

A DRÁMA ÉS A SZÍNJÁTÉK VISZONYA

(Örkény István: *Forgatókönyv*)

Az utóbbi évtizedekben furcsa nézetek olvashatók a drámairolalomról. Nemcsak rendezők, de drámaírók is hangoztatják, hogy a drámai szöveg csak a színházi előadásban kapja meg a maga értelmét, szépségét, jelentőségét, teljességét. T. Williams ezt írta: „Egy színdarab nyomtatásban körülbelül annyi, mint egy fel nem épült, vagy felépült és elpusztult házról készült tervrajz”.¹ Gyárfás Miklós a drámáról, dramaturgiáról írott könyvében szól arról, hogy egy drámában „minden a szó cselekvőerején keresztül érvényesül. Leíró részletekre nem jut idő és a lelkiállapotok részletes elemzésére sem. Ezért csak a színészi játék, az előadás megvalósulásával tud érvényesülni teljes szépségében egy-egy drámai alkotás.”²

Ezek és a hasonlóan megfogalmazott állítások csak akkor lennének igazolhatóak, ha a dráma nem tartozna az irodalomhoz; vagyis, ha egyetlen drámai szöveg sem lenne önmagában totális, hiteles és teljes, illetve nem lenne képes ilyen világot felidézni és magába zárni. Ezt fordítva úgy fogalmazhatjuk, hogy a fentiek és a hasonló állítások akkor lennének igazolhatóak, ha a színházi előadás a maga összes eszközével – a rendezéssel, a színészi játékkal éppúgy, mint a díszlettel, kellekkel, bútorral, világítással, zenével stb. együtt – képes lenne olyan *drámát* valóban hitelessé és totálissá tenni, amely a valóságot, illetve a választott problematikát nem tükrözi a maga totalitásában.

Mindez nem jelenti azt, hogy nem léteztek és nem léteznek önmagukban nem teljes és nem hiteles világot felidéző szövegek, amelyeket mégis előadnak. Vagyis: nem drámai műveket is elő lehet adni. Ismeretes, hogy ilyen szövegek voltak a régebbi századokban az ún. farce-ok,³ a trufák, aztán az ún. farsangi játékok, valamint pl. a commedia dell'arte szövegei, vagy pl. a XVI. és XVII. század fordulóján élt A. G. Tabarin jelenetei stb. Ezek azonban nem az irodalomhoz tartoznak, nem is a drámatörténethez, hanem elsősorban a színháztörténethez. Az említettek aktuális tartalmú csipkelődő, kicsúfoló, elsősorban nevetető tartalmú, rövidke írások voltak.

Mivel *Az írott szövegek és a színjáték* c. tanulmányunkban (L. Színház 1979/1. sz.) kissé részletesebben foglalkoztunk a kérdéssel, most csak vázlatosan utalunk még két színjátékszövegre, amelyek e kérdéskört bonyolítják.

Ilyenek az ún. „jól megcsinált” színművek. Ezekben – ismeretes ez – a nézőtérén ülő közönségre teendő legnagyobb hatás elérését szolgáló írástechnikát dolgozták ki. S noha – legalábbis a francia szerzők – tanítani is akartak általuk, az erkölcsöket jobbitani, alakjaik mégsem összetett, valódi emberek. Ezért kétségtelen, hogy Scribe, Augier és Sardou darabjainak *alakjait* – s hogy ne feledkezzünk meg arról, aki az ún. „francia technikát” náluk sokkal, de sokkal jobban tudta, Molnár Ferenc darabjainak az *alakjait* – a színészi alakítások mélyebbé, igazabbá, összetettebbé tudják tenni. Az ún. „jól megcsinált” színművek *alakjainak* esetében igaz, hogy a maguk teljességét, mélységét stb. csak a színházi előadásban kaphatják meg. Azonban az már nem állítható, hogy a nagy dráma-

¹ In *A Színház ma*. Szerk. LENGYEL György. Bp. 1970. 317.

² GYÁRFÁS Miklós, *A tettes mindig Oidipusz*. Bp. 1978. 21.

³ Amelyekről már Thomas Sebillet, 1548-ban ezt írta: „A francia farce-nak vagy Sottie-nek igazi témája egy jelentéktelen, durva darab, amely öröme és nevetésre ösztönöz.” in *European Theories of the Drama*. by B. H. CLARK, newly revised by H. Popkin. Crown Publishers Inc. New York 1972. 54.

írók alakjai önmagukban, színészi alakítások nélkül nem teljesek, mélyek és nem igazak. Ugyanakkor az sem igazolható, hogy a „jól megcsinált” színdarabok *teljes világát*, az ábrázolt kérdést, tételt vagy problematikát a színházi előadás mélyebbé, igazabbá, hitelesebbé tudja tenni. E munkák azonban a kérdéskört bonyolítják.

Miként azok a szövegek is, amelyeket e század elejétől kezdve a rendezők vagy a rendezők felkérésére újságírók, dramaturgok stb. állítottak össze. Ezek nem farce-ok, nem trufák és nem is „jól megcsinált” színművek, de nem is drámák. Csak példaként említjük Erwin Piscator *Trotz alledem! (Csak azért is!)* című előadása számára készült szöveget; illetve azt, amelyet A. Mnouchkine 1789 c. előadása számára állítottak össze. Ezeknek a színházi előadásoknak az esetében sem lehet állítani, hogy általuk és bennük *dráma* kapta volna meg a maga szépségét, értelmét, teljességét.

*

Vizsgáljunk meg egy olyan mai drámát, amelynek szerzője is azt tartotta, hogy „Egy leírt színdarab, akármennyire is úgy gondolom, ezen már javítani nem tudok, az a papíron sohasem végleges, sohasem beteljesülés”.⁴ Örkény István mondta ezt, s egy más alkalommal is ezt hangsúlyozta: „Én csak az eljátszott drámát tekintem drámának, hiszen nem a papírnak készül, mint ahogy egy forgatókönyv sem akar forgatókönyv maradni. *Akkor valósul meg, akkor teljesül ki*, akkor mondhatom, hogy a világra jött, amit írtam, amikor alkotótársaim a rendező, a színész – a színpadon újraterezték.”⁵

Hangsúlyozzuk, úgy gondoljuk, ezek az állítások csak akkor igazolhatóak, ha egy színházi előadás olyan szöveget tudna teljesebbé, hitelesebbé tenni, amely önmagában nem az; avagy, ha nem létezne dialógusban megírt olyan szöveg, amely önmagában is teljes, hiteles és totális.

Örkény István utolsó műve a *Forgatókönyv*. Először vizsgáljuk meg a drámát; azután azt, mit és mennyiben lenne képes a *felvetődő problémákon* a színházművészet eszköztára, teljes jelrendszere változtatni, mennyire lenne képes azokhoz olyan jelentéseket hozzátenni, amelyek a műben jelentkező problémákat megszüntetnék.

*

A mű belső világának ideje 1949. szeptember 22-e. Ekkor tartja jutalomjátékát a Mesternek nevezett bűvész a Fővárosi Nagycirkuszban. Produkciója az akaratátvitel. A jutalomjátékra meghívta régi barátait. Közöttük van Barabás Ádám, Novotny és Littke László, aki helyett édesanyja jön el. A Mester meghívta még Marosit, aki újságíró, és Nánási Pirit, aki lektor a Hadtörténelmi Könyvkiadónál. Barabás magával hozta édesanyját.

A vendégeket a Misi nevű bohóc, valamint Sztella, a Mester partnere fogadja a büfében. A kezdeti beszélgetésekből megtudjuk, hogy 1944 szeptemberében a Mester, Misi és Sztella – aki akkor még ápolónő volt a Honvéd Kórházban – Barabás vezetésével a Gestapo fogságából kiszabadították Hódosi ezredest, az ellenállási mozgalom vezetőjét; hogy a kiszabadítás után Hódosit Barabás édesanyja bújtatta, majd a Mester a cirkuszban, végül pedig Novotny Visegrádon, a kormányzói vadászkastélyban. Novotny még az illegális röpcédulákat is elrejtette. Mikor Hódosit a vadászkastélyból tovább akarták menekíteni, ő nem bírván elviselni a helyzetet, elkérte Barabás pisztolyát és föbe lőtte magát. A kezdeti beszélgetésekből még azt is megtudjuk, hogy most, 1949-ben Novotnyt elbocsátották az állásából, volt már internálva, s jelenleg teherautósofőr; Misit bohócból jegyzedővé minősítették; Sztellát pedig nem vették vissza a Honvéd Kórházba ápolónőnek. Nánási Piri is fegyelmet kapott, amiért megnézte a titkos Hódosi-dossziét. Sőt, Barabás Ádámot, aki jelenleg párizsi nagykövet, hazarendelték, „de azóta mintha kihalt volna a külügyminisztérium. Mit akarnak

⁴ÖRKÉNY István, *Párbeszéd a groteszkről*, in *Beszélgetések Örkény Istvánnal*. Bp. 1981; 187.

⁵ÖRKÉNY, *I. m.* 212. (Kiemelések tőlem, B. T.)

tőlem? Rejtély. A miniszterem mintha eltűnt volna. Ha bemegyek, csak a referens fogad zavartan.”⁶ Vagyis mindenki a fenyegettség légkörében él.

A Mester jutalomjátéka akaratátviteli mutatványokkal kezdődik, amelyeknek nincs semmi közük sem a később felidézett eseményekhez, sem a drámához. Csak annak a mutatványnak van valami köze a mű eseményeihez, amelyben 1917 novemberét idézik fel, s amelyben bohóctréfaként eljátszszák a cári család pusztulását, a forradalom győzelmét. Ennek végén Marosi „csendőr századosnak öltözve” ront be, s Hódosit, az ellenállási mozgalom vezetőjét keresi.

