elsődlegesen Pistihez kapcsolódik, úgy a Mama és a Szőke lány is. A Mama (aki az állandóságot hordozza a darab viszonyítási pontjait veszített világában) a *múlt* értékeinek képviselője; a Szőke lány viszont az egyes színekben mindig aktuális *jelen idő* reprezentálója. Az interpretáció egy elvontabb szintjén tehát a szereplők mozgásirányai a lét és az idő dimenzióinak megtestesüléseként értelmezhetők.

A *Forgatókönyv* dramaturgiája, a hármas ontológia státusra való aspirálás (filmforgatókönyv, cirkuszi előadás, dráma), valamint az, hogy a valódi dráma Barabás benső világában alakul ki, azt mutatja, hogy itt a szerkesztésmód nem azt a modellt követi, mint az előző négy dráma esetében. Az egyes mutatóvonalak „médiává” tett mellékszereplők: Novotni, Nánási és Marosi nem viselkednek oly mértékben különböző módon, hogy ezzel egymással ellentétes vagy egymást kiegészítő mozgásirányt képviselnének. Ugyanez a helyzet a Mester két segítő-társával, Sztellával és Misivel is. A különbség még akkor is fennáll, ha a darab tematikusan a négy előző dráma szintézisét alkotja. A megszerkesztettség eltérésének oka nézetem szerint abban rejlik, hogy az előbbi művek hőseit és valamennyi szereplőjét Örkény úgy ábrázolta, hogy bennük az egyedi és az általános egyensúlyban van. A *Forgatókönyv*-ben viszont mind az ábrázolt létezésben, mind Barabás alakjának megformálásában túlsúlyos mozzanatként jelenik meg az egyediség (bármennyire is az volt az Örkény intenciója, hogy a műben „*az áldozatok lélektanáról*” szóljon). Ez pedig azzal a következménnyel jár, hogy a mű - paradox módon épp az egyediség túlsúlya okán - túlságosan elvont marad. Ezen még az sem változtat, hogy a vizsgált korszakban ez az egyetlen dráma, amelyik pontosan meghatározott történelmi időpontokat rögzít. Ha a főhős sorsában az egyediség dominál, akkor a mellékszereplők szűkséggéppen elvontak lesznek, és nem marad „tér” az ő sajátos mozgásirányaiknak a kibontására, nincs lehetőség egy igazán differenciált viszonyrendszer fölépítésére. Mindezt azonban inkább a *Forgatókönyv* sajátos természetének, jellegének kell tekintenünk, mint esetleges fogyatékoságának vagy értékcsökkenésének.

A szereplők sajátosságait vizsgálva nem lehet említés nélkül hagyni azt a tényt, hogy az elemzett drámák világépítő individuumaik száma minden esetben 7 és 9 fő között mozog. (A korszakba tartozó, de itt nem tárgyalt *Macskajáték*-ra is érvényes ez: a darabban hét világépítő figura van, Józsi és a pincér pedig kiegészítő alakok.)

A szereplők száma drámaszerkesztési, dramaturgiai kérdés. A világépítő individuumaik száma a *Tóték*-ban nyolc, a *Vérrokonok*-ban és a *Kulcskeresők*-ben hét, a *Pisti*-ben nyolc és a *Forgatókönyv*-ben kilenc. Ez a jelenség azonban nem abból a szempontból érdekes számunkra, hogy miért éppen ennyi ezen szereplők száma, hanem abból, hogy erre az alkotói korszakra jellemző egy egységes drámaszerkesztési mód, ami - többek között - a szereplők számában is manifesztálódik. Az öt drámát összekapcsoló tematikus rokonságok így módon kiegészülnek egy merőben formainak látszó sajátossággal. Ez utóbbi tény regisztrálásán túl azonban nyilvánvalóan arra kellene választ adnunk, hogy miből ered a világépítő szereplők számának azonossága. Ennek forrása, nézetem szerint, a *sztuációépítésben* található. Örkény István a vizsgált korszak drámaiban analóg sztuációkat teremt, analóg módon. A szereplők helyzetében rejlő kapcsolódások feltárása során bebizonyosodott, hogy a középpontban álló alak lényegében áldozatként viselkedik (különböző mértékben és minőségben). Ez a legtisztábban Barabásra érvényes, de a többi főhős sorsában is megmutatkozó sajátosság. Az áldozat volt azonban nem hozza magával a „benyújtják a számlát” élettény jelentkezését, hiszen még Barabás sem a saját múltbeli tetteinek késői következményeként kerül a drámban ábrázolt helyzetbe, és ugyanígy Tót, Pál és Pisti sem. Főris pedig - bár magának köszönheti kínos helyzetét - nem vesz róla tudomást, és ebben a környezetben is nagy aktivitással segíti. A főhős köré épített sztuáció (ami nem feltétlenül jelenti azt, hogy itt középpontos drámákról volna szó - a művek elsősorban *kétszintes* drámákként értelmezhetők) néhány, *korlátozott számú* viszonyulással egészül (és egészülhet) ki. A korlátozottságot pedig az is megszabja, hogy Örkény a viszonyrendszerek kiépítése során azt a módszert alkalmazza, hogy egy-egy viszonyulási módot két szereplő testesít meg, a fő reláción belül ellentétes előjellel. Az ilyen jellegű kapcsolódások száma pedig korlátozott, még pontosabban, az ilyen jellegű - a sztuációba beépíthető - viszonyoknak a száma korlátozott.

A dramaturgiai sajátosságok sorában még egy jelenségre kell kitérnünk, ez pedig az egyes jelenetek egymáshoz kapcsolásának a technikája. A *Tóték* és a *Kulcskeresők* jelenettechnikája nyugodtan nevezhető hagyományosnak és a felidézés módjában valószínűnek. A *Vérrokonok*, a *Pisti* és a *Forgatókönyv* ellenben egy más típusú szerkesztésmóddal készült. A Bokor-drámáról a következőket írta Örkény a rendezőnek: „A *bemutakozás* lehetővé teszi, hogy minden monológ, dialógus, jelenet egy csöppet el legyen választva a következőtől, annál is inkább, mert ezek - és ez a döntő - *mutatványok*.” (514.) Másutt így ír a szerző egy-egy konkrét jelenetről: a szereplők „arccal a közönség felé fordulva kiáltoznak egymásnak, lehetőleg a bohócokra emlékeztető mozdulatlan arccal” (516.). A cirkuszra való hivatkozás a leg erősebben a *Forgatókönyv*-ben érvényesül (ennek dramaturgiájával kapcsolatban idéztem Bálint Lajosnak [1979] a cirkuszi előadásról tett megállapítását), de a *Pisti*-ben is fölbukkan. Nemcsak a Félszegről adott clown-jellemzés mutatja ezt, hanem az is, hogy „Pisti örök nosztalgiája a cirkusz”. (Balassa: 1982; 249.) A jelenetek mint mutatványok technikája a legkidolgozottabban a *Vérrokonok*-ban és a *Forgatókönyv*-ben valósul meg; a *Pisti*-ben ezt némileg elfedi az, hogy ott Örkény a hangsúlyt nem az egyes jelenetek különállására helyezi, hanem az összetartozásukra; mint írja: „nincs színváltás, nincsenek jelenetek, csak *egy folyamat*”. (602.) A három dráma azonban, ha különböző mértékben is, de egyaránt a mutatványszerű jelenettechnikára épül.

Az 1967-től 1979-ig terjedő alkotói korszak itt vizsgált drámaiban a *bemutatott világ* tehát a legkülönbözőbb szinteken és aspektusokból mutat homogenitást. És itt nem is esett szó még

bizonyos motívumok, utalások újrafelbukkanásáról, amelyek további bizonyítékai a fenti korszak sajátosságának. Így - többek között - a *Vérrokonok*-beli vér a *Pisti*-ben is metaforikus utalást kap egy helyütt: az éttermi jelenetben elhangzik, hogy „Das ist der echte ungarische ‚Pisti vér’”. (263.) Ez azonban már egy további utalás a *Kulcskeresők* zárójelenetére, ahol a Bodó magnójáról elhangzik - Fóris leszállásával kapcsolatban -, hogy „Das ist die echte ungarische Wirtschaft”. (176.) Egyaránt bibliai utalások szövik át a *Pisti*-t és a *Forgatókönyv*-et (a műelemzések során ezeknek egy részével foglalkoztam). A halál - ezen belül is az öngyilkosság - kérdése is több drámában szerepel. A *Kulcskeresők*-ben külön is vizsgáltam ennek szerepét, de a téma visszatér a *Pisti*-ben is - nemcsak a mű főritmusa, a születés-halál-feltámadás fejezi ki ezt, hanem például az '56-ot követő jelenetben a három magatartás-Pisti ugyanúgy orvosságosfiolát vesz elő, hogy megmérgezze magát, mint Nelli a *Kulcskeresők* elején. Bokor Pál is a halál gondolatával foglalkozik, amikor a mű kezdetén - valamint az I. rész zárójelenete előtt - felbukkan. A példák száma szaporítható volna, de itt csak utalni kívántam arra, hogy a nagyobb összefüggések mellett igen sok mikrokapcsolat is jellemzi a vizsgált korszak darabjait. Az immanens összefüggések mellett művön kívüli kapcsolódások is fellelhetők. A *Vérrokonok* elemzése során szóltam a szerzői azonosulásról, melyről Örkény azt írta, hogy „a Bokorok összessége én vagyok, illetve nemcsak én, hanem mi mind”. (532.) A *Pisti*-vel kapcsolatban ugyanígy nyilatkozott 1979-ben: „Hogy Pisti kicsoda, azt már nagyon sokan kérdezték tőlem, de sohasem tudtam válaszolni. Azt hiszem, hogy *én vagyok, mi vagyunk, valamennyien...*” (Örkény: 1981; 198. - kiemelés tőlem.)

A „mit” kérdése után a „hogyan”-ra, azaz a *bemutató módjára* áttérve elsőként az állapítható meg, hogy ebből az aspektusból a vizsgált korszak még erősebb homogenitást mutat, mint a tartalmi-dramaturgiai kapcsolódások szempontjából. Az egyes művek elemzése során már tettem utalásokat arra az ábrázolásmódra, amely Örkény István drámaírói művészetét jellemzi. A *groteszk*, amely hazánkban lassan Örkény István szinonimájává válik, egy olyan általános minőség, mely a különböző szerzőknél más-más módon konkretizálódik, más-más árnyalatban jelenik meg. A továbbiakban tehát nem azt próbálom feltárni, hogy groteszk-e ez az öt Örkény-dráma és ezen túl az adott korszak uralkodó dramaturgiája, hanem azt, hogy miben rejlik az Örkényi groteszk sajátossága. A leíró jellegű megállapítások igazi jelentőségüket a zárófejezetben nyerik majd el, ahol a drámák világirodalmi vonatkozásai kapcsán - bár elsősorban a világirodalommal *közös* mozzanatokkal állítom előtérbe - kísérletet teszek a különbségek megfogalmazására is.

A szerző az öt drámából hármát látott el olyan alcímmel, mely a műbeli világ megjelenítés-módjára vonatkozik. Örkény a *Tóték*-at tragikomédiának minősíti, a *Pisti*-t groteszk játéknak nevezi, a *Forgatókönyv*-et pedig tragédiának mondja. A köztes darabok vagy nem kaptak alcímet (*Vérrokonok*, illetve nem irodalmi-esztétikai alcímmel szerepel az utolsó kiadásban, mint „önvizsgálat”), vagy semleges műfaji besorolást kaptak (*Kulcskeresők* - „színdarab”). A szerző által adott besorolások mellett - tragikomédia, groteszk - még az *abszurd* terminussal találkozhatunk Örkény kapcsán a hazai elemzésekben, kritikákban. Meglehetősen tisztázatlan a viszony ezek között a fogalmak között. A tragikomédia mint drámai műfaj elnevezése mélyén a *tragikomikum* esztétikai minősége rejlik. Ez azonban nem azonos sem a groteszkkal, sem az abszurdal.

Van olyan nézet, mely az abszurdot a groteszk alapelemének tartja, így Szigeti József szerint „A groteszk nem más, mint az abszurd ellentétek közvetlen együttlétezése és egymásba átcsapása”. (Szigeti: 1971; 201.) Elfogadottabb azonban az az álláspont, mely e három kategóriát a komikumon belüli, egymástól különböző, de nem egymásnak alárendelt minőségnek tekinti. (Vö. Szerdahelyi: 1984; 163-184.) Örkénnyel kapcsolatban a fentiekén túl egy további fogalmat is be kell vonni az elemzésbe, mely - sajátos módon - hiányzik a hazai

Örkény-irodalomból, illetve - ismeretem szerint - egyedül Almási Miklós említi, ez pedig a *szatíra* fogalma. Az Örkényi groteszk drámáról így ír: „formanyelvében - s olykor tartalmában is - a *szatíra korszerű látásmódjának lehetősége* rejlik benne.” (Almási: 1977; 340.) A *Tóték* epikai változatának vizsgálatában, illetve a két változat egy korábbi összehasonlító elemzésében már bevezetett kategóriára (vö. Müller: 1980) azért van szükség, mert ez a „hogyan” egy olyan átfogóbb keretet alkot, melybe a fenti minőségek pontosabban elhelyezhetők. Szerdahelyi 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”. (Szerdahelyi: 1984; 174-175.) A szatirikus ábrázolásmód azonban nemcsak az abszurdhoz kapcsolódhat, hanem a groteszkhez is: „ha a leleplezett társadalmi negatívumokban a fenség és az alantasság jellemvonásainak egyesülése a félelmes és a komikus érzéseket egyesíti, *szatirikus ábrázolásuk groteszkké válhat*.” (Szerdahelyi-Zoltai: 1979; 643. - kiemelés tőlem.)

