

A groteszk dramaturgiája

Örkény István színpada

A groteszkról való beszédből kihagyhatatlan Örkény István művészete, melynek íve a groteszktól a groteszkig mutat: „a világ értelmezésében nagy vargabetűket megtéve, visszataláltam oda, ahonnan ifjan elindultam”. (1) Ez az út a harmincas években megjelenő pályakezdő szürrealista novelláktól, majd a világháborút, hadifogságot túlélő író „kettős látással” ábrázolt riportjaitól, elbeszéléseitől a hatvanas évektől sorra születő egypercesekig és darabokig tart.

A dramatikus szövegeknek jórészt epikai előzményük van, illetve a novellák, kisregények is dramatizálható szituációkat rejtenek, tulajdonképpen „drámai epikák”. (2) A háború sorsfordító élménye nagymértékben hozzájárul Örkény írói ábrázolásmódjának dramatikusra váltásához: „Ha most felidézem, mi él bennem még ma is a háborús emlékeim közül, akkor az nem a borzalmak sorozata, az állandó halálvesztély, hanem az, hogy soha ilyen közelségben és ilyen polarizált feszültségben nem láttam egymás mellett az ember képességét a jóra meg a rosszra. Ez abból fakad, hogy a háború sűrített lét, amilyen sűrített egy színpadi helyzet, azzal a különbséggel, hogy a háború vérre megy. Azt megélni volt a nagy élmény, hogy végre fölmérhettem, ami tőlünk kitelik, és azóta nagyon óvatos vagyok annak megfogalmazásában, hogy egy ember jó-e vagy rossz. Mert láttam, hogy minden a helyzeten múlik, ami belőlünk a jót vagy a rosszat kiugrasztja. Mindezt lefordítva egy hivatásos író anyanyelvére, úgy is mondhatom, ott vált belőlem, az epikusból drámai alkat.” (3) Az egyértelmű kijelentések lehetetlenségére való ráismerés vezethetett a groteszk dramaturgiájához, a változó helyzettel forduló, egymás mellé rendelt és egymással felcserélhető jó-rossz kvázi-hősök szerepeltetéséhez. A szintéren folyó játék a rítus hasonmásaként, ünnepi jellegével sokkol, akár a háború. Örkény a hétköznapi tapasztalatból a groteszk „drasztikus” eszközével ugraszttja ki a nem mindennapit, a képtelent, a meghökkentőt. (4) Az 1967 és 1979 között született dramatikus szövegek (Tóték, Macskajáték, Vérkonok, Kulskeresők, Pisti a vérzivatarban) szervezőereje már a groteszk. A groteszk dramaturgia ezekben formateremtő fiktív hősként is felfedi magát, s azt mondja ki, hogy minden csak „játék, lejátszás és megjátszás formájában” mondható. (5) A groteszk mint szerepjátszó gyűjti össze a beszélők szövegeit, teszi felismerhetővé a dramatikusságot.

A groteszk darab: tragifarce

A dramatikus szövegek groteszksége nehezen körülírható jelenség. Az antik dráma tragédiára, komédiára, szatírajátékra tagoltsága Shakespeare korára jelentősen kibővült: a színészeknek mindegy, hogy „tragédia, komédia, történeti, pásztori, vígpásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű”. (6) Módosult időközben az ókori értelmezése is a tragédiának és a komédiának. A drámafelosztás lehet érzelmi, hangulati, tartalmi alapú, bár a kategorizálás egyre kevésbé látszik szükségesnek. A görög drámahagyomány az abszurd és a groteszk számára mégis kitörölhetetlen nyom.

A görög tragédiában a feloldhatatlan helyzetek képtelenségét s az állandó választás kényszerét leli meg már *Kafka* is. (7) A groteszk a tragikomikum megnyilvánulása, ellentétes minőségek kiegyensúlyozása. A tragikomédia elnevezés nem új, a francia klasszicizmus dramaturgiájának terminológiájában is szerepel, de ott lényegében a középfajú darabok, a melodramák jelölésére szolgál. (8) *Brecht* elidegenítési technikája óta a tragikomédia a modernitás kategóriája, majd *Dürrenmatt* alkalmazza paradoxonokból kibomló darabjaiban a tragikum és komikum sajátos vegyületét, mely a groteszk dramaturgiához vezet. *P. Müller Péter Szerdahelyi István* nézetét osztva a komikum megjelenési terének tekintti a groteszket, az abszurdot és a tragikomédiát, vagyis a tragikomikumot nem tartja azonosíthatónak a groteszkkal. A tanulmányíró a tragikomikum összefoglaló megnevezésétől elkülöníti az egyetlen minőséget takaró groteszket, melyet *Almásy Miklós* álláspontjához igazodva a szatírához közelíti. (9) *Berkes Tamás* a groteszkben is rámutat a kettősségre, mégis elhatárolja a tragikomikumtól: „A tragikomikusban nem olvad össze a két komponens... egyszer sírunk, egyszer pedig nevetünk. A groteszkben viszont az arcunkra fagy a mosoly.” (10) Az elkomoruló nevetés azonban éppen az ellentétbe való átcsapásnak a mozdulata, vagyis a groteszk is a paradoxon fenntartásában érdekelt. A tragikomikum kettősségének összefonódását pedig *Berkes* is jelzi, a tragikumot ugyanis komikus jellegű tragikus vétekek, a komikumot tragikus helyi értékű komikus hibának tartja. (11) A groteszk tehát a tragikum és a komikum közötti egyensúlyozás, a komédia zárójelébé tett tragédia. (12) *Ionesco* a komikumot kétségbeejtőbbnek tartotta a tragikumnál, mert belőle nincs menekvés. (13) Ez a csapdahelyzet vezet a dramatikus szövegek körkörös szerkezetéhez.