Mindez annyit is jelent, hogy a Téli Palotában játszódó jelenetet 1949. szeptember elsején is bemutatta a Mester, s most azt az időt idézte fel. Ebben a felidézett jelenetben szerepel még Nánási Piri is, akire ekkor a Mester a cirkuszban álnéven bujkáló zsidó lány alakját kényszeríti rá. A csendőrt játszó Marosinak Littkéné szóról szóra elmondja azt a kiáltványt, amit fia, Littke László fogalmazott meg, s amelyben – 1944-ben – fegyveres felkelésre szólította fel a magyar népet. A jelenet azzal végződik, hogy a Mester Marosira átviszi a maga akaratát, aki csendőr helyett most kisleány hiszi magát, s elfelejti, mit is akart itt.

A Mester eddig csak a porondon lévőekkel kapcsolatban gyakorolta akaratátviteli erejét, most azonban közli, hogy a „nézőtéren ülő nagybecsű publikumot fogom akaratérőm búvkörébe vonni.”⁷ Kérdéseket tesz fel, amelyek a közönség lelkiismeretét érintik. Végül felszólítja őket, jelentkezzen, „aki mondott vagy tett valamit, ami Isten és ember előtt *törvénytelen*, jövátéhetetlen vagy megbocsáthatatlan”. Mikor senki sem jelentkezik, örül, hogy az itt ülők feddhetetlenek, „Nincs bennük önvád, sem rettegés a *törvény szigorától*, mely lecsap a bűnözőkre, de *nem fenyegeti az ártatlanokat*.”⁸

Ennek hallatára Littkéné „fölsáll, visszaroskad, és az asztalra borulva kétségbeesetten fölsír”.⁹ Elmondja, hogy fiát két hete elvitték. Az asszonyról a mű alakjai – a Mester kivételével – nem tudták, hogy kicsoda. Most megmondja, amiből nyilvánvaló, hogy Littke László az ő fia. Ekkor „Barabás a szereplőket szétlökődösve, lélekszakadva rohan be a porond felől.”¹⁰

Barabás azonban – valahogyan nem tudván még fölocsúdni az előző akaratátviteli mutatvány hatásából – 1944-ben hiszi magát; azt hiszi, a nyomozók 1944-ben vitték el Littkét. Megtudjuk, hogy Littke volt Barabás legjobb barátja, ő szervezte be a pártba stb. A Mester felébreszti s bemutatja az 1949. szeptember 22-én itt ülő közönségnek mint „Madrid legendás védőjét, a francia partizánok hőseit, az egykori Barabás hadnagyot, illegális nevén Füttyöst, később romba dőlő fővárosunk újjáépítőjét, előbb minisztert, azután államtitkárt, a forradalmár fiatalok bálványát, aki jelenleg párizsi követ.”¹¹

Ettől a pillanattól kezdve új eseménysor indul, ami a mű lényegéhez tartozik: Barabás 1949-es koncepció perének előzményei.

Azonban már itt fel kell tennünk a kérdést: eleve szándékában volt-e a Mesternek Barabás leendő koncepció pörét is felidézni ezen a jutalomjátékon, avagy csak Hódosinak az 1944-ben történt kiszabadítását akarta felidézni, de az események tovább haladtak, mintegy „maguktól”. A kérdés nyilván elsősorban a Mester alakját, illetve az ő tartalmait érinti. A legegyszerűbb választ a Mester vagy a mű valamely szövegrésze adhatná. Ezekből azonban nem lehet ezt eldönteni. Közvetlenül ugyan, de választ kaphatnánk abból is, hogy kiket hívott meg. Van-e köztük olyan, akire kizárólag csak a koncepció per ettől kezdődő felidézésére van szükség? Ha lenne ilyen, tudhatnánk, hogy a Mester eleve készült erre is. Azonban ilyen alak nincs; hiszen mindenki szerepelt már az eddigi eseményekben is. A mű szövegeiből az sem egyértelmű, hogy a Mester tudta-e, hogy Littkét már letartóztatták, vagy ő is csak most tudta meg Littkénétől? Ha bizonyosak lehetnének, hogy tudta, akkor a közönséghez intézett azon szavai, melyben örül, hogy a jelenlévők nem félnek a törvénytől, „mely lecsap a bűnözőkre, de nem fenyegeti az ártatlanokat” arra vonatkozóan lenne

⁶ ÖRKÉNY István, *Forgatókönyv*. Bp. 1979. 21.

⁷ ÖRKÉNY, *I. m.* 53.

⁸ ÖRKÉNY, *I. m.* 56. (Kiemelések tőlem, B. T.)

⁹ ÖRKÉNY, *I. m.* 56.

¹⁰ ÖRKÉNY, *I. m.* 58.

¹¹ ÖRKÉNY, *I. m.* 62.

tudatos szöveg, hogy Littkéné felsírását idézze elő, ezzel pedig a koncepció per felidézését kezdje el. A kérdéskörre még visszatérünk, most csak annyit jegyzünk meg, hogy ennek az eldöntése a Mester szándékainak, tartalmainak, s így a műben betöltött szerkezeti, eszmei és funkcionális helyének a problematikáját érinti.

Miután a Mester Barabást „visszahozta” 1944-ből, s bemutatta a közönségnek, Marosi – „megint civilben” – Barabáshoz lép. Az idő és a tér ezzel újra változik: 1949. április 4-e van, Párizsban, ahol Barabás mint nagykövet fogadást ad. Itt Marosi csak szóban közvetített üzenetet hoz; ismét valaki másnak az alakját véve magára. Az üzenetben többek között az áll, hogy „Pártunk elszakadt a néptől, vezetőink, mintha csalhatatlanok volnának, elnémítják, sőt bebörtönzik a bírálni akarókat...”, s az üzenet küldője kéri Barabást, „Ne hagyj el, segíts, üzend meg, mit tegyek, hogy megelőzzem a csalódott tömegek *fegyveres fölkelését*...”.¹² Barabás fölháborodva provokátornak minősíti az üzenethozót, megnézi útlevelét, s látja, Marosinak hívják és újságíró. Később majd Marosi tiltakozik, miszerint ő sohasem volt Párizsban, nem is lehetett, mert nincs útlevele.

Ez a jelenet is kapcsolódik az előző kérdéshez: tudta-e a Mester, hogy akik az üzenetet küldték, Marosi nevét használtatták az üzenetvivővel? Ha ezt tudná, s ha mi biztosak lehetnénk, hogy tudta, abban is bizonyosak lehetnénk, hogy azért hívta meg Marosit, mert a koncepció pert is fel akarta idézni. De erre sem kapunk egyértelmű választ.

Az üzenet végén olyan tények hangzanak el, amelyeket Barabáson kívül csak egyetlen egy valaki tudhat. Hogy ez a valaki kicsoda, abból derül ki, hogy Littkéné is emlékszik ugyanarra a szövegre, amit Marosi Barabásnak elmondott, s szó szerinti el is ismétli. Mindebből az is valószínűvé válik, hogy a Párizsba küldött üzenet Littkétől származott. Mivel Barabás ezt az esetet provokációnak minősítette és azon nyomban jelentést tett róla az illetékes hatóságoknak, Littkéné vádolja Barabást, miszerint „Tudta jól, és csak maga tudhatta, kitől jött az üzenet, és hogy *mi vár a legjobb barátjára*, ha följelenti az üzenet átadóját.”¹³

Itt kezdődik Barabás benső világának a megmutatása. Ekkor kezdődik gyötrődése régi barátjának, Littke Lászlónak bűnösségét vagy ártatlanságát illetően, s ennek következtében saját bűnösségét vagy ártatlanságát illetően, amely kérdések összefüggésben vannak Littke letartóztatóinak ártatlanságával vagy bűnösségével is. Ekkor még azt hiszi, hogy Littke áruól.

Barabásné ront be a nézőtérrel, „Üss szét köztük – mondja fiának –, ha rá akarnak uszítani a barátodra.”¹⁴, és a Mesternek két pofont ad. A Mester mentegetőzik, hogy Barabást rég látta, „Utoljára Hódosi halála napján”.¹⁵ Ez a furcsa, egyáltalán nem logikus mentegetőzés azért szükséges, hogy elhangozhassék Hódosi neve. E név hallatára – és semmi más indítóból – Nánási Piri közli, hogy a bizalmas dossziében azt olvasta, Hódosi nem öngyilkos lett, hanem gyilkosság áldozata. Ebből pedig nyilvánvaló, hogy a dossziében már hamisított jegyzőkönyv van. Barabásné el akarja vinni a fiát. A Mester azonban akaratátvitellel meggyőzi, hogy nem cirkuszban vannak, hanem „A Népbírótság tárgyalótermében, ahol majd a fia bűnygyében hirdetnek ítéletet.”¹⁶

Az esemény sor ezzel a koncepció per felidezéséhez érkezett. A Mester megmutatja Barabásnak a vádiratot – ugyanazt az újságpapírt, amit Barabásnének mutatott, mint az őt tanúként beidéző iratot – s ezzel vége az első résznek.

A II. rész elején a Mester alszik, s Misi bohóctréfákkal ébreszti, majd a bűvész felolvassa a vádirat pontjait: „Együttműködés az illegális párt üldözőivel”; egy sztrájk szervezőinek besúgása; „dezertálás a Madridot védő köztársasági hadseregből”; „Aknamunka a francia partizánok ellen, később a magyar ellenállási mozgalom vezérkarának lebuktatása, majd Hódosi ezredes meggyilkolása...”.¹⁷ Meg kell jegyeznünk, hogy mindezeket a Mester kommentálja is; a tárgyalást „Ne vedd komolyan”, a vádirat „légből kapott iromány”, amelyen „szabad nevetni”, s hogy „Ezt a vádiratnak nevezett szappanbuborékot játszva föl fogjuk pukkasztani.”¹⁸

¹² ÖRKÉNY, I. m. 68. (Kiemelések tőlem, B. T.)

¹³ ÖRKÉNY, I. m. 73. (Kiemelések tőlem, B. T.)

¹⁴ ÖRKÉNY, I. m. 74.

¹⁵ ÖRKÉNY, I. m. 75.

¹⁶ ÖRKÉNY, I. m. 77.

¹⁷ ÖRKÉNY, I. m. 82.

¹⁸ ÖRKÉNY, I. m. 82.