Nézetem szerint az az átfogó keret, melyben az Örkény-drámák világának bemutatásmódja értelmezhető, a szatirikus ábrázolásmód, melynek sajátos megjelenésformája a groteszk s ezen belül is annak Örkényi fajtája. A fenti gondolatsorból a tragikomikumot azért mellőztem, mert ez nem egyetlen minőség (szemben az abszurdal és a groteszkkal), hanem egy összefoglaló megnevezése több esztétikai minőségnek - „a humoros lelepleződéstől a groteszkig mindegyik... lehet tragikomikus”. (Szerdahelyi: 1984; 181.) Mivel a szatirikus ábrázolásmód az, amely groteszkké válhat, ezért e két fogalom különbségét kell a következő lépésben meghatározni. Míg a szatíra általános alkotói módszer, melynek jellemzője, hogy a tipizálás alapjává nem a valószínűséget, hanem a *lehetőséget* teszi, benne a hétköznapi világ rendkívüliségbe csap át, hatását a nevetésen keresztül éri el, és megsemmisíti az ésszerűség látszatát (vö. Mészáros: 1955), addig a groteszk esztétikai minőség, melyben a legszélsőségesebben ellentétes tényezők jelennek meg szervesen összetartozóként, és ez a paradox feloldhatatlanság a végtelenségig viszonylagos. „A *szatirikus* kiélezéstől a groteszket éppen az különbözteti meg, hogy... nem rendelkezik határozott értékelési ponttal... A groteszk szerkezetben a szemléletváltás nem nyitott, hanem *zárt*, így az egymást kizáró értékek közvetlenül összekapcsolódnak, azt a fenyegető látszatot keltve, mintha valóban összetartoznának.” (Veres: 1979; 61.) Az „összetartozás” és az „egymást kizárás” paradoxonában a *tagadás* fejeződik ki (ami a szatírának is lényege), és amiről maga Örkény így vall: „éppen ez a groteszk indítéka, az írói magatartás imperatívusa: tagadni mindent, ami kézenfekvő, ami adott, pontosan és jogérvényesen körvonalazott.” (Örkény: 1970; 87.) Ezzel az ábrázolásmóddal, ezzel a „hogyan” a vizsgált drámákban bemutatott világot a szerző ugyanúgy tagadja, mint tette azt az első dráma alapjául szolgáló novella esetében is. Ez a bemutatásmód tulajdonképpen a „figyelmeztetés” szerepét tölti be, távolságot teremt és tart a befogadó és a műbeli világ között; azaz a szerző óvja a befogadót attól a világtól, amely a drámákban megjelenik. Ugyanakkor ezzel a tagadással - ha csak elvontan is, de - „egy *másik* világ, egy másik világrend, egy másik életberendezés lehetőségét csillantja föl. Kiemel a fennálló világ látszólagos (hamis) egyedülvalóságának, megfellebbezhetetlen érvényességének, rendíthetetlen szilárdságának keretei közül.” (Bahtyin: 1982; 63.) A Bahtyinra történő hivatkozás filológiai is jogosult, ugyanis Örkény egy levelében - a *Pisti* kapcsán - közvetve utal rá, amikor is a groteszk ábrázolásmód kapcsán ezeket írja: „Egyszerre jelenik meg benne a ‚lent’ és a ‚fönt’, az ‚elől’ és a ‚hátról’, a ‚fej’ és a ‚fenék’, az ‚élet’ és a ‚halál’”. (Erről bővebben Könczöl Csaba tanulmányában, a *Valóság* februári számában.) (Örkény: 1982/a; II., 581.) A hivatkozott Könczöl-tanulmány a Rabelais-kötet egy ugyanott közzétett fejezetének bevezetője. Más kérdés, hogy Örkény a maga groteszkről vallott álláspontját *nem* Bahtyin ismeretében alakította ki (legalábbis a fenti kapcsolat nem ezt bizonyítja), hanem utólag láthatta igazolva saját gyakorlatát, ebben az 1979-ben megjelent részletben.

Ha a legelvonatibb szinten a groteszk mint *tagadás* mutatkozik meg, akkor a további feladat annak konkretizálása, hogy mi módon tagad a groteszk. Először is a nevetéssel, illetve a kinevetéssel. Ez a jegy azonban a jelenséget a hatással próbálja megmagyarázni, s erről már Örkénynek is megvolt az önironikus véleménye, amit az életműsorozat *Egyperces novellák* című kötetének első írásában így summáz: „Humoros írás az, amin az írója mulat.” (Örkény: 1984; 8.) Az okot, a nevetés okát tehát a mű világán belül kell keresni. A groteszk ábrázolásmód jellemzője, hogy a tagadás nem egy meghatározott pontból és nem kívülről történik, hanem annak révén, hogy a műbeli világ egyfelől változékony (nem zárt, nem adott), másfelől lényegileg ambivalens. Ebből következik, hogy a groteszk mű mindig befejezetlen, pontosabban lezáratlan: az ambivalencia nincsen feloldva, és így a művek vége *nyitott*. Ezen a ponton vonható határ az Örkény drámáira jellemző groteszk és a velük kapcsolatban ugyancsak emlegetett *fekete humor* között. Az Abádi Nagy által esztétikai minőségnek tartott fekete humor ugyanis „nem perel, hanem tudomásul veszi az univerzum és a halál emberi érvekkel szembeni érzéketlenségét - és a kozmikus érzéketlenség *tudatosulásának folyamatát*, az értelmetlenség tudatától és a haláltudattól meghatározott *komikus* emberi *reakciókat* ábrázolja”. (Abádi Nagy: 1982; 375.) Ez a fajta beletörődés azonban ellentétes Örkény ábrázolásmódjával és világképével, mely épp a lezáratlansággal teremti meg a bele nem törődés „állásfoglalását”.

Míg a fekete humor és az ún. abszurd dráma az „egy nézőpontú” ábrázolásmóddal a beletörődést és az elfogadást fejezi ki, addig Örkény drámái - a mindvégig fenntartott „több szempontúsággal” - nem döntenek el a kérdést. A több szempontúság a groteszk realizmus olyan mesterénél, mint Örkény, azt is jelenti, hogy „amíg a realista művész ma is a *totalitást keresi*, ábrázolt sorsait hozzáférhetővé teszi a *mindenoldalú megközelítés számára*, és minden *oldaláról akarja megmutatni*, addig a dekadencia úgy hat, hogy a művészeket egyetlen nézőpont totalitásának bemutatására sarkallja”. (Almási: 1971; 435.) Az egyetlen nézőpont pedig egyértelműsít és allegorizál. Ez a probléma a legélesebben a *Kulcskeresők* kapcsán vetődött fel, ahol a „kulcs” a darab során *szimbólummá* vált a magam értelmezése szerint. De ugyanez a kérdés a *Vérrokonok* kapcsán is előkerült, ahol a darab eddigi értelmezéseivel kapcsolatban jelent meg a vasútnak allegóriaként történő kezelése. Örkény tehát nem „egy nézőpontú”, és nem allegorikus világokat alkot drámáiban, hanem az ábrázolásmódban is megőrzi a bemutatott világok heterogén jellegét.

A drámák szemléletváltásukban zárt, de folyamatszerűségükben lezáratlan jellege a legközvetlenebbül a művek végén mutatkozik meg. A groteszk alkotásokról Bahtyin azt írja, hogy „semmi sincs készen bennük - az egész maga a befejezetlenség”. (Bahtyin: 1982; 36.) Az Örkény-drámák *végét* szemügyre véve már láthattuk, hogy *fordulattal* zárulnak: a cselekménysor, illetve a hősök sorsa nem feltartóztathatatlanul rohan egy végkifejlet felé (a *Forgatókönyv*-et leszámítva, mely a korszakban bizonyos értelemben külön áll), hanem az ábrázolt szituáció koncentrikus körüljárásával és folytonos *átértékelésével* jut el egy végponthoz. Ez a végpont egyik darabban sem jelent megoldást abban az értelemben, hogy a műben megfogalmazott kérdésekre választ kapnánk, vagy hogy a felvonultatott nézőpontok bármelyike is „igazként” vagy preferáltként megjelenne. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Örkény ne teremtené meg a lezárás, a befejezés *látszatát*.

A *Tóték*-ban, miután az őrnagy felnégyelése megtörténik, az asszony előbb a férjére, majd a fiára vonatkozó kijelentést tesz. „Te mindig tudod, mit hogy kell csinálni...” - mondja Tótnak (I., 285.), ami azt a látszatot kelti, hogy itt az eredeti, az őrnagy előtti „idill” helyreállításáról van szó, amelyben Tót tökéletesen tudott tájékozódni. A fiára vonatkozó utolsó szavak azonban - „(Rémülten) Fiam! Fiam! Egyetlen, kicsi kis fiam!” (uo.) - egyfelől azt fejezik ki, hogy semmi sem oldódott meg az őrnagy elpusztításával, azaz a kezdeti alapp probléma

változatlanul adott, másfelől úgy is értelmezhetők, hogy Tótné itt siratja el a fiát, akinek pusztulását ösztönösen megérzi. A mű lezárul, Tót a margóvágóval feldarabolja az őrnagyot - ez a tette azonban egyrészt *elkésett*, másfelől *értelmetlen*, legalábbis ugyanazon a *logikán belül*, amely addig Tótból a túrést kikényszerítette, hiszen Tót tudása szerint ily módon lemond a fia sorsának megjobbításáról.

A többi drámában is pontosan kimutatható az a *paradoxon*, amellyel Örkény a műveket befejezi, és nem véletlen, hogy Tót tettének értelmetlenségével kapcsolatban a tűzoltóparancsnok saját logikáját említettem; e művek paradox jellege ugyanis abban áll, hogy a bennük megjelenő feloldhatatlan ellentmondás(ok) a mű világán *belül* érvényes(ek). És teljes mértékben hitelesek is ezen a világon belül. Ez a belülről való feloldhatatlanság, mely a paradoxon lényege, jellemző ennek esztétikai minőségbeli megfelelőjére, a groteszkre is, vagyis ezekben a művekben a feloldást nem a mű világán belül, hanem azon kívül kell keresni (és minden olvasónak magának kell elvégeznie).

A groteszk „ugyanaz a művészetben, ami a paradoxon a logikában” - írja Pinszkij (idézi Bahtyin: 1982; 44.). Hasonlóképpen vélekedik Harpham, aki egyetlen dolgot tart a groteszkkal összehasonlíthatónak: a paradoxont. Mindkettő olyan igazságot mond ki, ami *közvetlenül* nem megnevezhető, s a bennük tükröződő tapasztalat egyértelmű jelentésközléssel, fogalmilag nem megragadható. Harpham képies megfogalmazása szerint a groteszk - a paradoxonhoz hasonlóan - egy olyan szfinx, amelyik abban a pillanatban megsemmisül, megszűnik, amint sikerül a titkát megfejteni. (Harpham: 1983; 19-20.). Ha a paradoxon sajátosságai felől közeledünk a groteszkhez, akkor a következőket állapíthatjuk meg: ebben a szemlélet-, illetve ábrázolásmódban az *önreferencia* kiemelkedő jelentőségű. Ez az önreferencia kétféle paradoxonhoz vezethet: az ún. „ördögi körhöz” vagy a végtelenség, a befejezhetetlenség problémájához. Az „ördögi kör”, a *circulus vitiosus* az egész vizsgált Örkény-korszak mottójaként jelenik meg a *Tóték* epikai változatának élén, mint az önmagát felfaló kígyó (ami ennek a jelenségnek az archetípusa).

Az a fajta paradoxon azonban, amelyre az Örkény-drámák világa épül, nem olyan formális logikailag megkonstruált, mint amilyen például a kortárs Mrożeknél megfigyelhető. Bár Örkény drámaiban is felsejlik a *konstrukció*, a művek vilásképe és megszerkesztettsége mégis egy dialektikus logikára épül, amelyben a paradoxon nem a valóság egy rácsodálkozásra méltó különlegessége, nem egy „poénna” alakítható frappírozott helyzet, hanem maga a lét. Melhuish *A valóság paradox jellege* című 1973-as munkájában azt írja, hogy a logikának, illetve a filozófiának szakítania kell az azonosság és az ellentmondás-mentesség ősi princípiumával, mert ez a tautologikus gondolkodásmód a logikai igazságnak csak az egyik felét képviseli, a másik felét egy nem statikus és antiidentikus logikai renddel kell reprezentálni (idézi Hughes-Brecht: 1979; 71-72.). Ezt a követelményt pedig a valóság veti föl, a modern kor létélménye fogalmazódik meg benne: az az élmény, amely a vizsgált korszak Örkény-drámáinak is középpontjában áll - a dolgok azonosságihiányának és ellentmondásosságának megfogalmazása. Az egyes elemzések során már utaltam arra, hogy ezek a drámák oly módon szintetizálják önnön világukat, hogy bennük a bemutatott világ, a megjelenő tárgyi és valóságtartalom éppúgy erre a paradox alapra épül, mint a bemutatás módja, a világ ábrázolásának hogyanja.

Örkény paradoxonjai azonban nem egy desztillált formális logikából erednek, és érvényességi körük sem csak egy immanens logikára terjed ki, hanem bennük a szerző korunk alapvető *élettényeit* és létélményét rögzíti. Az azonosságvesztés életténye és létélménye a magyar valóságban, a magyar történelemben éppúgy gyökerezik, mint korunk emberiségmértetű folyamataiban. A hazai múltból - a számos példából - itt csak kettőt idézek: az egyik Sánta

Ferenc *Nácik* című elbeszélésében található. Két lovas katona arra kényszerít egy kisfiút, hogy a kecskéjét a kutyájának, a kutyáját pedig a kecskéjének tekintse, azaz cserélje föl a két lény identitását. Mindez a harmincas-negyvenes évekhez kapcsolódik. Bacsó Péter *A tanú* című írásában szerepel az a helyzet, amikor az első magyar narancsot a gyerekek megeszik, de az ünnepség már javában tart, s hirtelenében a narancsot egy citrommal pótolják - amit mindenki a narancssal azonosít. Ez az ún. ötvenes évekből származó példa. Amikor tehát Örkény arról ír, hogy az új társadalmi rend egyik vezéralakjából hogyan csinálnak hazaárulót; vagy hogy egy majdnem katasztrófával végződő repülőgép-leszállás hogyan azonosítódik egy hőstettel; hogy egy fasiszta őrnagy miképpen léphet egy jámbor, együgyű tűzoltó helyébe, s miképpen tölthet be egy társadalomban az egyik a másikéval azonos szerepet; hogy mi módon lehetünk

*„hősök és gyilkosok,
megbélyegzők és megbélyegezettek,
keveset tevők, nagyokat álmodók,
másokat mentők, magunkat pusztítók,
egy időben, egy helyütt és egy személyben”,*

akkor minden esetben saját történelmünkéből és a huszadik század európai emberének létélményéből veszi a valóságanyagát.