A nevetséges tragikum már *Arisztophanész* komédiáiban vagy a szaturnáliákban, a karneváli szertartásokban felbukkan: a tragikum keveredik a komikkal, de felülkerekedik az abszolútumot megnyilvánító tragikum, mely ezáltal metafizikai vigaszt nyújt. *Ionesco* tragikus bohózataiban megfordul a képlet: „...az alakjaim először komikusak, egy pillanatra tragikussá válnak, és komikusan vagy tragikomikusan végzik.” (14) A tragifarce alakjai „bohóckodva” játsszák szerepüket, melyből adódó mechanikus komikumról, vagyis a sémából való kibillenésről *Bergson* írt a nevetésről szóló tanulmányában. A nevetés forrásává valami meglepő váratlan felbukkanása válik, mely kizökkent abból a rendből, amelyet úgy érzünk, hogy megmászhatatlan. Örkeny is a nevetés felől indul a nevetséges és a tragikus közötti borotvaélen zajló táncba: „Ez a nevetés nem kitalált fekete humor, hanem tényanyag, dokumentum. Ez a nevetés egyik eleme, alapvető ellentétpárja az emberi gondolkodásnak, amit *Lévi-Strauss* bináris oppozíciónak nevez, mert egyetlen képpé, mozdulattá, beszédfordulattá rántja össze a látszólagos ellentmondásokat. Egyszerre jelenik meg benne a lent, a fönt, az elől, a hátul, a fej, a fenék, az élet, a halál.” (15) A groteszkben a logikátlanság logikus végigvitele működik. A képtelen föltevés sajátos törvényszerűségnek alárendelt. A groteszk által teremtett világban például a gravitációs erő érvényben van ugyan, de fordított előjellel. Nem érvényesül azonban a kauzalitás adta linearitás, helyette a beszélők önkényesen megválasztott premisszákból építkező kijelentései kerülnek egymás mellé.

A groteszk darab tehát az abszolút és a viszonylagos logikai felcseréléséből keletkező paradoxonon alapuló tragifarce, vagyis ellentétes irányú tragikomédia. *Koltai Tamás* szerint a groteszk abból az antropológiai tökéletlenségünkben fakad, hogy képtelenek vagyunk egyszerre meglátni egy helyzet tragikumát és komikumát: „Az a fölismerés, hogy ami nevetségesnek látszik, az megdöbbentő is lehet, és fordítva, mindig egy fázissal eltolódva következik be”. (16) A groteszk dramaturgia meghatározó eleme ez a késés, „későn kapcsolás”, színházi szakkifejezéssel a spät. A kabarétréfákat is a spät időcsúsztatása működteti. Így az egymás mellett elsikló dialógusok között marad idő a komikum és a tragikum egymásba forgatására. A spät tehát itt a képtelenségre való rádöbbenés, a nézőpontváltás eszköze. A groteszk egy sajátos koordináta-rendszer, melyben az a terpesz-

állításban a lábunk között hátranező szemlélet érvényes, amit Örkény az egypercesek használati utasításához ad.

Groteszk és/vagy abszurd

A fejtetőre állított logikának ad absurdum vitele a groteszket az abszurdhoz köti. A abszurd és a groteszk polarizálás alapja talán az, hogy a nyugati és a kelet-közép-európai térségben más szinten jelennek meg a válságszituációból adódó kérdések, azaz a metafizika, illetve a társadalompolitika szférájában. Az arányok mindenképpen mások: Keleten a lételméleti problematika helyett a politikai felhang erőteljesebb lehet. Kott még a „politikai” groteszk minősítést is megemlíti. (17)

A latin absurdus szó az össze nem illést, a képtelenséget hívja elő. Tarján Tamás az abszurd ábrázolásmódra az ókortól hoz példákat, a 20. században pedig az avantgárd egyes izmusaiból, a lengyel katasztrofizmus törekvései nyomán, a második világháborút követően érzékeli feltűnését. (18) Az abszurd azonban nem strukturált alkotói bázissal rendelkező zárt áramlat, hanem változatokban él. A Ionesco „A kopasz énekesnő” című egyfelvonásával induló irányzatot Martin Esslin nevezte el abszurd drámának, de az antidráma kifejezés is használatos. (19) Ionesco – elutasítva ezeket az értelmezéseket – a „kinevetés” gesztusával jelölte saját dramaturgiáját.

A groteszk elképzelhető az abszurdot is felölelő tágabb fogalomként (20), de az abszurd folytatásaként is (21), mintegy Kelet-Közép-Európa „realista” abszurdjaként (22), „konkrét” abszurdként. (23) A groteszk és az abszurd érintkezése kétségtelen, a groteszk mintha játékba hívná az abszurdot. A reneszánsz korában felfedezett sajátos ornamentikára utaló grotta szóból származó groteszk a középkortól, kora újkortól (Dante, Rabelais) érhető tetten, s 1956 után lesz térségünkben már az „új korszak reprezentatív irányzata”. (24) P. Müller szerint az örkényi groteszk az „abszurdban felmutatott valóság” (25), ám inkább feltételezhető,

hogy a tapasztalatiból kiszívetelt képtelen. Örkény az abszurd helyzetet nem kiagyalja, hanem azt a szituációt ábrázolja, amiben a mindennapi tapasztalat maga válik abszurdá. Ez a művelet különíti el a groteszket az abszurdtól, de kapcsolja is vissza a „valószínűség valószínűsítésének” paradigmatis sorába. A groteszk tekintélyes teoretikusai a középkort vizsgáló Mihail Bahtyin és a 20. századot kutató Wolfgang Kayser. Tanulmányaikban egyaránt a hagyomány, a megszokott elképzelések fejtetőre állítását veszik észre, tehát a groteszket az abszurdral teszik határossá. A groteszknak realista és romantikus ágra bontása viszont az abszurdtól való eltávolítást szolgálja. A 19. századi fantasztikus realizmust előzményként tudó realista groteszk a szatirikus ábrázolásmódot tünteti ki, szemben a romantikus groteszk ironikusságával. Örkény művészetének a realista groteszkhez kapcsolása megalapozza a szatírához való hasonlítást. (26)