A Mester ezután mint népbíróági elnök hallgatja ki Barabást. A végén közli, a népbíróóság enyhítő körülménynek tekinti, „Hogy segédkezet nyújtottál a hozzád legközelebb álló személynek, a pártba befurakodott ellenség legádázabbikának még időben történő hathatós leleplezéséhez.”¹⁹ Ismét Littkéné szól közbe, s kérdi Barabástól, él-e a fia? Ekkor olvasható Barabás első monológja.

*

Voltaképpen ez az a pillanat, amelyben elindul a műnek az a szála, amely egyértelműen drámának nevezhető.

Az eddigi jelenet-mozaikokban csak azokat a múltbeli eseményeket tudtuk meg, amelyek mintegy alapjai a Barabás benső világában kialakulható drámának; illetve azt, hogy Barabást hamis, koholt vádak alapján fogták perbe.

Az elmondott események kétségkívül drámaiak, de csak a szó mindennapi értelmében. Az eseményeket ugyanakkor csak *megtudtuk*, méghozzá úgy, hogy azokat a Mester idézte, idéztette fel. Amiket így megtudtunk, azok az élet mindennapi eseményeiben valóban drámaiak, az életben valóban drámák, mint az illegális szervezkedés, kiszabadítás a Gestapo fogságából, Novotny elbocsátása és internálása, Hódosi öngyilkossága, a koncepciók per előkészítésének mozzanatai stb. S természetesen maga a koncepciók per is igen erősen drámai életjelenség. Azonban ezek a mindennapi életben drámának számító események a műben nem válnak valódi drámává, mert *egyetlen esemény sem kerül elének az alakok közötti viszonyokból és azok változásaiból*. Minden eseményt a Mester idézett fel, de még ő sem eredeztette azokat az alakok közötti viszonyokból.

Már az eddigiekből is látható, hogy a mű egyik problematikus jellemzője – a drámaiság szempontjából – az alakok közötti viszonyok hiánya. Az alakokat csak a Mester használja föl arra, hogy a mutatónyban a múltbeli eseményeket *kimondják* vagy megjelenítsék. Ezáltal az alakok között nem is jöhetnek létre drámai viszonyok. Az alakoknak így csak a Mesterhez van viszonyuk – egymáshoz nincsen –, de ez is csak pusztán annyi, hogy a Mester rájuk kényszeríti a régi események elmondását, illetve a mutatónyban való és mutatónyként való megjelenítését.

Az a tény, hogy nem lehet tudni, a Mester fel akarta-e idézni a koncepciók pert, avagy csak a régi, 1944-es események felidézésével akarta szórakoztatni a publikumot, itt válik fontossá. Ez a kérdés ui. nemcsak az ő és a Barabás közti viszonyt, hanem az ő és a többi alak közti viszonyt is érinti.

Ha a koncepciók pert – amely a dráma benső idejében csak a jövő időben képzelhető el – fel akarta idézni, akkor ezzel a felidézéssel szükségszerűen lenne valamilyen célja; ebből pedig meg lehetne állapítani a Mester benső tartalmait. Ha lenne célja, szükségszerűen alakulna ki saját, konkrét tartalmú viszonya a többi alakhoz, de Barabáshoz is. Neki nyilván akkor lenne köze a felidézett eseményekhez, vagyis a személyi kultuszhoz és a koncepciók perekhez, ha valamilyen társadalmi-történelmi mozgásirányt képviselő célból idézné fel. De ilyen célt nem találunk. Ennek hiányában nincs igazán meghatározható viszonya Barabáshoz sem. Illetve, ami van, az pusztán annyi, hogy barátja volt Barabásnak, együtt harcoltak, s tudja, Barabás ártatlan.

A Mester alakjának legnagyobb hibája tehát az, hogy ő úgy főszereplő, hogy a műben felvetett problematikához, a személyi kultuszhoz és a koncepciók perekhez tartalmait illetően semmi köze nincsen, ezeknek egyetlen részét-részletét sem hordozza. Ennek következtében nem lehetnek, nincsenek drámai viszonyai. A Mesternek itt semmi, de semmi más célja nincs, mint cirkuszi bűvész-mutatónyokat produkálni. Ennek következtében műbeli funkciója kizárólag az események technikai megjelenítése.

A személyi kultusz és a koncepciók perek problematikájához a többi alaknak sincs benső köze; vagyis egyik alak sem hordozza, testesíti meg a mű alapproblematikájának valamely részét-részletét. Láttuk, Marosi mint ő maga nem szerepel, később is csak hírhez. Nánási Piri mint ő maga csak annyiban szerepel, hogy látta a titkos Hódosi-dossziét és így a hamisított jegyzőkönyvet. Novotny csak mint az 1944-es események egyik hősi alakja, illetve mint – akárcsak Nánási Piri – a

¹⁹ÖRKÉNY, I. m. 87.

személyi kultusz kezdeteinek szimptomáit – alaptalanul, törvénytelenül elbocsátották, internálták; fegyelmet kapott – hordozó egyén jelenik meg. De a mű alapproblematikáját Littkéné sem jeleníti meg. Az általa elmondottakból nyilvánvalóvá válhat a pörök mechanizmusa, módszerei. Ezenkívül azt a kétségbeesett fájdalmat jeleníti meg, ami az ártatlanul elhurcoltak hozzátartozóiban támad fel. Misi leginkább a cirkuszi mutatóanyagokhoz szükséges bohóctréfákat produkálja, Sztella pedig a Mester technikai partnernője.

Míndez azt is jelenti, hogy az alakoknak nemcsak egymáshoz, de Barabáshoz sincsenek viszonyai. Mivel hozzá a Mesternek sincs viszonya, egyértelmű, hogy a műben sehol máshol nem formálódhat meg a *valódi dráma*, csak Barabás benső világában. Az itt létrejövő dráma pedig kizárólag csak *monológokban* objektíválható.

A Mesternek Barabás benső drámájához is csak akkor lehetne köze, ha a benső vívódásokban, gyötrődésekben, tépelődésekben valahogyan helyet kaphatna. Ezekben pedig a legnyilvánvalóbban akkor kapna helyet, ha a per felidézésével olyan célja lenne, amely a személyi kultusz és a koncepciók perék valamely társadalmi-történelmi aspektusát nyilvánítaná ki. Ebben az esetben azonban az is megvalósulna, hogy a dráma a Mester és a Barabás közötti viszonyban formálódna meg.

Ám még egy újabb problémát szül, hogy az alakok csak az eseményeket idézik fel anélkül, hogy a problémákhoz benső, egyéniségükből, személyiségükből fakadó közük lenne. Ezek hiányában ui. az általuk felidézett események csak pusztá tényyszerűségeikben *mondanak ki*, azaz a problémakör megjelenített eseményei nem épülnek egyedekbe, személyekbe. Ezáltal a személyi kultusz és a perék problémaköre függetlenedik a személyektől, egyedektől; nem velük és általuk történik, hanem tőlük függetlenül, valahol felettük „lebegve”. Mindezt voltaképpen már az teszi eleve szükségszerűvé, hogy a problémakör egy cirkuszi előadás felidézetttségében, bűvészmutatványokként formálódik művé. Így már a kérdéskör írói látásmódjában, következésképp a mű szerkezetében a mű – már eleve felidézett – valóságán belül is csak mint felidézett valóság jelenik meg. A kérdéskör ezáltal elveszíti a maga súlyosságát.

Ugyanakkor az eseményeket nem azok idézik fel, akik a pereket eltervezték, végrehajtották és végrehajtották, hanem olyan emberek, akik a koncepciók perekben mit sem tudó sakkfigurák voltak; illetve akik csak megjelenítik a sakkfigurákat. A Mester a mű elején azt mondja az akaratátviteli mutatóvannal kapcsolatban: „Ne féljenek tőlem. Nem terrorizálok senkit. (. . .) Én csak arra töreksem, hogy mind, akik a porondon vagyunk, lehetőleg ugyanazt akarjuk, és csak olyasmit, ami nem idegen tőlünk, ami bennünk, bevallatlanul szunnyadozott.”²⁰ Valóban nem is tesz és nem is tétet mást. Ám ezen a módon csak akkor jelenhetne meg a koncepciók perék egyéni és társadalmi problematikájának teljessége, totalitása, ha nem csak a sakkfigurák szerepelnének.

Ezeknek a mozgásirányoknak a hiányában a problémakör még jobban elveszti a maga súlyát és drámaiságát. Így csak a pusztá események „drámaiak”, de úgy, hogy nem a mű benső világában születik és formálódik meg ez a „drámaiság”, hanem azáltal támad fel a befogadóban, hogy ő tudja, ezek az események a *primer valóságban* nagyon is drámaiak voltak. A koncepciók perék és a személyi kultusz okai és leglényegesebb társadalmi-történelmi dinamizmusa ezáltal megfoghatatlanok a mű világában.

Ezzel kapcsolatban meg lehetne említeni, hogy maga a társadalmi-történelmi helyzet hasonló módon függetlenedett az emberek személyiségétől, egyéniségétől. Tény ui., hogy ahhoz, hogy valaki akkoriban áldoztá váljon, nem volt szükség tetteire, múltbeli vagy jelenbeli cselekvéseire, bűneire vagy ártatlanságára, politikai meggyőződésére, világnézetére stb. Vagyis a koncepciók perék elváltak a személyiségektől, a jellemektől, egyedektől. Azonban a személyi kultusz világa, légköre csak az ártatlanul megfélemlítettek egyéni átéltségében jelent meg úgy, mint aminek nem lehet tudni az okát, nem lehet tudni és kiismerni módszereit. Magának a történelmi-társadalmi helyzetnek konkrét, valódi okai voltak.

A módszerek kiismerhetetlensége és az egyén előtt ismeretlen volta ebben a műben is pontosan megjelenik. Azonban a módszerekből nem derülnek ki az okok.

*

²⁰ ÖRKÉNY, J. m. 29.