Amikor tehát Örkény a drámaiban groteszk módon jeleníti meg a világot, akkor nem pusztán az ő egyéni szemléletmódjának az érvényesítéséről van szó, hanem arról, hogy maga a valóság lett ilyen, miként Almási írja, a huszadik században „a világ kétértelművé vált”. (Almási: 1971; 10.) Ennek művészileg legadekvátabb megjelenítésmódja az, ahogyan Örkény drámaiban a valóság objektív logikája és az erre reflektáló szubjektív logika rögzítődik. A vizsgált korszak színdarabjai ugyanazt a problémakört vizsgálják más-más oldalról, de egységes szemléletmóddal. A *Tóték*-ban még egy bizonyos történelmi pillanathoz kötődve és egy ember sorsában jelenik meg az azonosságtudat elvesztésének kérdése, a *Vérrokonok*-ban ez már az egész társadalmat behálózó jellegzetességgé válik. Az individuum felcserélhetőségének, behelyettesíthetőségének - és az ebből következő identitáshiánynak - a továbbgondolását jelenti a *Kulcskeresők*, amelyben már nem csupán az egyes ember vonatkozásában jelenik meg ez a probléma, hanem a valósághoz való viszony radikális megváltozásában. Ha a tényekkel szemben az értelmezés kap elsőbbséget, akkor a ténynek tény volta (önmagával való azonossága) elhalványul, és a tény nem az lesz, ami, hanem *azzá válik, amivé értelmezzük*. Egy újabb aspektust jelent a *Pisti*-ben megsokszorozódás jelensége, amellyel a főhős a saját önazonosságát kísérli meg fenntartani, és lehetőségeit, szabadságát próbálja ezáltal fokozni, de a mű befejezése azt mutatja, hogy nem a megsokszorozódás vezethet el az önazonosság-hoz, hanem az *eggyé válás*. A *Forgatókönyv*-ben a fenti aspektusokat Örkény még egyszer felvonultatja, és egy drámán belül fogalmazza meg a korábban egy-egy műben, más-más szempontból feltett kérdéseket. Itt ismét egy konkrét történelmi időponthoz és egy meghatározott személyhez kapcsolódva jelenik meg az önazonosság kérdése, ami egyúttal mint felcserélhetőség és behelyettesíthetőség is szerepel, de a tény és értelmezés inverziója éppúgy felbukkan, mint a megsokszorozódás (itt: megkettőződés) élménye.

Mindezeknek a problémáknak a megfogalmazásával korunkban Örkény István nem áll egyedül. A következő fejezetben az eddigiekben vizsgált világgépi jellegzetességek és dramaturgiai sajátosságok világirodalmi vonatkozásaira térek ki, vagyis arra, hogy - elsősorban a kortárs (a II. világháború utáni) drámairodalomban - milyen hasonló, az Örkényével rokon művészi megfogalmazásokkal találkozhatunk.

7. A vizsgált drámák néhány világirodalmi vonatkozása

„Történik Magyarországon,
azaz mindenhol.”

Örkény

Az Örkény István drámáival kapcsolatban gyakran hangoztatott *önismereti* jelleg (pl. Hankiss: 1978; Bécsy: 1984), melynek nemzeti és egyéni vonatkozásai egyaránt vannak, nem mond ellent annak a ténynek, hogy ezek a művek korunk világirodalmával is szoros kapcsolatban állnak. Mert míg egyfelől a *Tóték*, a *Vérrokonok*, a *Kulcskeresők*, a *Pisti a vérzivatarban* és a *Forgatókönyv* mind egy-egy sajátosan magyar társadalmi-történelmi helyzetet, és az abban élő emberek sajátosan magyar problémáit fogalmazza meg, másfelől ezt oly módon teszi, hogy a művek magyar „tárgyi tartalma” egyetemes „valóságtartalommal” párosul. Tanulmányomban az egyes drámák elemzése során már ezt a tágabb horizontú szempontot igyekeztem érvényesíteni, amely a színdaraboknak nem elsősorban a speciálisan magyar, hanem a világirodalomban is élő és érvényes vonatkozásait emelte ki. Ennek a szempontnak az előtérbe helyezése részben kiegészítése az Örkény-irodalomban ez idáig uralkodó, a művek magyarságát hangsúlyozó elemzéseknek, részben vázlatos utalás arra, hogy a vizsgált drámák miért lehetnek termékeny táptalajra a világ oly sok színpadán.

Az a viszonyítási kör, melyben Örkény érett kori drámáit a továbbiakban vizsgálom, a II. világháború utáni európai drámairodalom. Ebben a körben és korszakban számos olyan dráma született, mely világképi, világalkotási jellemzőiben, szemléletmódjában és dramaturgiájában mélyen rokon Örkény István drámáival. Természetesen más korokban és műfajokban is találhatók olyan műalkotások, amelyek valamilyen ponton hozzárendelhetők Örkény valamely darabjához, a vonatkoztatási körnek ilyen mértékű kitágítása azonban szétfeszítené és parttalanná tenné a tanulmány kereteit. Így például kimarad a vizsgálatból Shakespeare, akinek *Hamlet*-jét Bányai János (1980) a *Forgatókönyv*-höz kapcsolja: ez utóbbit a *Hamlet* egérfogó-jelenetével rokon dramaturgiájaként értékeli. Vagy kimaradnak azok a prózairók, akikről Örkény mint a mestereiről beszél: „A prózából: Karinthy, Krúdy, Dosztojevszkij, Csehov és Kafka. Ezek az én el nem múló társaim.” (Örkény: 1981; 31.)

A világirodalmi vonatkozás szempontja Örkénnyel kapcsolatban a *Tóték*-kal kezdődően jelent meg a kritikában. Az összevetés három szinten történt meg - többnyire csak utalások formájában -: egyrészt egyes művek közötti megfeleltetésként, másrészt egyes szerzők (életművek) Örkénnyel való kapcsolata nyert megfogalmazást, végül - az életműveknél is tágabb érvényű - világirodalmi jelenségek (világképi, szemléleti, ábrázolásmódbeli rokonságok) kerültek be az elemzésekbe. Mivel ezek az „Örkény és a világirodalom” kérdését felvető írások legtöbbször csak utalások formájában tértek ki erre a kapcsolatra, a továbbiakban - az eddigi megállapításokat áttekintve - csak röviden felsorolom, hogy kikkel és milyen világirodalmi jelenségekkel hozták kapcsolatba az elemzők Örkény drámáit.

A *Tóték*-kal kapcsolatban Ionesco és Camus nevét említi Dersi Tamás (1970; 393.), s az utóbbit felveti Szabó B. István is (1983). Nagy Péter a *Kulcskeresők* Bolyongóját Lukával rokonítja, s úgy jellemzi a drámát, mint az „Éjjeli menedékhely századvégi replikáját”, továbbá kapcsolatba hozza Ibsen *Vadkacsá*-jának élethazugság-problémájával (Nagy Péter: 1977; 27.). Ez utóbbi párhuzamok azonban korábbra nyúlnak, mint ameddig ebben a fejezet-

ben kitekintünk. A *Forgatókönyv*-ről írva Varga Zoltán szerzői és életműbeli jellegzetességet egyaránt megfogalmaz a mű világirodalmi vonatkozásairól: „ami a műfaji megjelölést illeti, (...) Dürrenmatt ‚tragikus komédiájával’, *Az öreg hölgy látogatása*-val szemben Örkény ‚komikus tragédiát’ írt” (Varga: 1980; 1974). A *Pisti* elemzése során, a mű világirodalmi jelentőségét hangsúlyozva, Bécsy Tamás kitér arra a kérdésre, hogy a kortárs - a II. világháború utáni - drámairodalomban gyakori a nem egy, hanem több, megsokszorozódott főalakot megjelenítő darab (amilyen a *Pisti* is a maga négy Pistijével). Példaként a következőket írja: „S. Beckett *Godot-ra várva* című drámájában Estragon és Vladimir egyaránt főalakok; a befogadó is velük azonosul. Hasonló két főalakkal rendelkező mű a *Játszma vége*, de itt már sokkal inkább az ülő Hammba helyezi a befogadó a saját énjét. A *Godot-ra várva* című drámához hasonlóan talán csak J. Genet *Cselédek*-jében van két olyan főalak, valamint Sl. Mrožek *Mulatság* című drámájában három (a B, S, N névvel jelzettek), akikkel együttesen azonosul a befogadó. Ezeket Örkény István megoldása előzményeinek kell tekintenünk.” (Bécsy: 1984; 141-142.) A konkrét műveken és szerzőkön túl az ún. *abszurd dráma* jelensége az, amellyel Örkény dráma művészetét a leggyakrabban kapcsolatba hozzák az elemzések. Az abszurdal való rokonságot a legtöbb esetben fenntartásokkal, illetve megszorítással említik a szerzők (többek között Simon: 1979), bár találkozhatunk olyan tanulmánnyal is, amelyik az Örkény-próza abszurdal való azonosságát emeli ki (vö. Eisemann: 1983; 97.).

Maga Örkény vallomásaiban és nyilatkozataiban - ha konkrét művekre általában nem is, de többnyire ugyanezekre a szerzőkre, illetve jelenségekre hivatkozik a világirodalomból mint művészetének forrásaira, illetve rokonaira. Interjúkötetében a leggyakrabban említett szerzők: Mrožek, Ionesco, Havel, Sorescu, Beckett, Weiss (valamint Kafka), továbbá egyszer-egyszer utal az alábbiakra: Giraudoux, Dürrenmatt, Brecht, Miller, Williams, Camus (valamint Csehov és Shaw). Az utóbbiak közül az életműsorozat *Drámák* köteteiben is felbukkan Camus neve (a *Tóték* bevezetőjében) s Dürrenmatté (az ehhez a darabhoz fűzött dokumentumok között); Jarryt a *Pisti* bevezetőjében említi (az *Übű király* kronotoposza kapcsán - a mostani fejezet mottója is innen való). Ugyanitt felbukkan még a lírikus Pessoa neve, a *Novellák* II. kötetében pedig található egy „Hódolat Kafkának” című ciklus. Az egyes szerzőkkel, életművekkel való rokonságon túl Örkény a következő kapcsolatra mutat rá saját művészete és a világirodalom között: „Amikor külföldi irodalomról van szó, én mindig ezzel a kelet-közép-európai irodalommal érzem a legnagyobb sorsközösséget. Hogy konkrét legyenek: a drámaírók közül Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, de közel érzem magamhoz Mrožekot, a cseh Havelt, a román Sorescut.” (Örkény: 1981; 74.) Másutt saját ábrázolás- és szemléletmódjáról ezeket mondja: „Stílusom groteszk. Van benne egy kevéske Ionesco (ami az abszurdot és a gondolat elsőbbségét illeti), egy kevéske Giraudoux (a költőiség szempontjából) és egy kevéske Kafka (a tragikum révén). Ők az én ‚rokonaim’.” (Örkény: 1981; 104.)

A fenti névsor, mely egyfelől Örkény vallomásaiból, másfelől a szakirodalomból kirajzolódik, a második világháború utáni európai drámairodalom viszonylag homogén körét adja meg. És bár e homogenitás viszonylagos, a további elemzés során elsősorban a kapcsolódásokat, rokon vonásokat emelem ki. A világirodalmi vonatkozásokról a továbbiakban abban az értelemben szólok, hogy melyek azok a kérdések, amelyeket Örkény európai drámaíró kortársaival egy időben és velük rokon módon vetett fel. Nem közvetlen *hatásokról* kívánok tehát szólni, nem arról, hogy - filológiailag is kimutathatóan - ki és mely művével, miképpen hatott Örkény egy-egy drámájára (és vice versa), hanem arról, hogy Örkény 1967 utáni drámáinak az előzőekben kifejtett központi problémái hol és milyen formában bukkannak fel a kortársi dráma művészetben. A címben megjelölt „világirodalmi vonatkozás” tehát ebben az esetben egy olyan kölcsönviszonyt jelöl, melynek ebben az elemzésben a túlsúlyos mozzanata Örkény István drámaírói művészete, az 1967-től 1979-ig terjedő alkotói korszak világképe.

Ennek a világgépnek a legfőbb jellemzői a következők: a bemutatott világban a tárgyak és a személyek éppen elveszítik vagy már elveszítették önazonosságukat, ami a szereplők esetében a primer és a társadalmi identitás szintjén egyaránt bekövetkezik. E világban az emberi cselekvés elsődleges célja ennek a hiányzó önazonosságnak a visszaszerzése vagy a bármilyen áron való pótlása. E cselekedetek során a szereplők számára a valóság tényei is viszonylagossá válnak - létükben, természetükben és értékükben egyaránt -, mert elsődleges funkciót kap az értelmezés, a tények megmagyarázása, ugyanazoknak a tényeknek a homlokegyenest ellenkező értelmezése. E drámák világában mindenki más módon próbálja saját nemlétélményét megszüntetni (megnyomorítójának elpusztításával, a környezetével való szövetkezéssel, gyógyító hazugságokkal, személyének megsokszorozásával), de ez a kísérlet sikertelen marad. A bemutatás módjában a szatirikus-groteszk szemlélet az uralkodó, ennek érvényre juttatását szolgálja az a sajátos dramaturgiai megoldás, hogy a szituáció paradoxonát a dráma két része egymással ellentétes, komplementer módon jeleníti meg. Az Örkény-drámák világgépének ez az elvont meghatározása a világirodalmi összevetéseknek olyan hallgatólagos, beleértett alapjául szolgál, melyre a továbbiakban közvetlenül nem térek vissza, hanem döntően az egyes konkrét művekről, a bennük fellelhető párhuzamosságokról szólok. Az egyes művek közötti tallózás után azonban ezen az elvont-általános szinten is megkísérlem felvázolni Örkény drámáinak és a világirodalom vizsgált körének kapcsolatát és különbségeit.