Örkény a groteszket a szatíra+líra képlettel határozta meg (27), melyben a líraiság krúdysra hangolt. A groteszk lírai jelzővel ellátott meghatározása feloldani igyekszik az

Az egyperces, a mozaikos, a stációs, a mutató, a költői, a hiány, az epikus dramaturgiák mind beleférnek a groteszknak nevezett dramaturgiába. A groteszk ugyanis az analízis módszerével csak a bemutatott világot tűzdeli tele kérdőjelekkel, negatívumait tagadja. A groteszk dramaturgia a mindvégig fenn tartott több szempontú elemzéssel és nézőpontváltásokkal teremt kérdező szerkezetet. A regényre vonatkoztatott bahtyini dialogicitás a groteszk dramatisz szövegek többszólamúságában, eldöntetlenségében is érvényre jut: „semmi sincs készen bennük – az egész maga a befejezetlenség”.

abszurditás tartalmát. A líraiság valójában a részvét mozzanatát takaró grimasz. (28) Örkeny külhoni mestereiről nyilatkozva az abszurdhoz való viszonyát is feltárja: „Amikor külföldi irodalomról van szó, én mindig ezzel a kelet-közép-európai irodalommal érzem a legnagyobb sorsközösséget. Hogy konkrét legyek: drámaírók közül Beckett, Ionesco, Dürrenmatt darabjaival, de közel érzem magamhoz Mrozekot, a cseh Havelt, a román Sorescut.” (29) „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.” (30) A háború krízise juttatja Örkenyt a szolidaritás kapcsolatteremtő fogalmához, a részvét és a líraiság hangjához, de az mindig kritikai reflexióval párosul. (31) A groteszk mint „érzéki paradoxon” (32) csak a tapasztalathoz kötöttség értelmében látszik elfogadhatónak, az érzelmi motíváltság és a „schilleri értelemben vett naiv szemléletmód” (33) érvényesülése nehezen látszik igazolhatónak.

Az abszurd és a groteszk nem feleltethetők meg ugyan egymásnak, de feltétlenül párhuzamok húzhatók az alábbiak tekintetében: a személyiség felbomlása önazonosságának elvesztésével, a nyelv közvetítő erejének kérdésessé válása, a nagyobb asszociációs tér következtében a zárt forma prioritása, a tér és az idő hagyományos kezelésének módosulása, a cselekvés gesztusértékűvé válása, a tárgyak és a vegetatív funkciók hangsúlyos volta.

A groteszk mint dramaturgia

Örkenyt sokan és sokat faggatták a groteszk „találmányáról”, ezért hasonlíthatta magát Irinyihez: „Én már úgy vagyok ezzel a groteszkkal, mint Irinyi lehetett a gyufával. Azt ugyanis őtőle valószínűleg mindenki megkérdezte: de hát hogyan találta fel ön a gyufát? Én is így állok a groteszkkal. Illetve sokkal rosszabbul, mert a groteszket nem én találtam fel. Annak évezredes előzményei vannak minden művészeti ágban, és Csokonaitól kezdve halhatatlan művelői a magyar irodalomban is.” (34) A groteszk, sőt az abszurd elemei is felfedezhetők népköltészetünkben, tehát Örkeny egy hagyományvonulatba lép be, s nem is egyedül. A „Tóték” premierének ideje körül keletkezett magyar darabok: *Eörsi István: 'Sírkő és kakaó'* (1966), *'Hordók'* (1967), *Görgey Gábor: 'Komámasszony, hol a stukker?'* (1966), *'Rokókó háború'* (1967). (35) A groteszkre ismerhetünk már rá *Karinthy Frigyes 'Notesz'-ában*, *Gelléri Andor Endre* számos novellájában, *Füst Milán 'A sanda bohóc'* című marionett-füzérében. (36) A cseh, a román és elsősorban a lengyel irodalom lehetnek további ösztönzői – őrizve az avantgárd hagyományát – a groteszk újraéledésének.

A groteszk igen összetett jelenség: szemléletmód, stílus, irányzat, műfaj, s Örkenynél dramaturgia is. Örkenynek azonban nem egyetlen dramaturgiája van, hanem dramaturgiái vannak. (37) Az egyperces, a mozaikos, a stációs, a mutatvány, a költői, a hiány, az epikus dramaturgiák mind beleférnek a groteszknak nevezett dramaturgiába. A groteszk ugyanis az analízis módszerével csak a bemutatott világot tüzdeli tele kérdőjelekkel, negatívumait tagadja. (38) A groteszk dramaturgia a mindvégig fenntartott több szempontú elemzéssel és nézőpontváltásokkal teremti kérdező szerkezetet. A regényre vonatkoztatott bahtyini dialogicitás a groteszk dramatikus szövegek többszólamúságában, eldöntetlenségében is érvényre jut: „semmi sincs készen bennük – az egész maga a befejezetlenség”. (39) A különbség kérdése a legfőbb mozgatója: az – nem az és a „lét-nemlét”. Örkeny *'Babik'* című filmforgatókönyvében Mausz Rezső álkulcsgyári igazgató adja erről elő a Shakespeare-rel polemizáló elmélkedését: „Lenni vagy nem lenni... Voltaképpen nem is olyan nagy különbség. Mert mi az, ami van? És mi az, ami nincs? Amire szükség van, az van. Amire nincs szükség, az minek van?” (40) P. Müller szintén az eltérés alakzatát látja meg a groteszkben: „...a megjelenő világ minden esetben (de eltérő módokon) inkong-

ruens: 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 tárgyaságokra, valamint a bemutatás módjára.” (41)