A problémakör ott kezd személyhez hozzákapcsolódni, s ezzel szorosan összetartozva ott kezdődik el a dráma, az itt egyedül lehetséges valódi dráma, Barabás benső drámája, ahol az események elemző elmondását abbahagytuk. Littkéné Barabáshoz intézett kérdése után, hogy él-e a fia, Barabás első monológja olvasható. Ez a monológ, mint a következők is, azért hordozhat valódi drámát, mert a problémakör egyik aspektusa, a vádlottak benső világa viszonyokban, Barabás különböző benső tartalmai közötti viszonyokban formálódik meg.

A monológban amiatt gyöttrődik, hogy az ő, Párizsból, a provokációra vonatkozó jelentése alapján tartóztatták le azt a Littke Lászlót, aki „Megmentőm, oktatóm, példaképem; amivé lettem, neki köszönhetem.”²¹ A monológban megjelenő másik benső tartalom, hite és bizalma a pártban, amelyet Littke üzenetének azon része érint, miszerint a párt elszakadt a néptől, s hogy félre kell állítani vezetőit. Így egyfelől a szeretett barátba, másfelől a pártba vetett hit az oka a gyöttrődésnek. Végül arra jut, hogy az üzenetet nem küldhette a párthoz hű Littke.

A következő jelenetben megtudjuk, hogy fia letartóztatásakor Littkéné lakásában a házkutatás során Barabás leveleit keresték. Most Marosira a Mester annak az embernek az alakját kényszeríti, aki a nyomozóknak – kínzások hatására – egy hamisított levelet valódi Barabás-levélnak bizonyít. Barabás azonban közli, hogy ő ilyen levelet sohasem írt. Ám Littkéné ismét fejből idézi a fiához írott válaszát. Így megtudhatjuk, hogy Littkéék lakására hamisított Barabás-levelet csempésztek. A Littkéné által idézett levélben Barabás azt írta, hogy „Itt, Párizsban, sejtelmünk se volt róla, hogy pártunk, melynek győzelmére, még ifjú fővel, mindketten felesküdtünk, a győzelem birtokában visszaél hatalmával.”²² A levelet – egy újságpapírt – a Mester megmutatja Barabásnak, aki „kövé váltan mered az újságpapírra, s belőle föl-főlnézve követi Littkéné szavait”²³; pl. ezeket: „Ha igaz, amit futárod révén megüzentél, akkor, barátom, szavakkal már nem megyünk semmire”, cselekedni kell, „békés, de imponáló tüntetést kell szervezni.”²⁴ Barabás, noha tudja, hogy nem írt ilyen levelet, kénytelen elismerni, hogy a kézírás az övé.

Ekkor újabb monológja következik, amelyben tovább bontakozik a dráma. Ez a monológ talán a mű legszebb és legmélyebb része. Kétkedni kezd abban, amit önmagáról tud, mert látta saját keze írását. Értelmével tudja, hogy ezek a betűk „az én kezem vonásai! De csak a betűk; a szavak, a szavak egymásutánja, összefüggése nem az enyém.”²⁵ Azonban ugyanezekor kezd már megrendülni az önmagáról való tudásába és a saját magába vetett hite. „Hátha működik bennem egy második vezérlés, aminek nem én irányítom a működését? ... Hogy íródott ez a levél? Úgy-e, hogy a kezemnek külön élete van? Mást ír, mint amit gondolok? Vagy megfordítva: ő tudja, hogy amit leírt, azt gondolni, akarni, vállalni fogom? Hát mi vagyok én?”²⁶ S eljut a még alapvetőbb kérdésekig: „ahogy két szemem, két fülem, akként két jobb kezem is van, kétféle sorsom, kétféle múltam, kétféle életrajzom?”²⁷ S már abban is kétkedik, nem ő lőtte-e le Hódosi ezredet, „Jobban mondva, a két kezem közül az egyik.”²⁸ Tehát eljut odáig, hogy már hiszi saját bűnöségét.

*

Ebben a nagyon igaz monológban nem a XX. századi ember „szizofréniája”, az én-nek különböző okokból bekövetkezhető felhasadása jelenik meg. Szó sincs itt a XX. századi ember „ontológiai alaphelyzetéről” sem, vagy egy réteg, egy osztály, egy csoport, vagy akár az író egyéni helyzetének vagy „világérzésének” ontológiai alaphelyzetként való beállításáról. (Mint sok hasonló tartalmú szövegben nem egy külföldi és hazai mű esetében.) Itt a személyi kultusz érvényre juttatá-

²¹ ÖRKÉNY, *I. m.* 91.

²² ÖRKÉNY, *I. m.* 102.

²³ ÖRKÉNY, *I. m.* 103.

²⁴ ÖRKÉNY, *I. m.* 103.

²⁵ ÖRKÉNY, *I. m.* 105.

²⁶ ÖRKÉNY, *I. m.* 105.

²⁷ ÖRKÉNY, *I. m.* 105–106.

²⁸ ÖRKÉNY, *I. m.* 106.

sának folyamatáról van szó. A személyi kultusz törvénytelenégei azáltal juthattak „hitelesen” érvényre, hogy az emberek hittek a pártban. Barabás benső drámájában is, ebben a folyamatban is alapvető szerepet játszik a pártba vetett hite. Ez ebben a monológban tényszerűen nem hangzik el, de megnyilvánul sok előző és ezt követő jelenetben. Pl. ezt mondja, még a mű elején, Novotnyknak: „...Egy párttitkár tévedhet, de a párt soha.”²⁹

A pártba mint vezető közösségbe vetett rendíthetetlen hit alapvetően járult hozzá a személyi kultusz légkörének kialakulásához; illetve az akkori benső drámákhoz. A párt abszolút igazába, sziklaszilárd erkölcsi, politikai, társadalmi erejébe és maradéktalanul pozitív voltába vetett hitet több tényező alapozta meg és alakította ki: egyértelműen igaznak bizonyult eszmerendszere, ideológiája, történelem- és társadalomszemlélete; gyakorlati harcai a fasizmus és az elnyomás ellen; valamint az a meggyőződés, hogy a párt tagjai és vezetői egyaránt erkölcsileg a legszilárdabbak. Mindezeket támogatta az a meggyőződés is, hogy a párt végre valahára, annyi szenvedés után az emberiség álmát valósítja meg, s erre képes is stb. Mindezek és még sok más tényező azt építette az emberek tudatába, hogy a párt tagjai és vezetői mindenféle negatívumoktól mentesek, hogy őszintén és minden körülmények között csak az emberekért harcolnak, a legtisztább erkölcsi alapon állva. Ez a jogos, mert történelmi és társadalmi tényekkel megalapozott hit oly mérhetetlenül erős volt, oly megalapozott és erős lehetett, hogy ha a párt azt mondta: aljas vagy áruló, ezt és ezt a bűnt, árulást vagy más negatívumot elkövetted, akkor fel sem merülhetett, hogy az állítás vagy a vád hamis; az egyed a párt igazába és abszolút pozitív voltába vetett hite alapján önmagában kezdett kételkedni. Persze más pillanatokban az egyed mégsem hitte, mégsem hihette, hogy bűnös, hogy áruló stb.

A monológot, kimondatlanul is, ez a hit járja át.

*

Azonban ettől kezdve van a műnek történelmileg és eszmeileg nem igazolható, vagy csak egészen kicsiny részében igazolható szála, mely áthúzódik a végső jelenetekig. Ez azzal kezdődik, hogy Marosi, most először mint önmaga, „lihegve beront”, s közli, „A város felbolydult, az utcákat előzönlötte a nép. Tízezrek, százezrek menetelnek a Petőfi-szobor felé.”³⁰

Az ezt követő mozaikrész már ehhez, a néptömegek szerepéhez és a fegyveres felkeléshez kapcsolódik. Barabásné elmondja, hogy két hete egy ismeretlen jött be a lakásába, noha ahhoz csak neki és fiának van kulcsa; fia pedig Párizsban volt. Az illető fia barátjának nevezte magát, s Barabás számára hozott üzenetet: „Ha lefognak, barátom, lépj a helyemre, és vedd át a vezetést.”³¹ A szövegből nem tudjuk bizonyosan, de lehetséges, hogy ez a látogató Littke László volt, de az is lehetséges, hogy egy újabb provokátor. Barabásné, Marosi iménti közlése nyomán, kéri fiát, vegye át a tömegek vezetését. Ezt a kérést megerősítendő, Marosi újabb berohanása következik, amikor is tudatja, hogy a nép Barabást hívja vezetőül.

Ezután ismét a valódi dráma – és nemcsak az események mindennapi drámaisága – folytatódik, ugyancsak monológban. A monológ fontosságára a Mester is felhívja a figyelmet: „Minden szó, ami most elhangzik, a vádolt szíve mélyéből fakad, és ha átsiklanak fájdalmas és megrázó tépelődésén, akkor a műsor hátralévő része összekuszálódik, érthetetlen és zavaros homályba vész.”³²

A benső dráma akörül alakul ki, hogy ő helyesen cselekedett-e, amikor a Párizsban megkapott üzenetről jelentést küldött az illetékes hatóságoknak, hiszen ennek alapján tartóztatták le Littkét; s ennek kapcsán akörül, hogy kettejük közül ki a bűnös és ki az ártatlan. „Csak tudnám, csak azt az egyet biztosan tudnám, igaz van-e Littkének vagy nincs.”³³ Ha igaz van, a nép jogosan ment az

²⁹ÖRKÉNY, I. m. 21.

³⁰ÖRKÉNY, I. m. 108.

³¹ÖRKÉNY, I. m. 112.

³²ÖRKÉNY, I. m. 114.

³³ÖRKÉNY, I. m. 115.

utára, ha bűnös, akkor a tüntetőket szét kell verni, s Littkét a börtönben kell hagyni. „Ez itt a kérdés, a kérdések kérdése, de ki tud rá felelni.”³⁴ Ezek a kérdések és benső tartalmak természetesen önmagukban rejtik azt is: bűnös, megengedhetetlen, törvénytelen dolgokat cselekszik-e a párt, avagy az igazság alapján áll.