Azokat az elemzési szempontokat, világgépi jellemzőket, amelyek az egyes Örkény-drámák belső logikájába való behelyezkedés nyomán a felszínre kerültek, más szerzők és más művek kapcsán a külföldi szakirodalom is felvetette. Így - többek között - Gay McAuley (1975) az identitás problematikusságában fedezi föl három dráma (Genet: *Négerek*, Handke: *Kaspar* és Pintér: *Régi idők*) közös tematikus, formai és dramaturgiai jegyeit, és meggyőzően tárja föl e három - tárgyi tartalmában igen különböző - színdarab megfeleléseit, lényegi hasonlóságait. A felcserélhetőség kérdését vizsgálja, egyebek mellett, Mrozek *Vatšlav* című drámájában Daniel Gerould (1984), aki nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy a címszereplő, aki osztályok és társadalmi erők között, ezek erőtereinek „vákuumában” létezik - hol az üldözöttekkel, hol az üldözőkkel azonosul (vö. *Pisti*); és a mű világában bekövetkező fordulat - a szabad társadalom és az elnyomó társadalom cseréje - a főhős sorsában és helyzetében semmilyen változást nem eredményez. Gerould kitér a név és az identitás összefüggésére is (vö. *Vérrokonok*). Ugyancsak a felcserélhetőség áll Peter Weiss *A biztosító* című drámájának középpontjában, Ian Hilton (1970) elemzése jelzi, hogy a műben az emberek és az állatok viselkedése felcserélődik, ugyanúgy, ahogy a forradalom helyét átveszi a divatbemutató. Általánosabb - a modern dráma egyik sajátosságát vizsgáló - elemzésében June Schlueter (1979) a megkettőződés élményéről és drámai technikájáról ír. Az általa „metafikcionális karakter”-nek nevezett jelenségről kifejti, hogy ez két különböző fiktív identitást feltételez, melyek között választani kényszerülünk. A modern drámák alakjai e kettősség egyikét vagy másikat testesítik meg, de oly módon, hogy a realitást megőrző szereplő egyúttal saját fikcionalitását is kifejezésre juttatja.

Ez a drámák világgépében és technikájában jelentkező közös vonás a huszadik század valóságából ered, mely a korábbi korokhoz képest egy komplexebb identitásfogalmat alakított ki, és közelebb hozta egymáshoz az életet és a drámát. Pirandello óta - a második világháború után különösen - sokan fogalmazták meg drámáikban az egyén identitásának cseppfolyós természetét s az ember létezésének elkerülhetetlen relativitását (Schlueter: 1979; 9-10.). Ez a drámákban tükröződő létélmény felbukkan a szerzők személyes sorsában, egyéni életútjában is. Mindenfajta pszichologizálástól óvakodva az alábbi idézetekkel csak illusztrálni szeretném, hogy egy-egy alkotó (aki műveiben az itt vizsgált kérdéseket fogalmazta meg) saját életéből milyen hangsúlyos élményeket jelöl meg, melyek rokonok a drámáiban bemutatott

világokkal. Peter Weiss így ír erről: „Bárhova mentem, mindenhol idegen voltam. Amikor Angliában éltünk... az emberek azt kiabálták nekem: *Fritz*. Amikor pár évvel később Csehszlovákiába jöttünk, ahova - az útlevelem szerint tartoztam, az emberek újra csak németnek szólítottak, mert nem beszéltem a nyelvüket, bár katonának be akartak sorozni... Svájcban becsuktak mint gyanús idegent, de amikor igazolni tudtam, hogy a családom jólétben él Svédországban, megtűrték még néhány hónapig...” (Idézi: Hilton: 1970; 13.) A gyökértelenség, a sehová se tartozás, az idegenség élménye (melynek Weiss esetében származásbeli okai is vannak) Gombrowicznál ugyancsak megfogalmazódik. Egész más közegből, más háttérből kiindulva, de saját identitásának hiányát és megalkotását ő is kulcsélménynek tekinti: „Megmaradt bennem a valótlanosság érzése, és így - mindig valami 'között', sohasem valamiben - olyan voltam, mint az árnyék...” „Magamat így tudnám meghatározni: lengyel nemes, aki abban fedezte föl saját létezésének egyetemes értelmét, amit a formától (tehát egyszersmind a kultúrától) való távolságnak nevezhetünk.” (...) „Ha egészen sohasem lehetek magammal azonos, az egyetlen dolog, ami megmentheti személyiséget a pusztulástól, az eredetiség pusztá akarása, az a csökönyös igyekezet, hogy mindez ellenére 'én magam akarok lenni', ami egyébként nem több, mint tragikus és reménytelen lázadás a deformáció ellen. Nem lehetek önmagam, és mégis magam akarok lenni, magamnak kellennem - íme egy antinómia, egy azok közül, amelyeket nem lehet föloldani...” (Gombrowicz: 1984/a; 1166-1171.) Örkény István is beszámol származásának, életútjának azokról az ellentmondásairól, kettősségeiről, „között”-jeiről, melyekből műveinek szemléletmódját eredezteti. Egy tv-interjújában ezeket mondta: „Bennem van egy furcsa kétarcúság, ami végigmegy tulajdonképpen az egész életemen. Mintha kettős életet éltem volna. Mert az irodalom, az irodalom iránti érdeklődés, az a szándék, hogy író legyek, lassan oda vezetett, hogy a szülői ház teljesen harmonikus élete mellett külön életet kezdtem élni.” (...) „Ez a kétarcú élet, ez kettős látást is okozott, gondolom, (...) és nyilván ez a kettős látás, a dolgoknak ez az örökösen kétfelől való megközelítése már itt megkezdődött bennem, bár még csak nyomokban.” (Idézi: Lázár: 1979; 41., 43.)

Ezek az írói vallomások ugyanabban a körben mozognak, mint a vizsgált drámák; és Peter Weiss, valamint Witold Gombrowicz mondatai legalább olyan szorosan kapcsolódnak a vizsgált Örkény-drámákhoz, mint azok szerzőjéé. Az összevetés igazi tárgya azonban a műalkotásokban objektivált világkép, téma és dramaturgia kell hogy legyen. A továbbiakban először a pozitív kapcsolódásokra, megfelelésekre térek ki egy-egy dráma elemzése során; másodszer pedig az Örkénynél vizsgált alkotói korszak és a kortárs európai drámairodalom (főként az ún. abszurd dráma) közötti különbségekre próbálok rámutatni.

Jean Genet *Négerek* (1963) című drámájának alapkérdése az önazonosság, az öndefiníálás problémája. Művében az identitás a másokhoz való viszonyként jelenik meg, és olyan társadalmi kérdésként exponálódik, mint ami szoros kapcsolatban áll a társadalom hatalmi rendszerével és erőviszonyaival. A mű szereplői bőrük színe alapján definiálják önmagukat, ezt azonban csak az ellenkező színű csoporttal való viszonyukban tudják megtenni. Ily módon a fehérek identitása a feketétől függ és fordítva. És bár a két társadalmi csoport szigorúan elhatárolódik, létélményük közössége felcserélhetőekként mutatja be őket. (Vö. a *Vérrokonok*-ban a Pál által sikertelenül felvett szerepeket, melyekkel a Bokorok hiányzó identitásának komplementerét kellett volna megtestesítenie.)

Peter Handke *Kaspar* (1967) című darabjának egyetlen szereplője, a címbeli Kaspar saját önazonosságát keresi. Első darabbeli mondata, melyet később számtalanszor elismétel, így szól: „Olyan szeretnék lenni, amilyen volt már valaki más.” (Handke: 1975; 13.) Nemcsak ezzel a mondatával, hanem a műben betöltött egész magatartásával a megsokszorozódás élményét is megfogalmazza. A nyelvről szólva kimondja ugyanis, hogy mindenki Kaspar, mert mindenkit ugyanaz a nyelv teremtett meg. (Vö. a *Pisti* „mindenki Pisti” gondolatával.)

Kaspar az „én” fogalmát a nyelv révén sajátítja el (tehát nem a másokkal való viszonyban, mint az előző példában); így beszél erről: „Miután megtanultam az *én* szót kimondani, egy ideig az *én* szóval kellett megszólítani engem, mivel nem tudtam, hogy a *te* szó énrám vonatkozik, hiszen engem *én*nek hívnak; és amikor már megértettem a *te* szót, akkor is egy ideig úgy tettem, mintha nem tudnám, kire gondolnak, mert örömömre szolgált, hogy *minden alkalommal* magamra vonatkoztattam a *te* szót.” (Handke: 1975; 109. - kiemelések az eredetiben.) Ebben a tanulási folyamatban - miként Pisti „felnőtté válása” során is - a megsokszorozódás (azaz a társadalmi szerepek elsajátítása) valójában megfosztja a főhőst önmagától, és Kaspar (vagy Pisti) helyett „mindenkivé” teszi.

Harold Pinter *Régi idők* című színműve az identitás kérdését az *idő* vonatkozásával kapcsolja össze, itt a személyiség állandóságát a múltjához való folytonosan változó viszony kezdi ki. A mű két hősnője, Kate és Anna nem önálló személyiségek, hanem egyazon karakter különböző időpontban kikristályosodó megjelenései: Kate a jelenbeli, Anna pedig az ő múltbeli énje. Ugyanakkor Anna megtestesíti mindazokat a tényezőket is, melyeket Kate önmagában nem hagyott kibontakozni, amelyeket elfojtott. Pinter azt mutatja be, hogy az embernek igen nehéz megszilárdítania önazonosságát a folytonosan haladó idő és a több „én”-t tartalmazó személyiség miatt. (Áttételesen felvetődik ez a kérdés a *Vérrokonok* Bokorjainak nemzedéki besorolásában, valamint a *Forgatókönyv*-ben, ahol Barabás éli át múltbeli és jelenbeli énjének különválását.)

A fenti három drámát összehasonlító tanulmányában Gay McAuley (1975) megállapítja, hogy közös bennük - a tematikus kapcsolódásokon túl - az is, hogy mindhárom szerző azt mutatja be, mi módon függ az én önmagáról alkotott tudása valamilyen reflexiós folyamattól, melyben azonban az ember által választható tükör minden esetben bizonyos mértékig torzít. A négerek számára a fehérek kínálta tükör „destruktív és kegyetlen”, s ugyanez fordítva is igaz; Kaspar számára a nyelv teremti meg a valóságot, de ő menekül ez elől a „valóság” elől, mert ő „Más”-nak tudja önmagát, és a nyelv éppen ettől a másságtól akarja megfosztani; Pinter darabjában pedig a múlt éppolyan torzító tükörként jelenik meg, mint egy másik ember (csoport) vagy a nyelv, mert olyan múltbeli „én”-eket kínál az egyénnek, melyeket a jelenben „sem ignorálni, sem integrálni nem lehet”.

E tematikus kapcsolódások, világképi párhuzamok mellett dramaturgiai sajátosságok is összekötik a fenti drámákat Örkény bizonyos dramaturgiai megoldásaival. A „játék a játékban” alkalmazása - mely Örkénynél a *Forgatókönyv*-ben jelenik meg - megtalálható a három említett drámában is. Mindegyik műben hangsúlyos a színpadnak *mint színpadnak* (Örkénynél a cirkusznak mint cirkusznak) a megjelenítése. Ez Örkény többi drámájára is jellemző: bennük a szereplők (talán a *Kulcskeresők* kivételével) hangsúlyozottan *mint szereplők* nyilvánulnak meg, így mutatkoznak be. A *Négerek*-ben a színpadon egy pszeudofehér közönség ül szemben a nézőtér valódi fehér közönségével, a *Kaspar* ugyancsak felhívja a figyelmet a színpad és a nézőtér együttlétére, míg a *Régi idők*-ben Anna alakja hordozza ezt a tényezőt, aki minden jelenetben színen van, s jeleneten kívülisége is fizikai ottlétével párosul. Kettős helyzete rokon Barabáséval, aki egyszerre nézője és részese, szemlélője és áldozata az eseményeknek.