A groteszk dramatikus szövegek egy archesztituációt bontanak ki, forgatnak át különböző nézőpontokba. A tipikus alaphelyzet ellentmondásait, „csavarjait” az egymással ellentétes, egyben kiegészítő részek fejtik ki. Az ábrázolt szituáció koncentrikus körüljárása visz el a végponthoz, a befejezés látszatához. A jelenetsorozatból kilépni nem lehet, csak forogni az ördögi körben. Az új tragifarce ott kezdődik, ahol a régi befejeződött. A groteszk szituáció egyszerre folyamat és önmagába záródó állókép. A darabok nem pontosan saját kezdőképükbe torkollanak, ám az ismétlés jellemző alakzatuk. Számításba kell venni, hogy Örkény dramatikus szövegei az életműsorozat dokumentumainak tanúsága szerint több változatban készültek el, ugyanis esetenként a bemutathatóság érdekében engedményeket kellett tenni az írónak, azaz át(de)formálni a szöveget, például legalább a fekete happy end felé kanyarítani a befejezést. Reményteli megoldásról még sincs szó, minden probléma tovább kering: a „Tóték”-ban az Örnagy felszeletelése után is megmarad a képtelen helyzet, a „Macskajáték”-ban Orbánné és környezete megreked a tragikomikumban, a „Vérrokonok”-nak is csak a kényszerűen módosított változata tartalmazza a szövegbetoldást, amely Pál életben tartására, Péter vasúthoz való felvételére és a Bokorok egységére utal (42), a „Kulcskeresők”-ben a bezáródás abszurdítása végleges lesz egy kéziratbeli változat szerint (43), a „Pisti a vérzivatarban” utolsó instrukciója a színpad üressége.

A groteszk dramaturgia az egyfelvonásosokban alkalmazható főként, melyek egyetlen alaphelyzetre komponáltak, stációkból létesülnek. A több felvonásos szerkezet is lehet több színre tagolt, „elnyújtott egyfelvonásos”. (44) Örkény groteszk dramatikus szövegei két részre osztottak, melyek egymásra következőzése csak élesebben megmutatja a színezésváltozást, de a játék az instrukciók szerint is folyamatos.

Ez egy újfajta idő- és térkezelést hoz magával. A kronotoposz fogalmát Bahtyin vezetett be regényelemzéseiben, de a groteszk dramatikus szövegek színterére is illik. A sűrített idő-térben nem egy egységes cselekménymenet és a hősök jelleme rajzolódik ki, hanem a történet és a történelem működésére látunk rá. Kott megfogalmazása szerint a történelem az emberi lét abszurdításaként létezik, s így a végkifejlet mindig a halál. (45) A dramatikus szövegekben ez úgy jelentkezik, hogy mindaz, ami volt, egysíkú, egyidejű marad. Felcserélhetőségük miatt néha valami abból, ami volt, előbb történtként, néha későbbiként tűnik fel. A múlt ezáltal némileg statikussá rögzül és mitizálódik, felidézni azonban csak töredékeket lehet. A magánszféra ideje viszont egyre gyorsabban kezd telni a halál felé. Örkény is múltakat teremt a jelenidőben való létezés elviselhetősége érdekében. A film időtechnikája vetül a groteszk dramatikus szövegeire, melyek közül néhány filmforgatókönyv-változatban is elkészült. *Jarry* ismerte fel, hogy a bábként mozgatót szereplők segítségével egyetlen darabba zárható Shakespeare tragédiáinak kivonata. Az „Übü király”-ban voltaképpen a történelem mechanizmusa szemlélhető. A történelem már nem tiszta tragikus modalitással, hanem mint farce ismétlődik, a farce lesz tragikus, vagyis tragifarce. *Jaspers* szerint a történelem olyan kétértelműség, melyről semmit sem tudunk, de amelyre mégis újra meg újra rábizzuk magunkat. (46)

Örkény történelemszemlélete a groteszk „kettős látásának” jegyében alakul a mindig újrakezdett „vörösmartys nemzethalállá”. A történelemhez való viszony lehetséges magatartási módokként íródik bele a darabokba: „A kiinduló alap itt nem az a történelem, amely az életet vezérlő törvényekké és hatóerökként működő eszmékké kristályosodottan voltaképpen már gondolatá vált, hanem cselevés, viselkedés, magatartás.” (47) A határhelyzetre látunk rá: „Mi, magyarok, csehek, lengyelek a mellett a határ mellett élünk, mely létünk két különböző értelmezését választja el. A határállomások személyzete min-

dig kitűnő értesülésekkel rendelkezik. Így hát mi is elsőkül kapunk hírt arról, ha háború van kitörőfélben vagy ha valamilyen morális vagy filozófiai fordulat esedékes: Kafkától Mrozekig, Haveltől Andrzejewskiig csakugyan új mítoszokat próbálunk teremteni.” (48) Kelet-Közép-Európa térségének kis nemzetei a groteszk foglyai. A megmaradás, a túlélés, a hovatartozás örökös keresése teremti meg a hiánydramaturgiát: „...magyarnak lenni voltaképpen egy hiányérzet. Örök keresésben élünk. Leginkább persze a megmaradás keresve vagy a hozzánk hasonló sorsúakat.” (49)

A harmincas évek derekán, Örkény írói pályájának indulásakor jelenik meg egy antológia, mely válaszokat keres a kérdésre: „Mi a magyar?” (50) *Németh László* hatása is mellőzhetetlen az örkényi „önvizsgálatokból”. (51) Az Örkénynél megfigyelhető gyakori többes számú beszédmód és címadás a groteszk dramatikus szövegek „kollektív ön-életrajz”-igényét tárják fel. A történet és történelmi reflexiók, valamint egyes darabok kisregény- és/vagy filmforgatókönyv-változata miatt ezeket a szövegeket a dramaturgiai hibának tekintett epikussággal vádolják. *Bécsy Tamás* az Örkény által legjobb darabjának tartott „Vérrokonok”-at (52) nem tudja drámarendszerbe illeszteni, ezért irodalmi szövegnek nevezi. A drámai kollízió hiányában nem lehet konfliktusos szerkezetű. Az alaphelyzetből nem keletkeznek viszonyrendszerek, s nem indul cselekményszál, így nem lehet kétszintes mű. A dialógusok nem szövődnek egymásba, hogy egyetlen figura körül csomósodjanak, hanem centrum nélküli „önfeltáró” szövegek halmazai maradnak, feladva a középpontos típus lehetőségét is. Bécsy a „Vérrokonok” dramaturgiáját visszalépésnek tartja a „Pisti a vérzivatarban” című darabban megteremtetthez képest: „...az egész mű szituáció és drámai viszonyok nélkül epikusan egymás mellé állított mozaikokból áll.” (53) A „Pisti a vérzivatarban” egyperceseken alapuló dramaturgiájának megítélése szintén szélsőségek között mozog. A „Tóték” újszerű dramaturgiája sem mindenki által elfogadott, sőt tradicionálisként, a kisregény formaváltozataként is elemezik. A „Macskajáték”-ot az epikumhoz kötöttsége és triviális alapszituációja távolítja el a groteszk dramatikus szövegektől. A „Kulskeresők” hibája lehet, hogy csak a második rész közepétől kap visszafelé értelmet. (54) A groteszk dramaturgia azonban éppen ebből a késésből nő ki, így pillantható meg egy szituáció színe és visszája. A jelképek és az egységes jelentés utáni kutatástól eltekintve pedig kimutatható a groteszk dramaturgia folytonossága a „Tóték”-tól a „Pisti a vérzivatarban” című darabig.