Ezután Novotny becsmérli Barabást, hogy nem áll a tömegek élére, hogy nem veszi észre, kiké lett az ország. Elmondja, milyen sérelmek, törvénytelenések érték amiatt, hogy 1944-ben tagja volt a Barabás-csoportnak. Marosi pedig már ezzel a hírrel jön: „Lövöldözések, véres utcai harcok városzerte. Körülvették és ostromolják a Rádiót.”³⁵ Mivel ennek a két szövegnek a következtében Barabás akar valamit tenni, itt jelenik meg egy olyan *pillanat*, amely valódi értelemben drámai, ahol – ha halványan is –, drámai, most változó viszony alakul ki Novotny és Barabás között.

Barabás ugyanis ezek hatására barikádokra akar menni; most úgy érzi, Littke ártatlan, s ki kell szabadítani. El is indul, de a Mester intésére a cirkuszi szolgák szerepét is betöltő katonák nem engedik kimenni. „Mi történt? Meggondoltad magad?” – kérdi a Mester, s Barabás válasza ennyi: „Meg.”³⁶ Ezért olyan beszédet mond, amellyel az utcán lévő tömegeket akarja lecsendesíteni. Az iménti „kérdések kérdése” ebben az elindulásban és megfordulásban objektiválódott, de a megfordulás valódi okára csak később derül fény.

Az események visszatérnek Barabás peréhez. Novotnyt hallgatja ki a Mester mint bíró, Hódosi halálával, illetve az általa 1944-ben elrejtett röpcédulákkal kapcsolatban. A Mester kérdi, milyen szöveget tartalmaztak a röpcédulák, és milyen keltezéssel? A röpcédulákon a fegyveres felkelésre szóló felhívás volt olvasható. Ezt a szöveget Misi bohóctréfái után Barabás mondja el. Ám mielőtt elmondaná, újból Marosi siet be: „Nagygyűlés van a Parlament előtt. Százezren vannak. Egy kiáltványt fognak felolvasni.”³⁷ S ezután Barabás elmondja a kiáltványt, amelynek szövege *szó szerint megegyezik az 1944-es kiáltvány szövegével*, azzal, amit Littkénétől hallottunk a mű elején. A fegyveres felkelésre való felhívást tehát Barabás a mostani utcai események során mondja el. De melyik a mostani idő?

*

Látható, a műnek az imént elindult szálában három történelmi időpont keveredik, pontosabban mosódik egybe. Marosi Barabásnak 1949. szeptember 22-én, a cirkuszban felidézett, leendő koncepció pere során jön be híreivel, s ez azt a jelentést hordozza, hogy ez a tömegtüntetés, a Rádió ostroma stb. 1949 őszén történt. Azonban tudjuk, a valóságban ez nem történt meg. Marosi közléseinek első jelentésrétege legfeljebb csak azt jeleníti meg, hogy 1949-ben esetleg elvont történelmi lehetőség volt a fegyveres felkelésre. Az viszont, hogy Marosi a Petőfi-szobrot, a Rádió ostromát, a Parlament előtti nagygyűlést említi, egyértelműen jelöli azt az időpontot is, amikor mindezek a valóságban megtörténtek: 1956 októberét. Mivel azonban a Barabás által elmondott kiáltványt – szó és betű szerint ugyanazt – mint az 1944 szeptember elsejére, a fasiszták ellen tervezett fegyveres felkelésre való felszólítást ismertük meg a mű elején, ez a rész 1949-et is összemosza 1944-gyel és 1956-tal. Ezzel pedig, akár szánta neki az író, akár nem, azt a jelentést juttatja érvényre, hogy a három időpont azonos történelmi helyzet, amelyben azonos erkölcsi tartalommal, azonos jellegű és tartalmú fegyveres felkelésre való felhívás jelenhetett meg. Tehát három teljesen különböző történelmi, társadalmi és erkölcsi helyzetet vesz azonosnak, ami történelmi tévedés, illetve eszmei hiba. 1949-nek és 1956-nak ilyen módon történő egymásra vonatkoztatása persze hordoz igaz, valódi jelentést és tartalmat is. Nevezetesen, hogy az 1956-os események oka az 1949-es koncepció perék. Ezek azonban, még a Rajk-pör is, csak egyik oka volt 1956-nak, s így csak egy része az igazságnak. S az igazság egy részének az igazságként való megjelenítése ugyancsak eszmei, de művészi hiba is.

*

³⁴ ÖRKÉNY, I. m. 115.

³⁵ ÖRKÉNY, I. m. 118.

³⁶ ÖRKÉNY, I. m. 119.

³⁷ ÖRKÉNY, I. m. 131.

Miután Barabás elmondta a kiáltványt, a Mester mint bírósági elnök megkérdezi: „Bevallja tehát, hogy – amint az ügyészség állítja – fegyveres fölkelésre szólította a népet?”³⁸ Az időpont most sem tisztázott. Barabás így válaszol: „Igen. Nem. Igen. Nem.”³⁹

Ekkor ismét a valódi dráma folytatódik, ismét csak monológban, amivel a valódi dráma immáron a harmadik monológban realizálódik. Igen súlyos gondolatok hangzanak el, valódi drámaként, mert a benső vívódásokat a Barabásban lévő, különböző tartalmak közötti viszonyok szülik meg. Barabás benső drámája ismét akörül formálódik, hogy ő jelentést írt Párizsból, „melyben Littke Lászlót a párt elárulásával meggyanúsítottam.”⁴⁰; vagyis ahhoz az őrlő gondolathoz jut, hogy barátját ő jelentette föl. Bensejében a vívódás „iránya” tovább halad, hiszen ezt azért tette, mert pártját jól akarta szolgálni. De a másik tettet, a fegyveres felkelésre való felszólítást is ugyanezen okból tette: „ismét a párt védelmében, hogy Littkét és más ártatlanul szenvedőket börtönükből kiszabadítsam.”⁴¹ Beismeri, övé a kéz, amellyel a följelentő levelet megírta, s övé a hang, amellyel felkelésre szólított. Mivel mind a kettőt megtette, kétszínűséggel vádolja önmagát. Ezután mint az egyik legfontosabb gondolatra, és mint a valódi, bensőben lezajló dráma egy lényeges, gyötrő kérdésére, eljut odáig, hogy „Mi hát a párt? Megmentője vagy megrontója az emberiségnek? Fönnmaradásának utolsó reménye vagy végpusztulása? Ki tudja ezt?”⁴² Benső kínlódását, gyötrődését, a kérdések szaggató voltát gyönyörű képen objektiválja: „Hiszen, ha tudnám! Ha a szívembe volna írva, kitépném, hogy lássam!”⁴³ A benső gyötrődések, vívódások, tépelődések mélyén a párthoz való hűség, a pártba vetett hit van. A pártra vonatkozó kérdések ilyen végtelenségig való sarkítottóságát és általánosítottóságát, a kérdés „időtlenységét” nyilván az egyedi, szubjektív helyzet magyarázza.

A Mester mint bíró lehetőséget ad arra, hogy visszafordítsák az időt, hogy még egyszer megelevenedhessen az a helyzet, amelyben Barabás a felkelésre buzdított. S ekkor pontosan az ellenkezőjét mondja; a katonáknak vezényel sortűzet, hogy lőjenek a párt és a munkásosztály ellen felkelt csőcselékre.

*

Barabás immáron másodszer „fordul meg”. Először a barikádokra akart menni, s akkor azért nem ment, mert a katonák – a cirkuszi szolgák – elállták az útját. A második alkalommal először a fegyveres felkelésre buzdít, majd – mikor a Mester visszaforgatja az időt – a csőcselékre lövet. Látható, egyik megfordulása sincs megindokolva. A fegyveres felkelésre, illetve ennek leverésére való felszólítás – a szövegösszefüggés alapján – egyértelműen 1956-ot idézi. Jól tudjuk, hogy az 1956-os események tragikussá fordulásában ellenforradalmi erők játszották a fő szerepet. A valóságban egy Barabás Ádámot nyilvánvalóan ennek a ténynek a meg- vagy felismerése vezetett oda, hogy kiadja a parancsot a sortűzre. Mivel e műben Barabás megfordulását sem az ellenforradalomra utaló tények, sem más nem indokolja, érthetetlen marad. Illetve valami egészen más magyarázat kínálkozik. A mű harmadik, a két megfordulás közötti monológjában hangzik el: „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önmagamnak.”⁴⁴ Mintha ezt a második, de talán az első megfordulást is ez a tény igazolná. Azonban ezt csak akkor lehet hitelesen állítani, ha a történelmi *folymatokba*, s nem egyetlen történelmi helyzetbe ágyazott *magatartásról*, és nem személyiségről, egyéniségről lenne szó. A *Pisti a vérzivatarban* című drámában hitelesen jelenhetett meg, hogy Pisti kivégző és kivégzett, hogy németbarát hentes és ennek az ellenállási mozgalomban részt vevő öccse is egy személyben, mert Pisti nem személyiség, nem egyed, hanem egyszerre több történelmi magatartás, ami Pisti alakjának különféleképpen megvalósuló megtöbbszöröződéseiben objektiválódik. Barabás Ádám

³⁸ ÖRKÉNY, I. m. 133.

³⁹ ÖRKÉNY, I. m. 133.

⁴⁰ ÖRKÉNY, I. m. 133.

⁴¹ ÖRKÉNY, I. m. 133.

⁴² ÖRKÉNY, I. m. 134.

⁴³ ÖRKÉNY, I. m. 134.

⁴⁴ ÖRKÉNY, I. m. 134.

azonban személyiség, nagyon is körül- és behatárolt egyéniséggel és történelmi-társadalmi tartalma-
kat hordozó cselekvésekkel. Barabás Ádám megfordulása, „önmaga ellenkezője” tehát hiteltelen.
Egyetlen, konkrét egyéniséggel kapcsolatban egyetlen helyzetre vonatkozóan nem érvényes, nem
igaz, hogy „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önmagamnak.”