Camus *Caligula*-ja (1944) látszattörténelmiségén túl s filozófiai olvasata mellett arról is szól, hogy a címszereplő „az abszolútumra szomjúhozó, mindenekelőtt egy szerepbe, a magára öltött álarcba szerelmes színész. A mindenséggel perlekedő császár voltaképpen ‚komédiás’, az abszurd hős egyik alakváltozata. (...) Caligula művész császár. Van benne valami vészterhesen bohócvonás. Környezetének drámai tévedése szerint éppen az, hogy nem érzi eléggé színházban magát. Caligula színháza, a leginkább szíve szerint való, a legnehezebb színi-

előadás: egyetemes pör.” (Balota: 1979; 281-282.) Ha Caligulában van bohócvonás, akkor az csak a fehér bohóc jellegzetessége lehet, ami ezen a ponton ugyanúgy a *Forgatókönyv*-vel - a Mesterrel - rokonítja, mint egyetemes pöre a történelem cirkuszi mutatványának Barabáspörével. Caligula alakjában felsejlenek azok az Örkény-hősök, akik egy elvont, személytelen hatalom megtestesítői (az őrnagy, a Mester), ám az ő személytelenségükkel szemben Camus-nél a főhős személyessége, hatalmi tébolyának egyéni motivációi állnak a középpontban. Az ő sorsában ugyanúgy ott munkál a hiány, önmaga keresése, mint Örkény hőseiben. Megkettőződése, meghasadása - amit Camus a *tükör* szerepeltetésével hangsúlyoz - összefügg idegenségével, otthontalanságával. A zárójelenetben így beszél: „Semmi sincs rám szabva, sem itt, sem egy másik világban. De én tudom, és te is tudod - *kezét sírva kinyújtja a tükör felé* -, elég lett volna, ha megtörténik a lehetetlen. A lehetetlen! Kerestem a világ határain és egészen mélyen magamban.” (Camus: 1981; 727.) Caligula törekvésének, saját egyedisége kimunkálásának ugyanaz a paradoxona, mint Kaspar igyekezetének saját mássága megőrzésében: úgy kívánnak szabadok lenni, hogy a világgal való totális szembenállás igyekezetében nem veszik észre: ők is e világ termékei. Caligulát személyes hatalma szembeállítja az Örkény-drámák áldozattá váló hőseivel s az eddig említett világirodalmi példákkal, de ő is ugyanattól a sebtől vérzik, mint a hatalomnak kiszolgáltatottak. Úgy akar egyedivé válni, hogy a világot egyneműsíti, hogy megszünteti az emberek és a tárgyak identitását: „Össze akarom keverni az eget a tengerrel, a csúnyát a széppel, azt akarom, hogy a nevetés a szenvedésből buggyanjon fel. (...) Meg fogom ajándékozni ezt a századot az egyenlőséggel. És amikor már minden egyneművé vált, a lehetetlen a földön és a hold a kezemben, akkor talán én is átalakulok az átváltozó világban.” (Camus: 1981; 667-668.) A főhős sorsán kívül a dráma egyes jelenetei és dialógusai is rímelnék Örkény drámáira: az a fordulat, melynek során a császár a szenátorokból - a rabszolgák helyett - tányérhordókat csinál, vagy játszadozása az öreg patríciussal arról, hogy készül-e ellene összeesküvés vagy sem, ezek olyan ártérkelődések és kettősségek, melyekhez számos hasonló látható Örkénynél is. (Vö. Barabásnak hősből hazaárulóvá, Fórisnak bukott emberből dicső pilótává alakítása vagy a *Vérrokonok* „az, nem az” mutatványai.)

Peter Weiss *Marat/Sade* (1964) drámája elsősorban dramaturgiai analógiákat kínál. De nemcsak szerkesztésmódja, hanem politikuma is a *Forgatókönyv* világával rokonítja. Weiss művében a világ értékeinek viszonylagossága, bizonyos történelmi eszmék és helyzetek belső paradoxona ugyanúgy több idősíki egymásra játszásából rajzolódik ki, mint Örkény drámájában. Az 1793-as év, majd az 1808-ban megidézett és *átértékelt* múlt éppúgy - következményeiben - a mához is vezet, mint a *Forgatókönyv* 1944-ből, '49-ből és '56-ból szőtt szövedéke. A két mű kerete (az elmeegógyintézet és a cirkusz) egyaránt alkalmas arra, hogy a benne megjelenő eseményeket úgy jelenítse meg, mint amelyek egy külső erőnek (akaratnak) alárendeltek. Coulmier és családja éppúgy kontroll alatt tartja a történéseket, mint az akaratátvitel cirkuszi Mestere. (Ez utóbbi azonban részt is vesz a belső játékban.) Weiss darabját az is rokonítja Örkényével, hogy abban is jelen van „a cirkuszihoz hasonló trükkök szín-padiassága”. (Hilton: 1970; 46.) Párhuzamosa két *áldozat* sorsa is: mindkettejüket saját eszmetársaik likvidálják, s a befogadó számára mindkét esetben ismert történelmi tényről van szó. Ez Marat esetében nyilvánvalóan így van, Barabásnál viszont ez közvetetten érvényesül: a név- és bizonyos élettrajzi elemek megváltoztatásával Örkény nem egyetlen történelmi személlyel teszi behelyettesíthetővé a koncepció per áldozatát. Weissnél Marat eszméinek ártérkelődése (viszonylagossá válása) a de Sade-dal való szakadatlan polémiában folyik, míg Barabás esetében a személyében megtestesülő értékek átminősítése, illetve megtagadása egy rejtett s csak fokozatosan feltáruló manipuláció eredményeként jelenik meg.

Az öreg hölgy látogatása (1956) című Dürrenmatt-dráma Örkény színdarabjai közül a legszorosabban a *Tóték*-hoz kapcsolódik. A svájci szerző darabjának címszereplője egy elvont

személy, aki embertelen hatalmát (melyet az ő esetében a pénz teremt meg) arra használja fel, hogy - az Örkényi mottót idézve - a gülleniekkel megetesse emberi mivoltukat. Az öreg hölgy és Ill úr kapcsolatában éppúgy a kisember és a hatalom viszonya jelenik meg, mint az őrnagy és Tót relációjában. A két mű alaphelyzete és dinamikája is jelentős mértékben közös: Güllenbe és Mátraszentannára is (mindkét hely közös a lepusztultságban - bár ennek más-más oka van) a várva várt jövevény új értékrendet s egy megbecsült vezető személyének és pozíciójának radikális átértékelését hozza. A Dürrenmatt-műben ez a dinamika hangsúlyosabb, s itt a közösségben lezajló folyamatok a kiemeltek, míg Örkény az őrnagyhoz fűződő egyéni viszonyokat járja körbe. A polgármesterjelölt, Ill vesztét érezve éppúgy menekülni próbál, mint Tót, de míg a szatócs végül az alku áldozatává válik, addig Tót tárgyból alannyá lesz. Illnek ugyanúgy van egy értelmiségi pártfogója, mint a tűzoltónak Cipriani professzor: a tanár tiltakozik a készülő gyilkosság ellen, s ugyanúgy tagadja az öreg hölgy igazát és értékrendjét, mint Cipriani azt, amit az őrnagy képvisel. Az azonosságvesztés Ill sorsában, kollektív megtagadásában éppúgy felbukkan, mint az öreg hölgynek abban a sajátosságában, hogy már annyi pótvégtagja és pótszerve van, ami kérdésessé teszi: azonos-e még önmagával, vagy már csak egy működő szerkezet. (Az átfogó kapcsolatok mellett található néhány részmegfelelés is. Ilyen például a két vendég első megérkezése: a helybeliek felfokozott készülődése mindkét drámában hiábavaló - Claire korábban érkezik, az őrnagyot pedig összetévesztik egy „elegáns őrnaggal”).

Dürrenmatt egy másik drámájában, *A fizikusok*-ban (1962) a főszereplők megsokszorozódva, egyszerre több szerepet játszva léteznek. Beutler-Newton az első felvonásban a felügyelővel elhiteti, hogy ő Einstein, s így Ernesti-Einstein szerint nem az igazi. Ez a két páciens nem igazi elmebeteg, csak kiadják magukat annak; Möbiusszal azonos módon. Newton és Einstein valójában fizikusok - de ezen identitásuknál fontosabb az, hogy egy-egy titkosszolgálat ügynökei. E három főszereplő tehát elmebetegét játszó normális személy. A negyedik főszereplőről, a doktorkisasszonyról viszont a dráma befejezésekor az derül ki, hogy igazi örült. A darabban tehát mindenki más, mint aminek kiadja magát. Az elmeegógyintézet átváltozik börtönné: az új ápolók (akik nem is igazi ápolók) rácsokat helyeznek az ajtókra, ablakokra. A szerepcsere abban kulminál, hogy a Salamon királyt idéző Möbius helyett a dráma végén von Zahnd kisasszony azonosul a bölcs királlyal (s képzeletben magát Salamon asszonyának). A felcserélhetőség és az identitás kérdése (mely a drámát a vizsgált Örkény-korszak egészéhez köti) olyan részletekben is felbukkan, mint a felügyelő és a doktornő „szerepcseréje” a két felvonásban: az elsőben a felügyelő nevezi néven a tényeket, melyeket a doktornő figyelmeztetésére eufemizál, a második felvonásban ez a szerep megfordul. (Vö.: Dürrenmatt: 1977; II., 19. és 44.) E Dürrenmatt-mű világára jellemző, hogy azoknak a szereplőknek, akik tudatában vannak a fizikusok igazi kilétének (az ápolónők), el kell pusztulniuk.

Áttérve e néhány nyugat-európai példáról Kelet-Európa kortárs drámaíróinak egy-egy művére, először néhány cseh és szlovák darabot veszek sorra. Václav Havel *A leirat* (1965) című drámáját a főhős, Gross hivataligazgató a következőképpen összegzi: „Különös, komplikált korban élünk. Amint Hamlet mondta: Kizökkent az idő: - ó, kárhozat! Gondold csak meg: a Holdba repülünk, de egyre nehezebb feladat számunkra *elrepülni saját énünkig*; fel tudjuk bomlasztani az atommagot, de *személyiségünk bomlását nem tudjuk megakadályozni*. Ragyogó kontinensközi közlekedési vonalakat építünk, de egyre nehezebb probléma számunkra közlekedési vonalakat építeni ember és ember között.” (Havel: 1967; 395. - kiemelés tőlem.) *A leirat*, melyben a bürokratizmus közegében jelenik meg az érvessztés folyamata, Handke *Kaspar*-jához hasonlóan a nyelv jelentőségére mutat rá, melyen keresztül az emberek eltávolíthatók önmaguktól. A darabban ezt a műnyelv, a ptidepének nevezett új hivatali nyelv bevezetése idézi elő (vagy tetőzi be). A hivatalvezető főhős, Gross, a darab folyamán azt éli

át, hogy az új nyelv bevezetésével nemcsak pozícióját, hanem önmagát, tájékozódó- és kommunikációs képességét is elveszíti: úgy válik alkalmatlanná szerepére, mint az Örkény-drámák hősei.

Peter Karvaš *A nagy paróka* (1965) című darabjában a kopaszság, illetve a fejszőrzet válik az egyén megítélésének sarkkövévé. A hatalmat képviselő Generális a darab kezdetén úgy dönt, hogy megsemmisíti államában a kopaszokat, bizonyára azért, mert azt gondolja: „Vigyázat! A gondolkodástól kihullik a haj!” (Karvaš: 1967; 224.) A kampánynak több miniszter, tudós, színész stb. áldozatává válik. A „hajzasak” azonban - attól tartva, hogy a természet velük sem lesz kegyes - helyzetük biztosítása érdekében pótszerhez fordulnak. Phabsem Hanjó, egykori fodrász, jelenleg színházi parókamester hajnövesztő szerét - titokban - az egész ország használja. Nem tudják azonban, hogy három hét múltán örökre kihull tőle a hajuk. Hanjót bíróság elé citálják, ahol egy koncepciós perben (ahol az egész bíróság parókát visel) elítélik mint főellenséget. Karvaš drámája Örkény *Pisti*-jéhez hasonlóan történelmi dimenzióban, egy történelmi helyzet paradoxonának analízisével keresi az identitásvesztés élményének, a felcserélhetőség gyakorlatának okait. A műben - mely ugyanúgy egy koncepciós perben kulminálódik, mint a *Forgatókönyv* - minden alapérték felcserélhetőként jelenik meg: a bűn és az ártatlanság, az igazság és a hazugság éppúgy átválthatóvá válik a hatalom kezében, mint a velük egy szintre hozott (s ezzel egyenértékűvé tett) hajzat vagy kopaszság, hajnövesztő vagy -hullató szer. A perben elmondja, a vádlott - egy szerepéből kieső betanított tanú kapcsán -: „És most mit tesznek vele? Újra arról fogják győzködni, hogy az éjszaka a nappal és a nappal az éjszaka? És mi hasznuk lesz abból, ha rettegésében igent mond maguknak...?!” (Karvaš: 1967; 290.) *A nagy paróka* azon az alapvető fordulaton kívül, hogy az „ellenség” azonosítási jegye a hatalom képviselőire is érvényes lesz, részleteiben is keresztül-kasul át van szöve a felcserélhetőség és az önazonosság groteszk jeleneteivel. A Generális szeretője a hetedik képben próbára teszi a férfit: mikor a nő leveti kalapját, teljesen kopasz. Röviddel később azonban a kopaszparókát húzza le a fejről. Mivel az egész ország kopasz, de ezt mindenki igyekszik titkolni, a parókaviselet általánossá válik (kivéve a bebörtönzötteket s Hanjót, aki csak leborotválta a fejét). Így a perben a sörtehajú vádlott áll szemben a parókás bírakkal. Színházi emberként az összes fejéket ismeri: „Ez itt a *Figaró*-ból való, amaz az *Othello*-ból... Emez itt a *Cyranó*-ból, az ott a *Falstaff*-ból, ez a *Faust*...” (Karvaš: 1967; 291.) Ebben a drámában a „kopasz” éppúgy behelyettesíthető, mint Örkénynél a „vasút”, itt is felbukkan a „mindenki”-élmény - a Generális ébred rá elborzadva, hogy itt mindenki kopasz. És itt is egy manipulatív átértelmezési folyamat során válik bűnös ember a jó szándékú parókakészítőből.

Ladislav Smoček *Labirintus* (1966) című darabjában a címben megjelölt intézmény közelebbről definiálatlan, egy portás őrzi a bejáratát, aki az érdeklődő Férfival szemben a hatalmat képviseli. A labirintusnak csak bejárata van, s a Portás szemében ez nem lehet azonos a kijárással (mindenkit vissza is zavar, aki megpróbál kijutni). Az ő esetében az abszurditásig eltúlzott azonosság jelenik meg: „Ide világosan ki van írva, hogy ‚Bejárat’. Ezért ez a labirintus bejárata, nem a kijárata, igaz? Itt nem szabad kijönni, még csak az kéne! Az, kérem, kihágás lenne.” (Smoček: 1967; 527.) Az allegorikus játékban az elvont hatalom képviselője, a Portás, végül rákényszeríti a Férfit, hogy belépjen a labirintusba (ahonnan nincs kiút). Még a manipuláció, a csábítás időszakában kettejük között hasonló félreértések fordulnak elő, mint Tót és az őrnagy között. Például: „*Férfi*: Hm, és mit esznek ott bent, akadnak ott legalább valami bogyók? *Portás*: Zsidók? *Férfi*: Mondom bogyók!” (Smoček: 1967; 528.)