Az epikusság felfogható a dramaturgia elemeként is, nem csupán a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéseként, válságaként vagy épp vétekként, hiányosságként. Örkény dramatikus szövegeiben a brechti epikusság munkál, amennyiben narrátor funkciójú beszélők lépnek fel. A narrátorok szövegei írják bele a tragifarce keletkezéstörténetét, a történet és a történelem minimítoszait a darabokba. A levelek, cédulák, telefonbeszélgetések, magnószalagról hangbejátszások, hangosbmondói tájékoztatások, bemutatkozás-mutatványok a nézőpontváltások helyeiként a groteszk kellékeivé válnak. A kibeszélt hírek konstruálják a szituációt, majd fordítják át, hogy színről színre nézhessük meg. Örkény lefordította *Choderlos de Laclos* „Veszedelmes viszonyok” című levélregényét, melynek szerkezete hasonlít a „Macskajáték” című kisregényéhez, de a belőle készült darab is hasznosítja. *Tzvetan Todorov* a „Veszedelmes viszonyok”-ról írt tanulmányában fedi fel, hogy minden műben benne van a története: „a saját történetét mondja el az eseményszálon keresztül”. (55) A történet fonákságai képezik a groteszk históriáját. A szövegstruktúra az önreflexivitást ismétli. Örkény ugyanis „rezonanciákat” próbál kiváltani és kihallani. (56) A narráció azért kaphat helyet a dramaturgiában, mert eltűnik a hagyományos értelemben vett drámai akció, ami a tettek természetes közegét, az időt is problematikusá teszi. A cselekvési szabadság akkora lesz, hogy igazából semmi sem történik, mivel bármi megtörténhet, ami a meghatározható időn és téren való kívül kerüléshez vezet Örkénynél: „A drámai célok érdekében én most nemcsak a díszleteket és a cselekményt hagytam el, amire már volt példa, hanem teljesen eltöröltem a tér-idő

kategóriáját.” (57) A „Pisti a vérzivatarban” Jarry „Übű király”-ának színterére („történik Lengyelországban, vagyis sehol”) adott fordított válasz („történik Magyarországon, azaz mindenhol”). Örkeny az üres, semmiképpen sem tükröző funkciójú színtérhez s az időtér folytonosságához érkezik el. A szereplők kibeszélés jellegű, sokszor igencsak poétikus megnyilatkozásai költőiséget visznek a groteszkbe, bár a líraiságot azonnal megfricskázzák. Balázs Béla, Juhász Gyula, Babits Mihály, Áprily Lajos, Weöres Sándor költői szépségű darabjaival is lehet párhuzamot vonni, ugyanakkor a groteszk el is távolítja ezektől Örkeny műveit. A *Tamási Áron* darabjaiban tetten érhető „mítoszteremtő realizmus” viszont a groteszk „kollektív önéletrajzokban” is megtalálható.

A határtalan határok

A „Tóték”, a „Macskajáték”, a „Vérkonok”, a „Kulcskeresők”, a „Pisti a vérzivatarban” groteszk dramatikus szövegei a befogadókra mint játékosokra számítanak. Az egymással behelyettesíthető szereplők a behatárolhatatlant igyekeznek megragadni, az élet értelmét keresik szüntelenül. Megnyilvánulásai a lejátszás és megjátszás formájában mondhatóság határátlépései.

A „Macskajáték” a polgári vígjátékokból ismert szerelmi háromszög is lehetne, ha a szereplők nem volnának a megszokott korosztálynál jóval idősebbek. Örkeny 1957-ben eredetileg filmre írta az újrakezdés regényét, „Glória” címmel, ennek változata a „Sötét galamb” című darab. Az egyik epizód egy öregedő operaénekes és háromgyerekes szeretőjének, Lujzinak a történetét tartalmazza. Az öregek szerelméről szóló Örkeny-novella található az „Ezüstpisztráng” kötetben is, világirodalmi modellek Philemon és Baucis vagy John Anderson és kedvese. Az időcsúsztatás ötletével indul a darab, ez hangol rá a groteszkre. Ezért neveléses a levitézlett énekesért folytatott küzdelem, s gyaníthatjuk, hogy Orbánné öngyilkossági kísérlete ártalmatlan, ám nem nevelhetünk felhőtlenül, mert Orbánné szerelmi csalódásával végérvényesen rászakad az öregség és a magány. A kivándorlás és hazavágyás (Giza), a kirekesztettség (Orbánné) Mrozek „Emigránsok” című művében is megtalálható, bár az férfidráma. (58) P. Müller mégsem véli az 1967 és 1979 között keletkezett groteszk darabokhoz tartozónak a „Macskajáték”-ot, mert az „ábrázolt élettartalmában és megformáltságában lényegesen eltér a korszak darabjaitól”. (59) A dramatikus szöveg rácsfol erre a kijelentésre. A groteszk nem csupán az alaphelyzetben, hanem a folyamatos átértékelő szövegekben is tetten érhető, melyekre mindig a bizonyos késséssel érkező reakciók ébresztenek rá.