*

A mű ezután következő részében kiderül, hogy Barabást pedig Littke László vallomása alapján
tartóztatták le; majd szembesítik őket. Littkét a Mester személyesíti meg. Ebből a könnyed, csevegő
stílusban megírt jelenetből először az derül ki, hogy Littke nem üzent Barabásnak. Azonban min-
dent bevallott, amivel vádolták, sőt „lelepleztem a te bűneidet is”, illetve: „a zárkák homályában
(...) kitaláltam rólad, nagy ügyel-bajjal egy olyan jellemrajzot is, amely nemcsak hősi nimbuszo-
dat tépázza meg, hanem a vétkeidet is előrevetíti.”⁴⁵

A beszélgetés további részében a Mester-Littke arra akarja rávenni Barabást, hogy tagadjon,
„Mert mindez csak vád, papír és locsogás a te töredelmes vallomásod nélkül.”⁴⁶ Ha ui. tagadna,
abba a párt vezetői belebuknának. Ő maga azonban beismert mindent, mert kommunista „Voltam,
vagyok, leszek”, még akkor is, ha ügyésze és bírója kommunista, s még akkor is, ha elvtárs ítéli
halálra. Barabás ezt nem érti, a Mester-Littke pedig azt nem érti, „Mi van ezen érteni vagy nem
érteni való? *Én nem a logika, hanem a hitem foglya vagyok.*”⁴⁷

A műnek ez a része kettős jellegű és jelentésű.

Voltaképp egyértelmű, hogy valaki csak úgy lehet mindig és minden helyzetben következetes
forradalmár, ha a hit foglya. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy vannak törvénytelen helyzetek,
amelyekben a hit negatív tartalmú vakhitté válik, s ennek a kialakulását tudná megakadályozni a
logika, no meg az erkölcsi és politikai tisztánlátás. Egy marxista-leninista forradalmár számára a
leggyötrőbb, legkényesebb politikai-történelmi helyzet eddig a személyi kultusz időszaka volt,
amelynek egyik ismérve épp a politikai tisztánlátás megzavarása és megzavarodása volt. Ezért
Barabás kétszeres megfordulását értelmezhetjük úgy is, mint épp ennek a ténynek az objektivá-
cióját. De a mű magyarázata – „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önmagamnak” – az alak
konkrét megjelenítésmódja miatt – nem fogadható el.

A koncepciók perék mechanizmusa kitűnően megnyilvánult a mű világában: a provokátor kikül-
dése Párizsba; a Hódosi halálát rögzítő jegyzőkönyv meghamisítása; Barabás meg sem írt „válasz-
levele” egy el sem küldött „üzenetre”, amelynek alapján először Littkét, majd Barabást elfogják;
egy másik provokátor megjelenése Barabásné lakásán, az odacempészett levél; Littke vallomása
stb. Mindezek azonban nem mutatják meg, nem tárják föl a koncepciók perék létrejöttének okait.
Erre vonatkozóan Littke és Barabás beszélgetésében is csak egyetlen utalást találunk: „Voltak idők,
– mondja Littke –, amikor hősök kellettek, most árulókra van szüksége a pártnak”, aminek értelme
„Talán csak az, hogy akik még nem félnek, félni kezdenek, és akik már félnek, még jobban
féljenek.”⁴⁸; illetve: „Szerintük (ti. a per létrehozói szerint, B. T.), ha nem tévedek, csak a hazug-
ságon keresztül juthatunk el az igazsághoz.”⁴⁹ Azonban ezek közül egyik sem a személyi kultusz és
a koncepciók perék kialakulásának valódi oka.

Mivel kétségtelen, hogy a valódi marxista-leninista forradalmár számára ez a társadalmi és törté-
nelmi helyzet szolgáltatta a legnehezebb, leggyötrőbb időszakot, és mert ez társadalmi fejlődésünk
egyik nagy fordulópontja, lehetetlenség totálisan és hitelesen megjeleníteni azon történelmi-társad-
almi és egyéni mozgásirányok nélkül, amelyek létrehozták. Ezeknek az erőknak, történelmi moz-
gásirányoknak a művészi rögzítése és tisztázása pedig alapvetően szükséges a társadalom egészséges
fejlődéséhez.

⁴⁵ ÖRKÉNY, *I. m.* 143–144.

⁴⁶ ÖRKÉNY, *I. m.* 145.

⁴⁷ ÖRKÉNY, *I. m.* 147. (Kiemelések tőlem, B. T.)

⁴⁸ ÖRKÉNY, *I. m.* 145.

⁴⁹ ÖRKÉNY, *I. m.* 145.

Lehet természetesen azt mondani, hogy ez a mű és benne a valódi dráma a vádlottak, Barabás Ádám lélektanáról szól, s nem is akar többről szólni, nem akarja a helyzetet totalitásban, teljességében megjeleníteni. De lehet-e a vádlottak lélektanáról totálisan szólni, teljes világot adni a vádlók nélkül? Örkény István így nyilatkozott: „A dráma valóságartalmát megtörtént esetekből merítettem, de nem konkrét eseményekről számolok be, hanem a pörök mechanizmusáról, a vádlók, a bírák és főképp a vádlottak lélektanáról.”⁵⁰ Az írói szándék nem mindig valósul meg; Örkény István ebben a műben nem szól a vádlók és a bírák lélektanáról. Közülük egy sem jelenik meg. A népbírói elnök benső tartalmaiból a Mester semmit, de semmit nem jelenít meg.

A beszélgetés még hátralévő részében Barabás közli, hogy mindent be fog vallani, el fog ismerni. Littke ennek nagyon örül, „Titokban, bevallom, ezt reméltem.”⁵¹ Annak ellenére remélte tehát, hogy az ellenkezőjére akarta rávenni. Barabás elhatározásának azért örül, mert ebből látja: „Hogy nem tévedtem, hogy rád találtam újra, arra a *hinni vágyó* diákra, akit én vezettem be egy illegális tanuló körbe.”⁵² Mindez ismét azt jelenti, hogy még ebben a helyzetben is a hit, a forradalmi hit, a pártba vetett hit a legfontosabb Littke, de a mű számára is. Ebből látható, hogy ennek a műnek egyik központi kérdése a párthoz való hűség a személyi kultusz időszakában, akkor, amikor az emberek zömében épp ez a hit ingott meg. Az tehát, hogy a pártot és a párt igazságait hogyan és miként lehet elválasztani az ebben az időben volt vezetőitől, illetve az, hogy ebben az időszakban a párt hogyan azonosult vezetőivel, nos ez a nagyon-nagyon fontos kérdéskör nem jeleníthető meg és nem ábrázolható hitelesen és totálisan azon erők és dinamizmusok nélkül, amelyek akkoriban a párt vezetőiben léteztek, amelyek a személyi kultuszt létrehozták.

A mű vége Barabás Ádám meglehetősen hosszú beszéde, amelyet az utolsó szó jogán mond el. Ebben már semmi új nincs, és éppen ezért, és nem terjedelme miatt, hosszú. Csak más szavakkal, de ugyanazt mondja el, az én-nek azt a kettősségét, azokat a kétféleképpen értelmezhető eseteket, azt a kétféle „életrajzot”, amelyeket a monológok tépelődései, vívódásai, a személyi kultusz mechanizmusának megjelenései, illetve a „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önmagamnak” részek mondatok már megjelenítettek. Az egyetlen új, hogy a szöveg megírás módja megkísérli érzékelteni, hogy a koncepciók perек beismerő vallomásai betanult szövegek voltak.

A végén Barabás Ádámot kivégzik, és vége a cirkuszi előadásnak.

*

A kérdés ezek után, hogy egy színházi előadás tudná-e a maga speciális eszközeivel ennek a műnek drámailag és eszmeileg kritikus pontjait módosítani?

Először hadd utaljunk arra, hogy nem a mű eddigi egyetlen előadásáról kívánunk szólni, amit a Vígszínházban mutattak be 1982. januárjában, Valló Péter rendezésében. Nem is „elképzelt” előadások alapján térnénk ki a kérdésre. Csak azokról a színházi előadásban megformálható és megformálhatatlan jelentésszerűségekről kívánunk említést tenni, amelyek a színházművészet *alap-eszközeivel* elvben létrehozhatók és/vagy létrehozhatatlanok.

A színházművészet egyik és legfontosabb alapeszköze a nem verbális jelekkel történő jelentés- vagy tartalomközlés. Ezek közül az egyik az ún. néma jelenet, amely szavak nélküli cselekvésekkel közölhet jelentéseket; a másik egy-egy alak színészi eszközökkel történő megformálása: magatartásának, céljának, törekvéseinek, bizonyos tulajdonságainak stb. nem verbális jelekkel történő érvényre juttatása; vagyis jellemének, egyéniségének a szavakban meg nem nyilvánuló része, ennek kifejezése. Ezeket a gesztusokkal – gesztuson *minden* testi megnyilvánulást értve – és a testtel kifejezhető általános magatartással lehet érvényre juttatni.

Kezdjük a dráma szerkezetének és így az egész mű drámaiságának a kérdésével, azzal, hogy a Mesternek nincs társadalmi-történelmi tartalmakat hordozó célja, hogy ő csak cirkuszi bűvészmutatványokat akar produkálni, ami által a téma nem a maga valóságosságában, hanem cirkuszi előadásban történő felidéztségében jelenik meg.

⁵⁰ ÖRKÉNY, *Párbeszéd* . . . 147.

⁵¹ ÖRKÉNY, *Forgatókönyv* . . . 149.

⁵² ÖRKÉNY, *I. m.* 150. (Kiemelés tőlem, B. T.)

Ezen csak egészen extrém esetben lehetne változtatni. Ha egy színjáték elején, némajátékban, csak a látvánnyal eljátszanak egy jelenetet, elképzelhető, hogy ennek jelentése módosítani fogja azokat a jeleneteket, illetve helyzeteknek a jelentéseit, amelyeket már a verbális tartalmak írnak elő. Elképzelhetjük azt az extrém esetet, hogy a Mester valójában nem bűvész, hanem pl. rendőrségi nyomozó. A színjáték mű elejére beiktatott némajátékban láthatnánk, amint leveti rendőrruháját és felveszi a bűvész öltönyét. Ehhez nyilván el kell hagyni a vendégek fogadásának a sem a drámához, sem az eseményekhez egyébként is semmiféle módon nem kötődő jeleneteit. A mű világa ekkor a nyomozó hatóság, a Mester által rendezett újabb manőverként, esetleg a perek mechanizmusához hozzátartozó újabb machinációként értelmeződne, s Barabás pszichikai megtörésének módszereként jelenne meg. A Mester azon szövegei, melyekben Barabás iránti barátságát, megértését, a vádiratra vonatkozó kommentárjait stb. fejezi ki, nyilván módosulnának, ugyancsak a koncepciók perek módszerévé változnának. Az a jelenet, amelyben Marosi azt a valakit személyesíti meg, akit rengeteg víz megivásával kényszerítettek arra, hogy a hamisított levelet Barabás valódi levelének igazolja, olyan jelentést is kapna, miszerint Barabást hasonló kínzásokkal fenyegetik. Sőt, ezáltal az 1944-es és 1956-os, fegyveres felkelésre vonatkozó felhívás egyértelműen mint az 1949-ben érvényesülő lehetőség értelmeződne.