A román Marin Sorescu *Hidegtelelés* (1976) című drámája többszörös fordulatai révén egy olyan relativizált világot mutat be, melyben szinte valamennyi - Örkénynél vizsgált - jellemző megtalálható. Az áltörténelmi dráma 1462-ben játszódik, legnagyobbbrészt II. Mohamed udvarában. A szultán tevékenységének egyik legfőbb jegye, hogy az ő minősítésének, iden-

titásmegjelölésének van kiszolgáltatva az uralma alatt álló világ. Fontolóra veszi, hogy „mi lenne, ha megkeresztelkednék egész birodalmammal együtt?” (Sorescu: 1980; 37.) A darab végén (a 21. képben) egyébként a bizánci udvarban meg is jelenik mint keresztapa. Igaz, ekkor már a bizánci udvarban játszódó jelenetekről tudjuk, hogy azok a szultánnál felállított *ketrechen* zajlottak, s hogy a bizánci udvar némely tagját - ki a megszállás következtében elpusztult - *helyettesítették*, de nem tudni, ki volt igazi, s kit játszott valaki más. A darab tele van átváltozásokkal: román harcosok török ruhában, török méltóságok előbb hazafiként, majd - motiválatlanul - hazaárulókként jelennek meg; egyedül a kisember az, aki - ha minden történelmi összeütközésben - el is pusztul, mégis örök túlélője marad az eseményeknek. A darab záróképében erről mondja az egyik szereplő: „Annyiszor megesett már vele... Hazajött a háborúból, lefeküdt és meghalt... Aztán egészségesen kelt föl. Nehéz dolog a háború. Egyszer már megkondítottam a harangot is, de ő harmadnap felült: „Mi ez a nagy zenebona?”” (Sorescu: 1980; 146.) Ez a *Pisti*-vel rokon gondolat kiegészül a szereplők nemlételeményének megjelenésével, de a *Pisti*-vel még olyan jelenetbeli megfelelés is előfordul, mint a kivégzőnek a kivégzendők közé történő önkéntes csatlakozása. A *Hidegtelek*-ben a román kapitány, Torma áll be a tizedelés megkezdésekor - amit saját parancsnoka vezényel - a katonái közé (8. kép), mint ahogy Pisti teszi ezt a Duna-parti jelenetben.

Sorescu másik színműve, az *Anyáöl* (1973) ugyancsak a *Pisti*-vel mutatja a legszorosabb kapcsolatot. A mű egy vajúdas és egy agónia párhuzamos „története”, Irina a szüléssel egy időben veszíti el apját. A két folyamat szakadatlanul felcserélődik egymással. Az öreg erőlködik, hogy belefeküdjön a koporsójába, s ekkor Irina így szól: „Ülj veszteg... hova mászol? Mit izegsz-mozogsz? Mintha a hasamban forgolódna...” (Sorescu: 1980; 166.) Élő és holt felcserélődése abban kulminálódik, hogy a lány úgy éli meg, mintha a halott apját szülte volna a világra, s a három álarcos rémalak is a koporsót tekinti bölcsőnek, és fordítva. Születés és halál, múlt és jövő olyan költői szimbiózisát jeleníti meg Sorescu, ami a darabot nemcsak a *Pisti*-hez, hanem - szerkesztésmódjában - a *Vérrokonok*-hoz is hasonlóná teszi. Mindvégig eldöntetlen marad ugyanis, hogy mi a hangsúlyos, melyik folyamat a preferált, s hogy mi mivel azonos. Vagy arról van-e szó, hogy az árvíz során a szobákban gyűrűző örvényhez hasonlóan itt is minden egyazon körben forog: megkülönböztethetetlenül és azonosíthatatlanul.

A bolgár Jordan Radicskov *Zűrzavar* (1968) című drámája azt a folyamatot mutatja be, ahogyan egy zárt balkáni faluban a behatoló külvilág át-, illetve leértékeli a hagyományos értékeket, s e változás a szereplőket belülről is dezintegrálja. Radicskov a címbeli zűrzavart éppúgy meghatározatlanul hagyja, és bármivel behelyettesíthetőnek mutatja be, mint Örkény a *Vérrokonok*-ban a vasutat. A két műben közös az is, hogy szereplőik e definiálatlan központi tényezőhöz való viszonyuk révén próbálják meghatározni saját identitásukat, egyformán sikertelenül. A *Zűrzavar* hőseinek „hasadt-lelkűségét” jól illusztrálja a zárójelenet üzenete: „...szétválasztod a dolgokat - vagy csak a gondolatokat használod szavak nélkül, vagy csak a szavakat használod gondolatok nélkül.” (Radicskov: 1977; 70.) Ez a dichotómia a művet a korábban említett Handke-, Havel-drámákhoz is kapcsolja.

A lengyel drámaírók közül Tadeusz Rózewicz *Elment hazulról* (1966) című művében az idő s ennek szubjektív vetülete, az emlékezés teremti meg az azonosságát veszített világ magyarázó elvét. Ewa, aki férjét - Henryket - elveszítettnek hiszi, a megkettőződés és a tárgyá válás élményét fejezi ki, amikor a darab elején arról beszél: „e pillanatban úgy érzem, királynő vagyok, / piros kőr kártyadama /, akinek két feje van és két (sic) keble / két felső fele / egymáshoz illeszkedő, / de hiányzik neki az a másik / az alsó fele...” (Rózewicz: 1968; 195.) Az ápolók által hazahozott, bepólyált emberről nem tudja eldönteni: „ő Henryk, vagy valaki más.” Az emlékezetét veszített férfi pedig maga sem tudja, ki is ő valójában. Ewa úgy akarja megterem-

teni Henryk önazonosságát, hogy múltbeli énjével akarja megfeleltetni: „azzá kell lennie, aki volt, hogy az legyen, aki... Ha nem az lesz, aki volt, akkor az lesz, aki nem volt... egyszerűen nulla...” (Rózewicz: 1968; 218.) A probléma megoldhatatlanságát fejezi ki a szerző azzal, hogy a felgyógyult Henryk a mű záróképében visszapólyálja a fejét - nem akar Henryk lenni. Ezzel a gesztussal a főhős Bokor Pál és Pisti magatartását egyaránt felidézti.

Witold Gombrowicz 1946-ban írt *Esküvő* című darabja egy olyan Janus-arcú világot jelenít meg, amelyben minden szereplő kettős szerepet játszik, egy királyi család és udvara, valamint egy lengyel falusi család és kocsmája montírozódik össze. A szerep megkettőződésének révén mindenki egyszerre azonos is a megjelenített figurával, de egyben különbözik is tőle. Ez a problematika a főhős, Henryk alakjában sűrűsödik össze, az ő víziójának kivételése az egész darab. Az első jelenetben felbukkanó barátja, Wladzio, kettejük azonosságára utal: „Itt vagyok! A hasonmásod. / A fenének kell gyürkőznöd a lídérceiddel, / Ha te meg én húsból, vérből vagyunk, / S te rám, én pedig rád hasonlítok!” (Gombrowicz: 1984/b; 82.) Ugyancsak a látomás természetéből vezethetők le a fiú megjelenő szüleinek nemlétéről mondott sorok: „De ők azok, jól tudom, bizony ők, / Ám valami érte őket, valami okból / Úgy tesznek, mint a nem-levők...” (Gombrowicz: 1984/b; 85.) A darabon végigvonuló játék a kettősséggel, a folytonos felcserélhetőség, átválthatóság szorosan kapcsolódik a lét, nemlét eldönthetlenségéhez (ami a látomásból ered). Ezt az eldönthetlenséget jól példázzák Henryk szavai a történetek igazáról: „Én nem hiszek / Az egészben... Én úgy viselkedem, / Miként ha hinnék, holott nem hiszek, / Valamit tisztellek, bár nem teszem... Letérdelek, / Holott nem térdelek... Alázkodom, / Bár egyáltalán nem alázkodom.” (Gombrowicz: 1984/b; 122.) A dráma befejezésekor ez a felcserélődés és azonosságvesztés abban csúcsosodik ki, hogy „esküvő helyett ma... temetés lesz!” (Ez az élet-halál inverzió több, itt szemlézett drámában is szerepel: Dürrenmattnál III halála teremti meg Güllen újjászületését, s a cselekmény során nemcsak a temetésre, hanem az öreg hölgy esküvőjére is készülődnek a szereplők. Sorescunál ugyancsak születés és halál keveredik össze.) A temetés oka Wladzio halála, akinek Henryk parancsára kellett öngyilkosnak lennie (újabb paradoxon: az öngyilkosság elveszti legfőbb jegyét), ám ezzel a halállal Henryk is „elpusztul”. A barátja testénél álló méltóságoknak így szól: „Ha már négyen álltatok oda mellé, akkor négyen álljanak ide mellém is. Ő meg én... Négyen-négyen... Ott meg itt...” (Gombrowicz: 1984/b; 176.) S ezután, királyként, letartóztatja saját magát. Ami újabb paradoxon, és további példa a szerepcserére.

Slawomir Mrozek korai drámái közül a *Rendőrség*-ben (1958) az őrmester-provokátor személyén keresztül veti fel az azonosságvesztés kérdését. A rendőrségnek, saját léte szükségességének igazolására, rendelkeznie kell legalább egy fogollyal. Amikor a börtönben őrzött egyetlen régi összeesküvő aláírja a rendőrfőnöknek a hűségnyilatkozatot, a hivatásos provokátort (a rendőrőrmestert) csukják börtönbe, amit a rendőrfőnök így indokol: „Kire van szükségünk? Legalább egyetlen emberre, akit becsukhatunk. Becsukhatunk bármiért, ami legalább egy csepp magán hordja az államellenes tevékenység ismertetőjegyeit. Oly sok kísérletünk után világossá vált, hogy a szokott eljárással, úgy is mondhatjuk: természetes módon nem találunk ilyen embert. Ki kell az illetőt választanunk, hogy úgy mondjam, a saját kebelünkéből. Választásom magára esett.” (Mrozek: 1980; 30.) Ily módon a provokátor egy személyben lesz az üldöző és az üldözött, az állam elleni összeesküvő és az állambiztonság védője, az őrző és a rab - hasonló módon a *Pisti*-beli (annak mottójában is megfogalmazott) paradoxonhoz. Mrozek egy másik korai darabjában, az 1962-es *Mulatság*-ban a három szereplő mindvégig készülődik, várakozik erre a címben megjelölt eseményre, de ez a „mulatság”, amelyre be akartak jutni, vagy amelyet meg akartak teremteni, a mű befejezésekor átváltozik temetéssé (hasonlóan az *Esküvő* kapcsán említett művekhez). Ám ez sem lesz teljesen azonos

önmagával: „félíg-meddig volt csak minden. A mulatság is, a gyász is” - mondja az egyik legény. (Mrožek: 1965; 111.)

Az álommal operáló *Bűbájos éj* (1962) a *Pisti*-vel rokon létélményt fogalmaz meg, amiről a két főszereplő, az egymással azonosított, illetve összemontírozott Kartárs és Kedves kartárs ezt mondja: „vagyunk, de nem létezünk.” (Mrožek: 1965; 141.) Később ez a párbeszéd folyik le köztük: „*Kartárs* Szóval mi nem vagyunk önmagunk? *Kedves kartárs* Nem. *K* És ki az, aki mi? *Kk* Mondtam már, hogy nem tudom. *K (föllemeli öklét)* Csak találkozzam azzal, aki én! Majd én megmutatom neki! *(Megtörve sírva fakad.)* Ki vagyok én, kedves kartársam, kicsoda? *Kk* Nem tudom, nem tudom! *K* De hiszen kell valakinek lennem!...” (Mrožek: 1965; 142.) A szerző azzal a megoldással, hogy nem ad nevet a szereplőknek, hanem egy megszólítással jelöli őket, tovább erősíti nemlétük, csak „vanságuk” elvontságát. Azzal pedig, hogy egyazon megnevezés az alapja mindkét szereplő megjelölésének, az Örkény által a *Vér-rokonok*-ban és a *Pisti*-ben alkalmazott eljárást követi, azzal a különbséggel, hogy Örkénynél a *személynevek* azonosak (Bokor, illetve Pisti), nála viszont a megszólítás.

A *Próféták* (1968) című Mrožek-darabban a megkettőződés (megsokszorozódás) ténye szervezi a mű világát. A Régens és a tömeg által várt próféta, aki „személyesen mutatja meg... a menekülés útját”, két példányban jelenik meg. Két teljesen azonos, megkülönböztethetetlen próféta bukkan fel, ami lehetetlenné teszi a „prófétaság” hiteles gyakorlását. Hiszen - a Régens szerint - „két prófétának nincs értelme. Az új igazságnak egynek kell lennie, különben nem igazság.” Ez pedig felveti az azonosság és a valódi lét problémáját. A fenti mondatot a következő párbeszéd követi: „*Gáspár* Ha ketten vannak, az egyikük hamis. *Régens* Ez nem olyan egyszerű. Identikusak. *Menyhért* Hogyhogy, egyformák? *Régens* Mint két vízcsepp. *Menyhért* Tehát mindkettő hamis, vagy mindkettő igazi...” (Mrožek: 1980; 218.) A darab folyamán ez a paradoxon kerül több oldalról megvilágításra: a két próféta külön-külön tiltakozik egyedi személyiségük el nem ismerése ellen. Később a hatalom megpróbálja egyiküket rábírní, lépjen vissza a prófétaságtól. Ezt követően az egyik prófétát likvidálják, ám ezenközben a másik is elpusztul - mert nemcsak a külsejük, hanem a sorsuk is azonos egymással. A legszorosabban a *Pisti*-hez kapcsolódó műben az is megfogalmazódik, hogy a próféták „lehetnek akármennyien, minthogy azonosak, vagyis egy és ugyanazt hirdetik”. (Mrožek: 1980; 224.) A megsokszorozódás és identikusság összefüggő problémája, a lét-nemlét viszonylagossága olyan világirodalmi vonatkozásokat jelentenek, amelyek a vizsgált Örkény-drámákkal lényegi megfeleléseket teremtenek.