Nagy hangsúlyt kap a felejtés-emlékezés játéka, s az ebből adódó örök keresés-hiány. Egy fénykép interpretációjának változása tagolja a dramatikus szöveget. A fénykép kezelésekor Roland Barthes szerint négy imaginárius erő keresztezi és alakítja egymást: a látható én az, aminek tekinti magát, az, aminek szeretné, ha tekintenék, az, aminek a képkészítő tekinti, az, ami a képkészítő művészetéhez eszköz. (60) A modell a képpel holt tárgyá válik, de átlép az időtlenség síkjába, a halhatatlanságba. A képre emlékezve a szituációk széles spektruma tárulhat fel. Az instrukció szerint a háttérre vetített fényképpel Örkeny (kép)keretbe foglalja a művet. Az első és az utolsó képleírás közötti dramatikus szöveg felfogható a nővérek elmosódott arcának kiélesítéseként és a háttér, a múlt retusálásaként. A darab indításaként Orbánné leír egy kifakult fényképet, ezzel bemutatja magát és testvérét. Az első rész közepe táján található részletben Orbánné keresi a fényképet, melyhez precízen kidolgozott időt, helyet és cselekményt mond el: Létán készült, egy majális utáni nyári reggelen, s a csónakban ülő Csermlényi Viktor felé futottak a nővérek. A fénykép hiánya reflektál a korábbi szövegre, elbizonytalanítja a dokumentatív hitelét, s a homályos emlékkép kategóriájába utalja. A képet Giza sem találja, feltételezi, hogy Orbánnénál van vagy elveszett. Giza emlékében a kép ugyan Létán készült, de egy majális előtti délután, amikor apjuk elé futottak a Szkalla lányok. Az első

rész végén reagál Giza variációjára Orbánné, melyben a kép dátumát 1918-ról 1919-re módosítja, ha apjukra vártak. A fénykép tanúsága fikcionális, a múltra csak fikciókban lehet emlékezni. A vita lassan nem is arról folyik, hogy milyen szituációban készült a kép, hanem a múlt megkonstruálásáról. A történelmünkre az egykori „Hungarian way of life” mozzanataira (többszörös társbérletre osztott lakások, esti tanulás, maszekolás a munka után, taxi-hiány, áruhiány) (61) és a kitelepült magyarok életére utaló epizódok emlékeztetnek. Orbánné és Giza ezeken a színtereken lépnek fel. A szövegeik botrányokat lepleznek le: az apjuk halálának körülményeit, Orbánné és Csermlényi viszonyát. A második rész első felében lévő szöveg hely Orbánné feltáró nyilatkozata az apjuk öngyilkosságáról. A második rész közepe felé az Orbánné által elmondott történet felülkerekedni látszik, amikor Orbánné csavar egyet az értelmezésen, új bizonyosságot hozva felszínre. Azt vallja, hogy a képen az apa helyett Csermlényi felé futott, s attól a naptól kezdve a szeretője lett.

Az ölelések helyét akkortól foglalják el a vacsorák, mikor a férje a műtét után először őt keresve érezteti a ragaszkodást, a hűséget. Azt hisszük tehát el, amit hinni akarunk, az lesz a számunkra való történelem:

Az epikusság felfogható a dramaturgia elemeként is, nem csupán a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéseként, válságaként vagy épp vétekként, hiányosságként. Örkeny dramatikusság munkál, amennyiben narrátor funkciójú beszélők lépnek fel. A narrátorok szövegei írják bele a tragifarce keletkezéstörténetét, a történet és a történelem minimálisait a darabokba. A levelek, cédulák, telefonbeszélgetések, magnószalagról hangbejátszások, hangosbemondói tájékoztatások, bemutatkozás-mutatványok a nézőpontváltások helyeiként a groteszk kellékeivé válnak.

GIZA. A könyvekben nem lehet hazudni?

ORBÁNNÉ. Mi hazudtunk. És te elhitted, amit kitálaltunk.

GIZA. És ha így van? Ha megverték? Mit kaptál érte? Szóba állt veled valaki?

ORBÁNNÉ. Senki. ... Most már elárulom, Viktor jött Szolnokról. Őt vártam azon a képen, öneki örültem, öfelé rohantam. (62)

A „Macskajáték” zárata egy tárgyilagos képleírás, a megörökített szituáció bizonytalanságainak bizonyosságával: „Ez a pillanat kép 1918-ban vagy 1919-ben készült, a Szolnok megyei Létán, a Holt-Tisza partján, a cukorgyári lakótelep közelében. De hogy hajnalban-e vagy késő délután, azt csak találgatni lehet. Biztos csak az, hogy bennünket ábrázol, Szolnok megye szépeit, a Szkalla lányokat, habos tüllruhában, szélfűtött hajúval, nevetve, integetve, egy domboldaltól lefutva. De hogy ki elé, mi elé futottunk, kinek vagy minek örültünk, az most már

örök talány marad.” (63) Ez a nyilatkozat felveti, hogy Orbánnénak korábban esetleg nem csak a felszított szenvedély sugallta-e a Csermlényihez fűződő emlékképet. A falra kivetített fénykép csupán a befogadó számára létező látvány, Orbánné és Giza mindvégig kutat utána. Bergman „Suttogások és sikolyok” című filmjében szintén egy nosztalgikus képsorral búcsúzik a rendező: fehér ruhás fiatal lányok hintáznak egy tavaszi parkban. „Hol volt, hol nem volt emlék oldja fel az iszonyat görcsét.” (64) A „Tóték”-ban a mokus, itt a fiatalkori fénykép emlékének leírása lehet a darab kicsinyítő tükre, mert az emlékezés-felejtés, választás, különbség narrációja történik meg hozzájuk kötődően, ami a nézőpontváltásokon alapuló groteszk dramaturgiát képezi. A kompozíció még két botrányon nyugszik. (65) Az elsőben Orbánné és a tejszarnokosnő tűz össze, a másodikban Orbánné leleplezi a hűtlen lovagot és barátnőt. A „Macskajáték” kínos, nevetségesen kisserű s sírnivalóan tragikus darab: „Örkeny érti a módját, hogyan kell mosolyogni mind a vájkálón, mind azon, akinél van miben vájkálni.” (66) Megválaszolatlan kérdések ma-

radnak, hogy Paula mentette-e meg Orbánékat az ostrom alatt az éhenhalástól, ellopta-e Kausz István az ötszáz ultraszepitilt, mi történt a taxiban hazafelé a hangversenyről. Az én-ontológiák szabadon (át)alakíthatók, a különbség lényegében nem számít.