Azonban ez a jelentésréteg a szöveg által előírt helyzetek következtében csak egy ideig lenne viszonylag szervesen közvetíthető. Már az I., de különösen a II. részben nemcsak szövegkihagyásokat, hanem szövegmodosításokat is igényelne. És igen nagy nehézséget okozna a Littke-Barabás jelenetben. Ekkor Littkének a szövegei az őt megtestesítő nyomozó-Mester szájából alapjaiban cinikussá változnának. Ráépülhetne még az a jelentésréteg is, hogy semmi értelme Barabás ellenállásának, s ő ennek a hatására közölhetné, hogy mindent be fog vállalni. Ám ekkor a párthoz való hűség és a pártban való hit Littke által történő megnyilvánítása elvesztené az írott szövegben meglévő jelentéseit, és a lehető legaljasabb cinikus jelentést kapna. A színjáték ebben az esetben két megoldással végződhetne: a szöveg alapján történővel, de azzal is, hogy Barabás ellenáll és nem vall.

Látható, ezen a módon nem Barabás benső drámája állana az előtérben, hanem a kihallgatás machinációja. Ez azonban valóságossá válna, pontosabban: megszűnne így a felidézett valóságon belüli felidézetsége, és a cirkusz válna felidézetté, valóban „cirkusszá”. De ebben az esetben azonnal felvetődne a kérdés, miért van szüksége a nyomozó hatóságoknak erre a „cirkuszi” cirkuszra?

Azonban akár ezt, akár mást közölné egy elejére beiktatott némajáték, olyat nem lehetne elképzelni, amelynek következtében a személyi kultusz okai, a létrehozó egyéni, társadalmi, történelmi dinamizmusok is beépüljenek a színjáték világába. Még akkor sem, ha a bevezető néma jelenetben a párt akkori vezetői is megjelenének, mint akik pl. utasításokat adnak. Ekkor is csak ez a tény jelenne meg, az okok nélkül. Vagyis igazán teljessé, totálissá egy színjáték sem teheti ezt a művet.

De ne vegyünk ennyire szélsőséges lehetőségeket, maradjunk a szöveg által előírt helyzeteknél.

A másik alapkérdés a Mester alakja. Lehetne-e az őt alakító színész játékaival, nem verbális jelekkel megszüntetni azt a hiányt, miszerint ő nincs beépítve Barabás benső drámájába, mert nincs hozzá viszonya? A Mesterből a színészi magatartással és gesztusrendszerrel kétségkívül lehetne a saját benső erején mindenkin uralkodó, démonikus vagy kegyetlen, zadista stb. figurát formálni; olyat, aki pl. helyesli a koncepciók pereket. Barabáshoz intézett szövegeinek barátságos jellege ezáltal áthangolódhatna. Így csak színlelné a jóindulatot és a megértést. A Mesternek ezáltal lényegesen konkrétabb tartalma és a mű által választott problematikának egyik aspektusát hordozó viszonya lehetne Barabáshoz. Ám ez a megoldás azonnal életre hívná a kérdést: miért és hogyan lett az ellenállási mozgalomban részt vevő bűvész a koncepciók perekben helyeslőleg részt vevő ember. Vagyis az okok, a perek létrehozó okok és erők iránti kérdés még erőteljesebbé válna. Azonban Barabás benső drámájába még így sem lehetne bekapcsolni. Ez ui. csak akkor lenne lehetséges, ha Barabásnak lennének szavai ehhez a tartalmú Mesterhez; vagy legalább monológjaiban kellene utalni arra, hogy a Mester alapjaiban változott meg az illegális harcokban vele együtt küzdött Mesterhez viszonyítva. De nem tűnne el a totalitás hiánya sem, hiszen a személyi kultusz okai így sem jelenének meg. Csak olyan képviselőjét látnánk, aki az írott szövegben nincs jelen. Tehát ezekkel az eszközökkel sem lehetne elérni, hogy a Mesternek köze legyen Barabás benső drámájához; noha a Mester így hordozna társadalmi-történelmi erővonalat, tartalmakat.

Ha a Mester a felidézés céljával hordozná a személyi kultusz valamely lényeges aspektusát, a másik probléma, 1944–1949–1956 hamis, történelmietlen összemosása esetleg megváltoztatható

lenne. Persze csak akkor, ha a Mester mosatná ezen időket össze szándékosan Barabással. Így nem okvetlenül a mű szemléletmódja mosná össze ezeket a teljesen különböző társadalmi helyzeteket, hanem annak csak egyik alakja, aki ezt éppen azért „téteti” meg Barabással, hogy ideológiai hibába essen. Az 1944-es kiáltvány szövegét ekkor ő adhatná Barabás kezébe, kényszerítve, hogy ezt olvassa föl, mondja el az 1956-ot vagy 1949-et felidéző események során. Persze a Mester azon szándékát, hogy ezzel Barabást ideológiai hibába kényszerítse, meglehetősen nehéz volna egyértelmű jelekkel érvényre juttatni, hiszen szöveg nincs rá.

A Mester alakjának áthangolása szükségszerűen módosítana az általa megjelenített Littke László szövegein is. A pereket helyeslő Mester hozzátenné azt a jelentést is, hogy itt van az az ember, akin már győzött az általa képviselt erő, aki összetört, összeomlott, azt tette, amit kívántak tőle. Vagyis Littkét is a saját, új tartalmainak megfelelő módon formálhatná meg. Hozzátehetné azt a jelentést is, hogy Littke cinikus; megjeleníthetné, hogy Littke mindig áruló volt stb.

Természetesen elképzelhető az is, hogy a színjáték és a színészi alakítás az 1949-hez, de 1956-hoz is viszonyított jövő szemszögéből formálja meg a Mestert, bármiféle szövegváltoztatás nélkül. Az alakítás sugallhatná a koncepciós pereknek és a személyi kultusznak a későbbi történelmi időszakban kialakult ítéletét is. A Mestert alakító színész nem verbális jelekkel megmutathatná az egész pert elítélő viszonyt is. Erre mód nyílna azoknak az eseményeknek a felidézésekor, amelyek a perek mechanizmusát, módszereit mutatják meg. Ekkor ismét változhatna Barabáshoz való viszonya; s ezzel kiküszöbölődne az írott szöveg egyik hiánya: a Mester és Barabás között lévő viszony hiánya. A szövegben megjelenő, pusztán barátságos, jóindulatú, de passzív viszonya helyett kialakulhatna nagyon mély és őszinte szeretete, és a társadalmilag és emberileg egyaránt nagyon nagy érték telmetlen elpusztítása feletti dühe, fájdalma és/vagy keserősége.

Mindezek és a még elképzelhető rendezői, színészi megoldások a Mestert kétségkívül sokkal jobban hozzákapcsolhatnák az *eseményekhez*, de nem Barabás benső drámájához. Láttuk, az írott szövegben még az eseményekhez sincs sok köze, hiszen ő csak technikai felidezőjük. Azonban még az említett megoldások sem kapcsolhatnák Barabás benső drámájához. Ehhez ui. az kellene, hogy a nem-csak-bűvész-Mesterhez Barabásnak is legyen viszonya, belőle is induljanak ki „viszonyvektorok”. Ezek pedig csak akkor lennének hitelesek is és vitathatatlanul érthetőek is, ha Barabásnak lennének erre vonatkozó szövegei is. Sem a hitelességhez, sem az érthetőséghez nem lennének legendák a nem verbális jelek.

Kétségtelen, hogy a megírt szöveg és jelentésrétegei a Barabás Ádámot játszó színész számára kínálnak legkevésbé lehetőséget arra, hogy alakításával szüntesse meg az írott szöveg hiányosságait. Hiszen az ő oldaláról nem lehet a színjáték világába beépíteni azokat a dinamizmusokat, amelyek a művészi tükrözést totálissá tehetnék.

Van a drámának egy pontja, amelyet az alakítás, igaz, meglehetősen nehezen és az előadás más részein zavart okozva, de hitelessé tudna tenni. Említettük, hogy van egy pillanat, amelyben Barabás a barikádokra indul, de „meggondolja magát”. Említettük azt is, hogy a valóságban a Barabás Ádámhoz hasonló emberek – nyilván 1956-ban – azért „gondolták” meg magukat, mert felismerték, hogy az események mozgatói között ellenforradalmi erők is vannak. Ezt a Barabást játszó színész nyilván semmiféleképpen nem tudja csak nem verbális jelekkel megjeleníteni. E megfordulás után hosszabb szöveget mond, amelyben a tömegeket akarja lecsendesíteni. A végén ezt mondja: „De kapjunk csak lélekzetet, jussunk nyugvópontra, akkor a párt, még ha hibázott is, épp a hibákon okulva oszt majd igazságot; nektek is, és azoknak, akik most a Rádiót ostromolják, éppúgy, mint nekem, aki itt ülök a vádlottak padján, kérve, folytassuk tovább a tárgyalást. Amit tettem, megbántam és tisztelettel várom a népbíróság igazságtevő ítéletét.”⁵³ Nos, ennek a megfordulásnak a *mikro*-helyzetét a színész épp azzal tudná hitelessé tenni, ha a szöveg elmondásakor érzékeltetné: megfordulása azért következett be, mert bírósági tárgyaláson van, s így akarja a várható ítéletet enyhíteni. A pszichikai dinamizmus így teljesen érthető lenne. Azonban ez a színészi megoldás zavarokat okozna más jelenetekben: Barabást olyanakk mutatná, mint aki valójában harcolni akar a barikádokon, az ellenforradalom oldalán. Ez pedig csökkentené Barabás valódi drámá-

⁵³ ÖRKÉNY, J. m. 120.

ját. Vagyis hiába oldaná meg az alakítás a mikro-helyzetet, a mű egyéb, fontosabb jelentésrétegeiben okozna zavart.