Az egyes drámák szemléjét lezárva, melynek során az Örkényével rokon jelenségekre, világképi, témabeli vagy dramaturgiai kapcsolódásokra igyekeztem rámutatni, a továbbiakban - végső összegzésként - azt a különbséget próbálom körvonalazni, ami Örkény drámáit a fenti szerzőkétől, főként az ún. abszurd dráma jellemzőitől megkülönbözteti. Ez az elhatárolás, mely a negatív (eltérő) vonatkozásokat jelöli meg, természetesen csak vázlatos lehet, hiszen a fent említett drámaírók nem alkotnak homogén csoportot, a továbbiakban azonban mégis egyfajta relatív egyneműséget kell feltételeznem.

Az Örkényi világkép, drámáinak szemléletmódja legelőször is abban különbözik az ún. abszurd drámakéitól, hogy ezekben a világirodalmi színdarabokban - többek között - az identitáshiány mint befejezett tény jelenik meg, és e művek hősei - bár megélik önazonosságuk hiányának vagy elvesztésének a tényét - a pusztta átélésen, tudomásulvételén túl (általában) nem tesznek kísérletet helyzetük megváltoztatására. Örkény valamennyi drámáját ezzel szemben az jellemzi, hogy e művek központi figurái - akár önmaguknak köszönhetik, akár a környezetük (egy külső erő) fosztja meg őket énjük egy részétől vagy egészétől - minden esetben törekszenek a világ átalakítására. Azaz drámai értelemben is *cselekszenek* (nem pedig

olyan pszeudocselekvéseket hajtanak végre, mint az abszurd dráma hősei). Tót, akivel az őrnagy szinte az utolsó morzsáig megeteti emberi mivoltát, végül földarabolja a főtisztet; a Bokor család tagjai - Pálon keresztül - valamennyien megpróbálják pótolni személyiségük hiányzó összetevőjét, személyes vagy társadalmi identitásuk elvesztett vagy meg sem szerzett komponensét; Fóris megkísérli a saját pilóta voltát kétségbe vonó kudarcot - a Bolyongó, majd a többiek segítségével - sikerré átértelmezni; Pisti, aki önmaga megsokszorozódásával akart túlélő és meg többszörözött lehetőségekkel rendelkező személyiség lenni, végül egy apróhirdetés nyomán eggyé, azaz önmagává válik; Barabás pedig, akiben a per „én”-jének meghasonlását idézi elő, zárómonológjában - a beismerő vallomást átszövő vádbeszédben - felülemelkedik a szubjektum voltát tárgyá lefokozni próbáló hatalmi mechanizmuson.

Hőseinek erről a cselekvő magatartásáról Örkény már 1967-ben, az általam vizsgált korszak nyitányakor úgy nyilatkozott, hogy egyben az abszurdtól való különbségét is hangsúlyozta. Az alábbi hosszabb idézet rávilágít e periódus drámai világképének néhány - a szerző által intencionált és a művekben megvalósult - sajátosságára. Így nyilatkozik Örkény: „Beckettet nagyon sokra becsülöm, Peter Weiss *Marat/Sade*-jét nagyszerű drámának tartom, de a világban létező abszurditást nem egészen úgy látom, ahogy Beckett vagy az abszurd irodalom művelői Nyugaton. (...) az élet abszurd jelenségeiből nem azt a következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen és kibírhatatlan. Meglehetősen sok abszurd, reménytelen és kibírhatatlan helyzetben voltam már, és talán azért, mert nem a teória felől közeledem ehhez a kérdéshez, mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért tovább érdemes élni. Egyszer már leírtam, hogy a mi emberi életünk egyetlen reménye, egyetlen kiútja a cselekvés. Hiszek a cselekvő emberben, általában hiszek a cselekvés életmentő voltában, noha jól tudom, hogy egyéni életünk tragédiába torkollik, hiszen biológiailag erre vagyunk ítélve. A hiábavaló cselekvésben is hiszek, mert szubjektíve még ez is ad nekünk valamit; és itt azonos nevezőn vagyok az abszurd írókkal. Camus írja a Sziszüphosz-mítoszában, hogy van egy perc, amikor Sziszüphoszt boldognak kell elképzelnünk.” (Örkény: 1981; 250.) A cselekvésnek, a drámai tetteknek ez a jelenléte, illetve súlya Örkény drámaiban, határozottan megkülönbözteti őt azoktól az abszurd szerzőktől, akiknél éppen a cselekvés hiánya, a passzivitás, a tett lehetetlensége vagy értelmetlensége áll a mű középpontjában. Ez a nem cselekvés különbözteti meg Illt Tóttól, Beckett figuráit a Bokoroktól, Mrozek prófétáit és Handke Kasparját Örkény Pistijeitől.

Az Örkény által is említett szerzők legtöbbje színműveiben a nem cselekvésből következő változatlanságot, az állandóan - és céltalanul - ismétlődő történeteket ábrázolja. Igaz, hogy Örkénynél is „a történet végén mindig visszatérünk a kiindulóponthoz... Csak magasabb fokon. Miután felismertük az *abszurdban a valóságot*.” (Almási: 1977; 338. - kiemelés tőlem.) Azonban a visszatérés nála, éppen a bekövetkező cselekvések miatt, nem lehet teljesen azonos a kiindulóponttal. Tót visszaszerzett tekintélye nem ugyanaz, mint eredetileg volt. Hiába mondja a felnégyelés után Tótné: „Te mindig tudod, mit hogy kell csinálni...” (Örkény: 1982/a; I., 285.) Pál is elmondja a *Vérrokonok* végén, hogy „ott vagyunk, ahol voltunk” (Örkény: 1982/a; II., 91.), de a visszatérésig valamennyi Bokor erőfeszítésének, aktivitásának tanúi lehettünk. A visszatérés egyedül a *Forgatókönyv*-re nem jellemző, mert ott egy egyirányú folyamat bemutatásáról van szó. Az *abszurdban* felmutatott valóság (és nem a valóságban felmutatott abszurditás) talán első pillantásra pusztán szójátéknak tetszhet, ám itt alapvető szemléleti különbségről van szó. A folyamat iránya s a végpont, az a szemléleti egész, ami Örkény drámái nyomán megformálódik, a hangsúlyt a *valóságra*, a realitásra teszi, bármilyen megbillenthetetlenül egyensúlyoz is a valóság és abszurditás, realitás és irreálitás között.

E hangsúlyeltolódás jelentős következményekkel jár az Örkény-drámák világszerűsége szempontjából. Ezek a drámák - legyenek bár „nem valóságos térben” játszódók, mint a

Vérrokonok, vagy „a történelmi tablókba belehajított én kórképei”, mint a *Pisti* - minden esetben megteremtene egy teljes, *nem redukált*, koherens világot, amely bemutatásmódjában groteszksége mellett is inkább valószerű, mint abszurd. Az abszurd dráma ezzel szemben részjelenségeket abszolutizál, „egy nézőpontú” ábrázolásmódot érvényesít - ez teremti meg allegorikusságát. (Vö. Almási: 1971: 421-438.) Ha most nem egy nyugati abszurd szerzővel, hanem a kelet-európai drámairodalom egyik kortársával vetjük össze Örkény színműveit, akkor a következő megfeleléseket és eltéréseket fedezhetjük fel Mrožek és Örkény között: a számos tematikus, világképi kapcsolódáson túl az is rokonítja kettejük drámáit egymással, hogy egyaránt a szituáció elsődlegessége, „uralma” valósul meg bennük. „A Mrožek-színház, 'szituáció-színház', ahol a konstruált kiindulóhelyzetnek az egész darabot meghatározó szerepe van. Jan Blonski írja a lengyel szerző dramaturgiájáról: 'Olyan, mint Ionesco vagy Dürrenmatt színháza: nem a hős határozza meg - a cselekmény révén - helyzetét, hanem a helyzet határozza meg - a cselekmény révén - a hőst.'” (Elbert: 1965; 147-148.)

Erről a kérdésről Örkény is hasonlóképpen vélekedett. A tanulmányban vizsgált alkotói korszak igazolja Örkénynek azt a nézetét, melyet a *Tóték* megírása után fogalmazott meg, s amelyben - a fenti elképzeléshez hasonlóan - a szituáció elsődlegességét hirdeti. Egy „képzelt beszélgetésben” a következőket írja: „meggyőződéseim szerint egyetlen dolog van, ami hitelesnek tekinthető, és ez a szituáció. Az a helyzet, amelyben élünk, amelybe belementünk vagy belesodródunk, és amelyből jó vagy rossz irányba kitörünk, igen nagy pontossággal körülírható. Minden egyéb esetlegesség, kitalálás. A helyzetek azonban adóttak, előzményeikből levezethetők, és olyan geometriai pontossággal leírhatók, mint a kristályalakzatok. Azt persze én is tudom, hogy e helyzethez események láncolata vezetett, s újabb események láncolata vezet ki belőle - ami a cselekmény szükségességét jelenti. Azt se kell bizonyítanom, hogy a jellem határozza meg, ki miképpen viselkedik egy szituációban, és milyen irányban tör ki belőle. De ez, ha mégoly sikeres is, a jellemábrázolás vagy a meseszöveg csak hibahatárok közt érvényes. A helyzetek azonban történelmileg, jogilag vagy a szokások alapján determináltak, még a számuk is korlátozott, mint minden, ami egzakt módon megközelíthető. Ezzel szemben a történeteknek végtelen számú variációi vannak, és 'jellem' is annyi található, ahány ember élt, él, és élni fog a földön.” (Örkény: 1981; 293.) A szituáció elsődlegességének közös jellemzője mellett azonban Örkényt és Mrožeket drámáik világalkotásának módjában inkább különbözőknek, mint hasonlóknak kell tekintenünk. A lengyel író darabjairól az állapítható meg, hogy „a logika humora csillog Mrožek műveiben... az író a világ konstruált modelljét a világ valóságos modellje fölé helyezi... a szerző mesterkedése arra irányul, hogy tiszta szituációkat teremtsen.” (Elbert: 1978; 120-122.) Az ő drámáiban nincs motiváció és nincs ok, a logikai következetesség uralja a fiktív helyzeteket.

Ezzel - és nemcsak Mrožekkel, hanem számos drámaíró kortársával - szemben Örkénynél mindig megtalálható és egyben központi jelentőségű is a szituáció *történelmi-társadalmi* motiváltsága, a műalkotás egészének történelmi-társadalmi hitele. Ezt a hitelt igazolja drámáinak leggyakrabban emlegetett nemzeti jellege, magyarsága, ami abból fakad, hogy Örkény a szituáció alapjául szolgáló élettényeket nem egy desztillált logikai konstrukcióból szűri le, hanem a valóság életanyagából organikusan bontakoztatja ki. Az abszurd szerzők, akiknek drámáiban már-már nyoma sincs semmiféle nemzeti jellegnek, s a történelmi itt és most is csak rendkívül áttételesen van jelen, műveikkel a különösség szférájából az általános felé közelítenek (ezzel áll kapcsolatban drámáik allegorikussága is). Örkény viszont megőrzi a különösségen belül a közép helyét, és némely drámájának látszat-allegorikussága ellenére is a (goethei, lukácsi) szimbolikus ábrázolásmódot valósítja meg. A történelmi konkrétsággal és a társadalmi motiváltsággal természetesen nem áll egyedül korunk drámairodalmában. Az

előzőekben áttekintett szerzők közül ugyanez mondható el - többek között - a bolgár Radicskovról, a román Sorescuról is.

További különossége Örkény drámáinak, hogy bennük nem a „logika humora csillog”, mint Mrożek műveiben, s mint az abszurd szerzőknél általában, akiknek „hősei majdnem mindig a logika megszállottjai” (Balota: 1979; 14.). Örkénynél a logika másodlagos. A műveiben fellelhető paradoxonok sem egy kilúgozott oksági viszonyrendszerre épülnek, hanem olyan *analogikus* kapcsolatszövedékekre, amelyekben igen fontos szerep jut az *érzelmi*, a nyelvileg nem artikulálható összetevőknek. Tót és az őrnagy viszonyában is pontosan ez lesz a meghatározó (míg Tót elfojtja az érzéseit - a racionalitás látszata kedvéért -, addig csak egyre irracionálisabb helyzetekbe kényszerül bele); de kulcsszerepe van az érzelmeknek - a szenvedélynek - a *Vérrokonok*-ban is (hiszen a Bokorok identitáshiánya elsősorban érzelmileg motivált egyéni problémaként jelenik meg); s hasonló a helyzet a *Kulcskeresők* kapcsolati és hivatásbeli problémákkal küszködő szereplőinek esetében is, akiknek egyéni kudarcaik átértelmezése nem a téves logikájú gondolkodásnak, a hamis következtetéseknek tulajdonítható, hanem a túlélés érzelmi szükségletének. A *Pisti* jelenetei ugyancsak emotív töltésűek (például a csókolózás ellen nem racionális kifogásai vannak, s - később - a sarló és kalapács kirakatüvegre másolását sem logikai bukfcencnek kell tekintenünk stb. stb.); a *Forgatókönyv*-ben pedig az egész szituáció alapozásánál központi szerepe van az érzelmi vonatkozásoknak (így abban, hogy a Mester a barátait hívja meg, vagy Littkéné és özv. Barabásné funkciójában, Barabásnak a párthoz való viszonyában stb.).