A különböző életvitelekéből fakadó eltérő magatartások csapnak össze, persze legelősebb Orbánné és Giza között a nézőpontok, ítéletek harca. A státuszok és funkciók ellentétekként értelmezése a „Macskajáték”-ot *Ibsen* „Babaház” című darabjához kapcsolja. (67) A szereplők mint eltérő magatartások kerülnek szembe. Bécsy pontosan elkülöníti a magatartás és a jellem fogalmait: „Az utóbbi években a magatartás terminust olyan esetekben szoktuk alkalmazni, amikor élő, létező, valódi tulajdonságok nyilvánulnak meg egy drámai alak által, ám e megnyilatkozások nem konkrét életeseményekben jelennek meg, hanem absztrakt, elvont helyzetekben, elvont, konkrétiságot nélkülöző események során. Ha ugyanis ugyanezek a tulajdonságok konkrét életeseményekben és élethelyzetekben nyilvánulnak meg, jellemről beszélünk.” (68) A magatartás és szerep sem azonosak. A szociológiai terminustól eltérően Bécsy szerint a szerep a nem státusból, funkcióból fakadó viselkedésmód, a megjátszás, vagyis a magatartáshoz képesti deviancia. (69)

A dramatikus szöveg levelekből, telefonbeszélgetésekből és a macskajátékból áll. A beszélők állandóan küszködnek, hogy a távollétet áthidalva elérjék, megértsék egymást. A kommunikációs probléma a közvetlen érintkezésekben is fennáll. A jelenbeli kapcsolatteremtés nehézsége abból is fakad, hogy még a közös emlékek sem idézhetők fel egyformán. A szereplők tulajdonképpen kommentátorok, elemzői a szituációnak. Az értelmezésekből formálódik a mozaikos szerkezet. A „Tóték”-hoz hasonlóan itt is egy idegen belépése bontja meg az egyensúlyt. Az elegáns barátnő, Paula zökkenti ki Orbánné az öregedés folyamatából, a mindennapok automatizmusából. A groteszk fordulat a helycserejük lesz, mely Orbánné ruhaváltásával veszi kezdetét. A második rész első jelenete éppen a ruhák körül forog, Ilus Orbánné ruhájának származását firtatja. Orbánné lánya ellenében állítja, hogy a ruha Gizáé és nem az adjunktusnéé volt. A korábban Paula ruháját viselő Orbánné átváltozik, s ezzel együtt a történeteket is átértelmezi. A visszafiatalodott Orbánné „egy végtelennek látszó drámai pillanatra felfüggeszti Csermlényi táplálkozási ingereit és feltámasztja a romantikus lovagot, meg ami ezzel jár: az önigazolás vágyát, az újrakezdés, a férfiúi és művészi szerep újrajátszásának szándékát.” (70) Orbánné tehát nem ekkor csinál magából bolondot, hanem miután Paula elcsábítja Viktort. Egerke ekkor ismerteti levelében az elmezavar különböző változatait, amit a vasúttól azóta elbocsátott volt férjén, később Orbánnén tapasztal. Csermlényi hűtlenségében kapcsolódnak össze a múlt és a jelen történetei: a Szkalla lányokról készült létai fénykép helyzetlehetőségei, valamint Orbánné, Paula és Csermlényi viszonyváltozatai. A tragikum veszélyét a macskajáték hárítja el, mely az antik szatírájátékokra emlékeztető módon a komédiába játssza azt vissza. A groteszk kompenzáció, visszavétele a tragikumnak a komikumból, majd a komikumnak a tragikumból. (71) A nevetés keserves és viszolygató. A beteljesületlen álmokból (Gizát a Létára való nosztalgikus költözködési terve a csehovi nővérekhez teszi hasonlóvá) kijózanít Giza közlése: „Kérlek, becsináltam.” (72)

Örkény instrukciója szerint a játéknak folyamatosnak kell lennie: „Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnénak egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérel, az egész világgal.” (73) Az idő egyre gyorsabban múlik, s a tér is tömörödik Orbánné szenvedélyének erőterében. A kilenc szereplő egy időtér részese, így kibeszélő narrációik egybekapcsolódó dialógusok, ezért sem lehet a „tisztá epika” kritikájával illetni a darabot. A helyszínek és idősíkok egybeszerkesztésével vonja Örkény a groteszk koordináta-rendszerébe a széttartó jeleneteket.