Úgy gondoljuk, ennyiből is egyértelmű, hogy egy színjáték a maga eszközeivel *jelentéstele irodalmi szöveghez* nem képes olyan új erővonalakat hozzátenni, amelyek a szöveg valóságtükrözésének, valóságfelidézésének problémáit alapjaiban érintik, amelyek a szöveghez viszonyítva merőben új dinamizmusok. Ennek voltaképpen az az egyik, de lényegbeli oka, hogy minden nem verbális – metakommunikációs – jel és jelrendszer csak a verbális síkon közöltekhez való vonatkozásában kapja meg a maga jelentését úgy, hogy teljesen érthető és következetesen végigvitt lehessen. Tulajdonképpen már ezt mondja Hamlet a színészeknek, amikor megkívánja tőlük, hogy „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez...” Olyan cselekvényt megjeleníteni, különösen hosszan, a színjáték egész terjedelmében, amely nem illeszkedik a szóhoz, teljes egyértelműséggel, pontos jelentésekkel nem lehet. A színészi „cselekvényekkel” csak a mikro-helyzeteket lehet kiegészíteni, az alakoknak olyan új tulajdonságaival, amelyek közvetlenebbül vonatkoznak a szavakban megjelenőkhöz. A másik ok, amiért az ábrázolt világ teljességéhez a nem verbális jelekkel nem lehet egyértelműen pontos, érthető új közléseket hozzátenni az, hogy egyetlen jel sem elszigetelt, hogy jelentése rendszerekbe épül. Ezért minden jel jelentésének a jelrendszer egészének jelentésébe kell illeszkednie.

Látható volt, hogy az írott szövegnek a hiányosságai nem abból eredtek, miszerint egy-egy alak csak vázlatosan íródott meg, amely vázlatosságot a színészi játék más tulajdonságoknak nem-verbális eszközökkel történő hozzátételével gazdagabbá, hitelesebbé, teljesebbé tudna tenni. Az írott mű kritikus pontjai nem is egy-egy alak fordulópontjainak a kidolgozatlanágából, vázlatosan megírt módjából erednek, amelyeket a színészek ugyancsak hitelessé és teljessé formálhatnának. E kritikus pontok a problémakör írói látásmódjából fakadónak már a szerkezetben, az írott mű világának benső felépítésében megjelennek; abban ui., hogy a koncepciók perke problematikáját cirkuszi produkcióként olyan bűvész idézi fel, aki csak bűvész; vagyis aki ezzel a felidézéssel csak olyan bűvészmutatványt hoz létre, amelyből hiányzik a választott problematika egyik lényeges történelmi-társadalmi és egyéni mozgásiránya. Ezen pedig a színházi előadás teljes egyértelműséggel és világosan érthetően nem tud változtatni; a hiányokat nem tudja eltüntetni úgy, hogy ha az írott szöveg nem is, de a színjáték már a választott problematika totális tükrözése, teljességének megjelenítése legyen.

Természetes, hogy mindazokat a kritikus pontokat és szálakat, amelyeket a színjáték a maga eszközeivel tud módosítani, netán jól megoldani, a drámai szöveg, kizárólag nyelvel, a dialógusokkal is megoldhatná vagy megoldhatta volna. Sőt azokat, amelyek az igazi hiányosságok, csak a szöveg által lehetne eltüntetni. Vagyis sem a hiányok, sem a kritikus pontok, részek és szálak nem abból fakadnak, hogy a drámában „nincs idő” a részletes lélekrajzra; nem attól válnak kritikussá, hogy a csak dialógussal még nem befejezett, még nem teljes és nem totális a mű világa.

*

Végezetül a következőképpen összegezhetünk. A *Forgatókönyv* nem tükrözi a személyi kultusz, illetve a koncepciók perke társadalmi-történelmi helyzetét a maga totalitásában, mert teljesen hiányzik belőle az a mozgásirány, ami a vádlók, a bírák lélektaneként jelenhetne meg; és hiányzik a helyzetet létrehozó társadalmi-történelmi erővonalak is. A vádlottak lélektana több monológban nagyszerűen kifejeződik, azonban ez sem jelenik meg a maga valódi súlyosságában, mert a mű már eleve másodlagos világában is mint újabb másodlagos, felidézett valóság jelenítődik meg. A mű egyik főalakja, a Mester nincs bekapcsolva sem a drámába, sem a felidézett eseményekbe, s így csak pusztán technikai funkciója van a mű világában. A műben eszmei hiba az 1944-es, 1949-es és 1956-os történelmi és társadalmi helyzetnek azonos tartalmú, azonos jellegű helyzetként való megjelenítése.

Ha az írott szöveg színjáték részévé válik, az alapproblémák közül, ha némi zavarral is, de megoldható a Mester bekapcsolása a társadalmi-történelmi kérdéskörbe, de nem kapcsolható be a műben megjelenített-megformált drámába, Barabás benső drámájába. Nem térünk ki rá, de ebbe a drámába nem építhető be Misi bohóc és Sztella sem, mint ahogyan még a problémakörhöz sem kapcsolhatók hozzá a mű elejének azon jelenetei, amelyekben a Mester akaratátviteli mutatóványai elevenednek meg.

Mindezek azt jelentik, hogy ez a mű egyáltalán nem pusztá színjátékszöveg, amely önmagában az irodalomhoz sem tartozik. A mű eléggé problematikus dráma. Azért problematikus és dráma egyben, mert a dráma csak az egyik főalak monológjaiban jelenik meg. Ezért a mű jelentésteli irodalmi szöveg.

Utoljára hadd tegyük a hangsúlyt a mű legjobb részére. Mindenki nagyon jól tudja, hogy a személyi kultusz és koncepciók perek mint történelmi-társadalmi problémakör mily végtelenül bonyolult. Mindenki jól tudja azt is, hogy nehéz kérdéseket sohasem lehet egyszerre maradéktalanul megoldani, még a művészetben sem. Ennek a kérdéskomplexumnak a maradéktalanul hiteles, totális, magasrendű művészi megformálása igen-igen sok mű után, mint háttér és hagyomány után lesz csak lehetséges; a kezdeti művek itt is szükségszerűen hiányosak. Egy azonban még így is kétségtelen: Örkény István műve – az elmondottak ellenére – a vádlottak lélektanának kitűnő megformálásával e kérdéskörnek a totális és magasrendű művészi megformálásához vezető úton igen fontos, nagy jelentőségű állomás. Sőt, mivel a mű egészében ha nem dráma is, de kitűnő írói, irodalmi szöveg, az irodalomhoz tartozik; és mivel a választott problematika megjelenítése sok részletében kiváló, igen jó és sokat is mondó színjáték mű formálható belőle. Hiszen Barabás benső drámája, valamint az alakok megjelenítésében érvényre juttatható színészművészet mindenképpen megjelenhet.

Tamás Bécsy

LE RAPPORT DU DRAME ET DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE (István Örkény: *Forgatókönyv*)

D'après les vues répandues de nos jours sur le drame, le texte ne reçoit sa plénitude, sa totalité que dans la représentation théâtrale. L'étude examine cette question de principe en connexion avec le drame d'István Örkény, intitulé *Forgatókönyv* (Scénario). Un magicien de cirque appelé Maître dont le répertoire est la transmission de la volonté, a invité ses amis au mois de septembre de 1949, c'est-à-dire au commencement du culte de la personnalité et des procès politiques préfabriqués, au Grand Cirque de la Capitale. Il leur fait évoquer quelques événements du mouvement de résistance de 1944, au cours duquel lui est ses compagnons, sous la conduite d'Adám Barabás, ont délivré de la prison de la Gestapo le colonel Hodosi. Mais les événements passent à l'évocation du procès préfabriqué d'Adám Barabás, qui est actuellement l'ambassadeur de Paris. Au cours de cela, nous faisons la connaissance de l'atmosphère du culte de la personnalité et les intrigues de la préparation des procès préfabriqués.

Mais le drame a plusieurs défauts: le culte de la personnalité et les procès préfabriqués s'évoquent en tant que les productions d'une représentation de cirque, par là la gravité du cercle de problème se perd. On ne peut pas savoir ce qui est le but du Maître par cette évocation, qui ne porte d'ailleurs aucun aspect de ce cercle de problème historico-social. Comme chaque scène n'apparaît dans le drame que par l'évocation du Maître, il n'y a pas de systèmes de rapport mutuels entre les figures, par conséquent: 1° le drame ne peut se créer et se former que dans le monde intérieur de Barabás, 2° le Maître, l'un des personnages principaux de l'ouvrage, n'est pas enchaîné aux événements dramatiques. Mais la plus grande défectuosité de l'ouvrage se trouve dans le fait que ce cercle de problème très essentiel n'apparaît pas dans sa plénitude, dans sa totalité, parce que nous ne voyons ni les causes de sa création, ni la psychologie des accusateurs.

La partie finale de l'étude tâche de prouver que, de parmi les problèmes du drame écrit, par la manière de l'interprétation des figures, de leur création d'acteur et par les moyens scénique donnés pour le régisseur, on ne peut donner des contenus sociaux essentiels qu'à la figure du Maître. L'outillage du théâtre, comme il n'a pas de mots y relatifs à sa disposition, ne peut pas rendre total le cercle de problème et la représentation, et il ne peut pas faire entrer le Maître dans l'action dramatique. C'est-à-dire, les vues, répandues de nos jours, concernant le rapport du théâtre et du drame, ne peuvent pas être vérifiées.

Le *Scénario* est pourtant un ouvrage littéraire considérable, parce qu'il évoque remarquablement bien la psychologie des accusés.