Drámáinak ábrázolásmódja, a bennük uralkodó groteszk esztétikai minőség olyan jellemző, mely Örkényt egy további ponton kapcsolja hozzá a kortárs drámairodalomhoz, ezen belül is az abszurdhoz. A groteszk azonban nem homogén, s így ez a kapcsolat is csak egy elvont-általános szinten érvényes a kör - a korábban kijelölt névsor - egészére. A speciálisabb vonatkozások megfogalmazásának alapja Bahtyin gondolatmenete, aki szerint „a groteszk legújabb fejlődési szakasza meglehetősen bonyolult és ellentmondásos képet mutat. Két fő fejlődési tendencia mégis jól kivehető. Az első a *modernista* groteszk (Alfred Jarry, szürrealisták, expresszionisták stb.). Ez a groteszk (bár különböző mértékben) a romantikus groteszk hagyományát folytatja, legújabbán pedig az egzisztencializmus különféle áramlatainak befolyása alatt fejlődik. A második a *realista* groteszk (Thomas Mann, Bertold Brecht...)”. (Bahtyin: 1982; 61.) Örkény - aki drámáinak világalkotásában mindig a *realizmuson* innen marad - a második csoportba tartozik, szemben az abszurd dráma legtöbb alkotójával (Beckett-tel, Ionescóval, Genet-vel stb.), akik a modernista groteszk képviselői. Erre a realista groteszkre nem jellemző az az egyoldalúság, az a negativizmus, amelyik az abszurd drámában is jelentkező modernista groteszk alapvető jegye. Örkénynél nem sorvad el az ambivalens ábrázolás pozitív oldala, amit - többek között - műveinek befejezése is mutat. Azok a drámái, amelyek jól is, rosszul is végződnek, a realista groteszk megvalósulásának példái, míg a negatívan záruló *Forgatókönyv* tudatos és nyilvánvaló elmozdulást jelent a tragikum irányába. (De akkor sem a modernista groteszk felé!)

Az Örkényi groteszk sajátossága, hogy a schilleri értelemben vett naiv szemléletmód érvényesül benne. Balassa Péter írja, hogy Örkény „tisztá és racionális tekintettel néz - a káoszra”, és alkotásmódjáról megállapítja, hogy az „már eleve, kezdettől *naiv és késői művészet* ellentmondásos keveréke”. (Balassa: 1982; 243.) Örkény ábrázolás- és szemléletmódjának „naivitása” olyan újabb jegy, mely megkülönbözteti őt európai kortársainak többségétől. Ez a naiv költészet az, ami drámáiban az egyik legfőbb komikumforrást jelenti, hiszen éppen ezzel teremt termékeny és megvilágító ellentmondást a nem naiv (azaz nem természetes - Gombrowicznál mesterkélt) valóság és annak ábrázolásmódja között. Az Örkény drámáiban megjelenő világ és annak megjelenítésmódja tehát olyan ellentmondást hordoz, amely - Schiller

terminusainál maradva - a naiv és a szentimentális művészet sajátos szimbiózisát teremti meg, s ezáltal egy, a kortársai körében különös világképhez vezet. Ez a világkép számos ponton kapcsolódik a kortársi világirodalomhoz, ám döntőbb és lényegesebb benne az eredetiség, melynek vizsgálatát az egyes drámák kapcsán igyekeztem elvégezni.

Ha most, a tanulmány végén ismét az egyediségre térek vissza, ezt azért teszem, mert nézetem szerint ebben rejlik minden műalkotás lényege. Ennek hangsúlyozása mellett is igen fontosnak tartom azonban annak felmutatását, hogy legyen egy mű, egy életszakasz, egy alkotói periódus bármennyire is egyedi, mégis fellelhetők benne olyan jelenségek, lényegi ismertetőjegyek, melyek más műalkotásokkal, más művészi irányzatokkal stb. rokonítják. Az egyediség, szigorú értelemben, *megnevezhetetlen*, ám mégis körülírható a vele rokon jelenségektől való elhatárolás révén. Amikor e tanulmány zárófejezetében Örkény István utolsó alkotói korszakának drámáit világirodalmi kontextusba helyeztem, s a róluk tett megállapításokat néhány európai dráma vizsgálatával vetettem egybe, akkor az volt a célom, hogy ezekkel az összehasonlításokkal egyben a különbséget is kifejezzem. Hiszen az összevetést megelőző fejezetekben pontosan az egyediséget igyekeztem egy-egy dráma kapcsán feltárni. Így amikor az alkotói korszakról vagy az egyes színdarabokról ebben a fejezetben azt állapítottam meg, hogy mely világirodalmi jelenségekhez, drámákhoz kapcsolódnak, akkor ez egyúttal a kizárólag Örkényre jellemző sajátosságok körülrajzolása is volt.

Hivatkozások

Örkény-bibliográfia

- Almási Miklós: 1977. Örkénytől Örkényig. In: Uő: *Kényszerpályán*. Magvető, Bp.
- Balassa Péter: 1982. A részvét grimaszai. Örkény István művészete és a Pisti a vérzivatarban. In: Uő: *A színeváltozás*. Szépirodalmi, Bp.
- Bányai János: 1980. Az egérfogó. In: *Híd*, 9. sz.
- Bécsy Tamás: 1976. A győzelem kulcsa. In: *Jelenkor*, 9. sz.
- Bécsy Tamás: 1982/a. Az „én” világának drámája. In: *Irodalomtörténet*, 1. sz.
- Bécsy Tamás: 1982/b. A dráma és a színjáték viszonya (Örkény István: Forgatókönyv). In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 4. sz.
- Bécsy Tamás: 1984. „E kor nekünk szülők és megölők.” Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban. Tankönyvkiadó, Bp.
- Dersi Tamás: 1970. Tóték. Örkény István tragikomédiája. In: *Irodalomtörténet*, 2. sz.
- Földes Anna: 1976. A Tengertántól a Tótékig. In: Uő: *Próza jelen időben*. Gondolat, Bp.
- Hankiss Elemér: 1978. Önismeret, csak felnőtteknek. In: *Új írás*, 11. sz.
- Hermann István: 1982. Nosztalgia - tudatosan. In: *Színház*, 9. sz.
- Kocsis Rózsa: 1978. Örkény István dramaturgiája a Kulcskeresők tükrében. In: *Kortárs*, 5. sz.
- Lázár István: 1979. Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében. Szépirodalmi, Bp.
- Mész Lászlóné: 1977. Vérrokonok. In: Uő: *Mai magyar drámák*. Tankönyvkiadó, Bp.
- Müller Péter: 1980. Műnem és világkép összefüggései a kétféle Tótékban. In: *Literatura*, 3-4. sz.
- P. Müller Péter: 1983/a. Örkény István: Babik. In: *Jelenkor*, 9. sz.
- P. Müller Péter: 1983/b. Az értelmezés kelepceje. In: *Színház*, 12. sz.
- P. Müller Péter: 1985/a. „Vasút helyett vasút?” Az egyéni és közösségi azonosságtudat kérdései a Vérrokonokban. In: *Irodalomtörténet*, 1. sz.
- P. Müller Péter: 1985/b. A történelem cirkuszi mutatványa. A Forgatókönyv a Pécsi Nyitott Színpadon. In: *Színház*, 2. sz.
- P. Müller Péter: 1985/c. Örkény István: Önéletrajzom töredékekben. In: *Jelenkor*, 5. sz.
- Nagy Péter: 1974. Örkény István: Vérrokonok. In: *Kritika*, 6. sz.
- Nagy Péter: 1977. Örkény István: Kulcskeresők. In: *Kritika*, 3. sz.
- Nagy Péter: 1982. Örkény István: Forgatókönyv. In: *Kritika*, 3. sz.
- Örkény István: 1970. Vallomás a groteszkről. In: *Valóság*, 3. sz.
- Örkény István: 1974. *Glória - Macskajáték - Tóték*. Szépirodalmi, Bp.
- Örkény István: 1978. *Élőszóval - Drámák*. Magvető, Bp.
- Örkény István: 1979. *Forgatókönyv*. Szépirodalmi, Bp.
- Örkény István: 1981. *Párbeszéd a groteszkről*. Magvető, Bp.
- Örkény István: 1982/a. *Drámák I-III*. Szépirodalmi, Bp.

- Örkény István: 1982/b. *Babik*. Szépirodalmi, Bp.
- Örkény István: 1984. *Egyperces novellák*. Szépirodalmi, Bp.
- Simon Zoltán: 1976. Absztrakció és historizálás. In: *Alföld*, 1. sz.
- Simon Zoltán: 1979. Két drámatükör. In: *Alföld*, 3. sz.
- Sükösd Mihály: 1970. Örkény István egypercesei avagy a konkrét abszurd. In: *Új írás*, 6. sz.
- Sükösd Mihály: 1980. Örkény. In: *Valóság*, 5. sz.
- Szabó B. István: 1983. A groteszk magyarsága és humanizmusa. In: *Új írás*, 8. sz.
- Szigethy Gábor: 1971. Tóték - epika és dráma. In: *Irodalomtörténet*, 2. sz.
- Tamás Attila: 1980. Örkény István: Forгатókönyv. In: *Alföld*, 10. sz.
- Tarján Tamás: 1983. Éljen a kérdőjel! Örkény István, a drámaíró. In: *Napjaink*, 2. sz.
- Taxner Ernő: 1974. Színházi levél Budapestről. In: *Jelenkor*, 7-8. sz.
- Varga Zoltán: 1980. A Vakhit foglyai. Örkény István utolsó színpadi alkotásáról. In: *Híd*, 9. sz.

További irodalom

- Abádi Nagy Zoltán: 1982. A komikum minőségi kérdései. In: Uő: *Válság és komikum*. Magvető, Bp.
- Almási Miklós: 1971. *A látszat valósága*. Magvető, Bp.
- Bahtyin, M. M.: 1982. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Európa, Bp.
- Balota, N.: 1979. *Abszurd irodalom*. Gondolat, Bp.
- Bálint Lajos: 1979. *Színészek, táncosok, artisták*. Jegyzetek a „testművészetek” esztétikájához. Gondolat, Bp.
- Camus, A.: 1981. Caligula. In: Illés Endre: *Kulisszák nélkül* II. köt. Magvető, Bp.
- Domány András: 1983. Vendégünk Ryszard Kapuściński. In: *Élet és Irodalom*, 45. sz.
- Dürrenmatt, F.: 1977. *Drámák* I-II. Európa, Bp.
- Eisemann György: 1983. A világkép feltámadása. Jegyzetek újabb prózáinkról. In: *Mozgó Világ*, 10. sz.
- Elbert János: 1965. Utószó. In: Mrozek: 1965.
- Elbert János: 1978. Mrozek dramaturgiája. In: Mrozek: *Tangó*. A szolnoki Szigligeti Színház és a Versegly Ferenc Megyei Könyvtár közös kiadványa, Szolnok.
- Epiktétosz: 1978. *Kézikönyvecske*. Európa, Bp.
- Erikson, E. H.: 1969. Identifikáció és identitás. In: Huszár Tibor-Sükösd Mihály (szerk.): *Ifjúságpszichológia*. Közgazdasági és Jogi Kiadó, Bp.
- Gerould, D.: 1984. Contexts for Vatzlav: Mrozek and the Eighteenth Century. In: *Modern Drama*, 3. sz.
- Gombrowicz, W.: 1984/a. „Csak Gombrowicz akarok lenni, semmi egyéb” In: *Nagyvilág*, 8. sz.
- Gombrowicz, W.: 1984/b. *Drámák*. Európa, Bp.
- Handke, P.: 1975. *Kaspar*. Európa, Bp.
- Hankiss Elemér: 1979. Változatok a korrupcióra. In: Uő: *Társadalmi csapdák*. Magvető, Bp.
- Harpham, G. G.: 1983. *On the Grotesque*. Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton U. P.
- Havel, V.: 1967. A leirat. In: *A nagy paróka*. Európa, Bp.
- Hegy Béla: 1983. *Latinovits*. Legenda, valóság, emlékezet. Gondolat, Bp.
- Heller Ágnes: 1966. *Társadalmi szerep és előítélet*. Akadémiai, Bp.
- Hilton, L.: 1970. *Peter Weiss*. A Search for Affinities. Oswald Wolff, London.
- Hughes, P.-Brecht, G.: 1979. *Vicious Circles and Infinity*. An Anthology of Paradoxes. Penguin Books.
- Kapitány Ágnes-Kapitány Gábor: 1983. A társadalmi identitásról. In: *Társadalmi Szemle*, 1. sz.

- Karvaš, P.: 1967. *A nagy paróka*. Európa, Bp.
- Lukács György: 1975. *Az esztétikum sajátossága I-II*. Akadémiai, Bp.
- Lukács György: 1978/a. *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Bp.
- Lukács György: 1978/b. A fasizmus mint a barbárság elméleti és gyakorlati rendszere. In: *Világosság*, 7. sz. Melléklet.
- Lukács György: 1983. Válasz a Nouvi Argumenti körkérdésre (A sztálinizmusról - M. P.) In: *Kritika*, 1. sz.
- McAuley, G.: 1975. The Problem of Identity. Theme, Form and Theatrical Method in Les Nègres, Kaspar and Old Times. In: *Southern Review*, March.
- Mészáros István: 1955. *Szatíra és valóság*. Szépirodalmi, Bp.
- Mrożek, S.: 1965. *Mulatság*. Európa, Bp.
- Mrożek, S.: 1980. *Drámák*. Európa, Bp.
- Pataki Ferenc: 1982. *Az én és a társadalmi azonosságtudat*. Kossuth, Bp.
- Radickov, J.: 1977. *Zűrzavar - Január*. Európa, Bp.
- Różewicz, T.: 1968. Elment hazulról. In: *Tangó*. Modern lengyel drámák. Európa, Bp.
- Schlueter, J.: 1979. *Metafictional Characters in Modern Drama*. Columbia U. P., New York.
- Sebők Zoltán: 1983. Önsokszorosítások. In: *Mozgó Világ*, 9. sz.
- Smoček, L.: 1967. A labirintus. In: *A nagy paróka*. Európa, Bp.
- Sontag, S.: 1981. *A fényképezésről*. Európa, Bp.
- Sorescu, M.: 1980. *Hideglelés*. Európa, Bp.
- Szántó Judit: 1983. E kort porondra tenni... In: *Színház*, 12. sz.
- Szerdahelyi István: 1984. *Az esztétikai érték*. Gondolat, Bp.
- Szerdahelyi István-Zoltai Dénes (szerk.): 1979. *Esztétikai kislexikon*. Kossuth, Bp.
- Szigeti József: 1971. *Bevezetés a marxista-leninista esztétikába*. Kossuth, Bp.
- Veres András: 1979. Az ironia mint értékszerkezet. In: Uő: *Mű, érték, műérték*. Magvető, Bp.