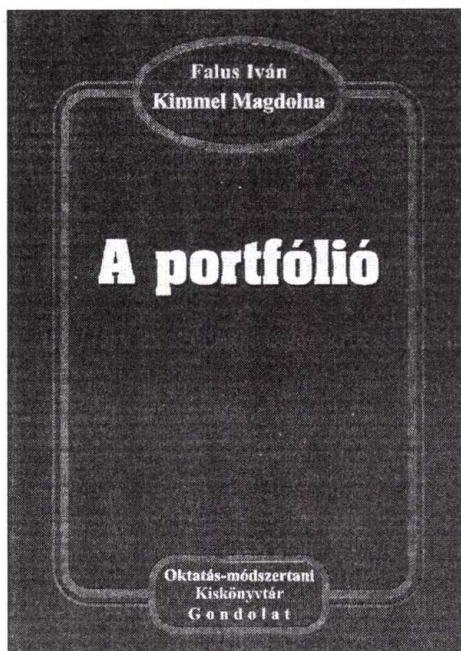
A darabban a mérce Giza. A reprezentációs szerepkörében a mértéktartás megtestesítője, méltósága a hatyúkéhoz hasonló, melyekkel magányában még társalogni tud. Giza

helyzetének stabilitását bénasága kényszeríti ki. A szintéren az ő tolokocsija a fix pont, a körüljárható középpont, s ennyiben Beckett tehetetlenseit idézi. Giza lesz a szereplők beszédének fókusz, „gizában” mérhető Orbánné, Paula, Egérke, Ilus. Gizát azonban a bénasága megfosztja a cselekvés lehetőségétől, nincs kitéve a választás kockázatának.

Jegyzet

- (1) Idézi Pomogáts Béla (1979): *Sorsát kereső irodalom*. Budapest. 239.
- (2) Örkény nyilatkozatára hivatkozik P. Müller Péter (1990): *A groteszk dramaturgiája*. Budapest. 7.
- (3) Lázár István (1979): *Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest. 111.
- (4) Bertha Bulcsu (1978): *Délutáni beszélgetések*. Budapest. 440.
- (5) Bányai János (1980): Az egérfogó. *Híd*, 9.
- (6) A Hamletben Poloniusnak a színészi képességeket méltató, de egyben az udvari politikus hozzá nem értését jelző felsorolásra hivatkozik Mihályi Gábor (1988): „A tökéletes dráma”. A klasszikus tragédia és komédia anatómiája. *Tiszatáj*, 3.
- (7) Jan Kott (1997): *A lehetetlen színház vége*. Budapest. 114.
- (8) Mihályi Gábor (1971): *Végjáték*. Budapest. 411.
- (9) P. Müller i.m. 110.
- (10) Berkes Tamás (1990): *Senki sem fog nevetni...* Budapest. 23.
- (11) I.m. 20.
- (12) Varga Zoltán (1980): A vakhit foglyai. *Híd*, 9.
- (13) Idézi Kott i.m. 44.
- (14) I.m. 137.
- (15) Örkény István 1979-es levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény (1982): *Drámák II*. Budapest. 581.
- (16) Koltai Tamás (1978): *Színházfaggató*. Budapest. 22.
- (17) Kott i.m. 402.
- (18) Tarján Tamás (1998): *Örkény István: Tóték*. Budapest. 25.
- (19) Erdődy Edit (1987–88): A „magyar abszurd” a hatvanas években, *Literatura*, 1–2.
- (20) Berkes i.m. 73.
- (21) Tarján i.m. 26.
- (22) Nagy András (1992): Közép-Európa realizmusa: a groteszk. *Valóság*, 11.
- (23) Sükösd Mihály (1970): Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd. *Új Írás*, 6.
- (24) Berkes i.m. 5.
- (25) P. Müller i.m. 142.
- (26) Szilágyi Ákos (1984): *Nem vagyok kritikus!* Budapest. 51.
- (27) Hornyik Miklós (1967): „A groteszk válasz iszonyú önbizalmunkra”. Interjú Örkény Istvánnal. *Híd*, 12.
- (28) Vö.: Balassa Péter (1982): *A színeváltozás*. Budapest. 234. és Koltai i.m. 48.
- (29) Radnóti Zsuzsa (1981; szerk.): *Párbeszéd a groteszkről*. Budapest. 74.
- (30) I.m. 104.
- (31) Bertha i.m. 451.
- (32) Berkes i.m. 80.
- (33) P. Müller i.m. 146.
- (34) Radnóti i.m. 32.
- (35) Simon Zoltán (1996): *A groteszktől a groteszkig*. Debrecen. 82.
- (36) Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- (37) Földes i.m. 212.
- (38) Tarján Tamás (1983): Éljen a kérdőjel! *Napjaink*, 2.
- (39) Bahtyin gondolatait idézi P. Müller i.m. 114.
- (40) Örkény: *Drámák III*. 150.
- (41) P. Müller i.m. 90.
- (42) Örkény: *Drámák II*. 508.
- (43) I.m. 556.
- (44) Berkes i.m. 28.
- (45) Király Nina előszava. In: Kott i.m. 13.
- (46) Idézi Berkes i.m. 104.
- (47) Bécsy Tamás (1982): Az „én”-világának drámája. *Irodalomtörténet*, 1.
- (48) Lázár i.m. 274.
- (49) Bertha i.m. 443.
- (50) Sándor Iván (1986): *Quo vadis, Thalia?* Budapest. 30.
- (51) Nagy Péter (1984): *Örömök és haragok*. Budapest. 121.
- (52) Örkény 1978-as interjúja Dalos Gáborral. In: Örkény: *Drámák II*. 531.

- (53) Bécsy Tamás (1984): „E kor nekünk szülők és megölők”. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest. 111.
 (54) I.m. 155.
 (55) Kott i.m. 238.
 (56) Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
 (57) Örkény: *Drámák II.* 588.
 (58) Földes i.m. 145.
 (59) P. Müller: *A groteszk dramaturgiája*. 8.
 (60) Sebök Zoltán (1983): Önsokszorosítások. *Mozgó Világ*, 9.
 (61) Szabó B. István (1997): *Örkény*. Budapest., 95.
 (62) Örkény: *Drámák. I.* 357.
 (63) I.m. 378.
 (64) Mész i.m. 390.
 (65) Pomogáts i.m. 237.
 (66) Almási Miklós (1971): Szeszélyek. *Új Írás*, 10.
 (67) Bécsy: „E kor nekünk szülők és megölők”. 62.
 (68) I.m. 95.
 (69) I.m. 220. 30. jegyzet
 (70) Mész i.m. 382.
 (71) Szabó B. i.m. 148.
 (72) Örkény: *Drámák. I.* 377.
 (73) I.m. 289.



A Gondolat Kör Kiadó könyveiből