

FÖLDES ANNA

Örkény dramaturgiája

Dramakötetének margójára

Örkény István, az első magyar kortársi drámaíró, aki egyszerre tört be Varsó és Párizs, Leningrád, Krasznajarszk és Stockholm színpadaira is, s akinek végre talán sikerült megvetni a lábát a világot jelentő európai deszkákon, még két esztendővel ezelőtt is prózaírónak vallotta magát, aki csak mások buzdítására írt drámát. Tényeket és tanúkat hoz fel: a *Tótékat* is csak Kazimir Károly biztatására írta ... (És ami a jövőendő filológusok számára talán rejtve marad, de a kortársaknak nyílt titok, hogyha filmgyártásunk kegyesebb, rugalmasabb alkotótársa Örkénynek, akkor valószínűleg a *Tótékat*, talán a *Macskajátékot*, de alighanem a *Pisti a vérzivatarban* ösmo-delljét is a filmvászonról ismeri a nagy-közönség.) A dráma Örkény számára a jelek szerint nem elsődleges, kikerülhetetlen, hanem később s a körülmények parancsára meghódított műfaj. A prózához vonzza a többi között, hogy az alkotás azonnal, már az íróasztalon beteljesül, míg a dráma - Örkény szerint befejezetlen, töredékes írói vízió lévén - a műfaj természetéből következően és a színészi alakítás számára szükségszerű „ráhagyás” következtében csak a szín-padon teljesül be. Ha értékítéletnek tekintenénk ezt a megállapítást, vitára csábítana. De ha vallomásnak tekintjük, vagy még inkább a magyar színházkultúrához intézett, felkiáltójel nélküli imperativusnak, megszívlelendő mementónak - mindjárt más a helyzet. E nyilatkozat megfogalmazásának időpontjában - 1970 májusáig - ugyanis Örkénynek az Időrendben c. cikkében közreadott öt drámája közül csak egyet sikerült színpadon látni. Igaz, a magyar drámairodalom gyér hagyományán belül is megvan a múltja, a rangja a papírszínháznak. De Örkénynek - szerencsére - igénye és életeleme a közönséggel való találkozás.

S mivel hiszem, hogy a drámaírói tudatot is a drámaírói lét határozza meg, feltételezem, hogy egy év múltán három fővárosi, sereg külföldi és vidéki szín-házi premier, egy mozi s több televíziós film után, Örkény is közelebb került a műfajhoz, amellyel három évtizede ka-

cérkodik, csak hogy olthatatlan szerelmét leplezze. S amelyet, ha mások buzdítására is, de saját tehetségének hála

- a hazai pályán megújított. Feltételezemet alátámasztja az írónak egy másik, immár a Tháliával való viszonzott szerelem korszakából származó nyilatkozata. Ebben arról beszél, hogy sok kortársa önéletrajzot ír, ő a színpadon mondja el a magáét. Önéletrajzi drámája (melyet színházban még nem játszottak), a *Pisti a vérzivatarban* azonban alapjában különbözik a magántermészetű vallomásoktól. Nem lírai napló vagy dialogizált memoár, hanem a szó klasszikus értelmében (és nem formájában) dráma: Örkény szerint „kollektív önéletrajz, közös megrendüléseink színpadi ábrázolása, egy groteszk életrajz ürügyén”. S bár ez a műfaji meghatározás csak az író utolsó - s az idézett értelemben: beteljesületlen - alkotására vonatkozik, tulajdonképpen Örkény egész eddigi drámái életművéhez kulcsot ad.

„Közös megrendüléseink” drámáinak sorozatát Örkény írói pályája elején, még a negyvenes évek első felében indítja. (Siklós Olga szerint a *Voronyezs* 1942-43 táján a fronton született. A két év-szám közül nyilvánvalóan a második lehet helytálló, mivel a cselekmény idő-pontja: 1943. január.) Mindenesetre a dráma írójánál korábban érkezik haza Budapestre a hadifogságból, s 1947-ben már a Művész Színház műsortervében szerepel. Csak találgatni lehet, hogyan alakult volna Örkény drámaírói pályája, ha a *Voronyezs* megírása után színre kerül? Hogyan fogadta volna a közönség a számadás-számonekérés szokatlan kemény hangját, hogyan a kis orosz tanítónő akkoriban szentségtörő, később a *Szerelmem*, *Hirosima* című filmben fogalommal lett, a szemben álló világok fölött hidat építő szerelmét? Hogyan olvasnánk ma, majd három évtized távlatából a dráma szövegét, ha egy megvalósult előadás személyes vagy történelmi emléke motiválná? Annyi kétségtelen, hogy a *Voronyezs* s a hozzá hasonló drámák színpadi beteljesülésének elmaradása hiátust hagyott maga után a magyar színház-történetben.

Ezt a korai drámát ma már - a kritikus őszinte bánatára - inkább csak rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni. Megszületésekor azt kínálta, amit minden kultúrpolitikai megnyilatkozás sürget: politikus alkotás volt, izgalmas és égetően aktuális. Egy nemzet és egy nemzeték frissen átélt tragédiáját, be

nem hegedt sebeit vitte azon forrón, véresen színpadra. Az írói szenvedély nemcsak az igazság keresésében érződik, de az állásfoglalás, a hős által levont konklúziók egyértelműségében, hőfokban is. Nem véletlen, hogy Pataki szakaszvezető legkiélezettebb, végső vallomását a dráma 1969-es kiadása letompítva közli. Pedig a mű fogantatásának időpontja, az író személyes élményei által meghatározott nézőpontja teljes mértékben indokolja Pataki kitörését is. „Azt mondta, gyávák? Az egyik gyáva. Az egyik hazaáruló. Látja: ezért hal meg. Hogy haza ne verje magát. Mert ha maga hazakerül, maga azt mondja, gyávák voltak. Magát le kell löni. Hogy haza ne jusson, azért. Hogy én jussak haza, azért. Én vagy más. Aki elmondja, mi történt itt. És én hazamegyek, tudja, elmondom. Éjjel felírom a falakra, krétával: mit csináltak velük? Ordítani fogom az utcán: gyilkosok vagytok! A szomszédom fülébe súgom a villamoson: ne hagyj a fiad!”

Mi történt Voronyezsnél, s hogyan történhetett? Örkény drámája vádiratnak készült s nem analízisnek. Ezt azonban naivitás lenne 1971-ben szemére vetni, mikor az irodalomtörténet azt bizonyítja, hogy évtizedeknek kellett eltelnie ahhoz, hogy a kettő, legalább egy szerencsésen megválasztott, történelmileg kivételes szituáció konkrét, de tartalmilag egyetemesebb érvényű ábrázolásában egyéj forrjon (Cseres Tibor: *Hideg napok*). Örkény hőse, bár eljut a felismeréshez, hogy „egy országnak késik az órája”, sem jellemét, sem helyzetét tekintve nem rendelkezik a történelmi felelősség mélységben való elemzéséhez szükséges feltételekkel. Pataki Gábort a frontesemények sodrában két feladat köti le. Az első és elsődleges - életben maradni. A második - megszerezni és megtartani a pokolban megismert orosz szerelmét, Ráját. A kettős erőfeszítés, amelyet Pataki elszántságával, vagányságával lehet csak együtt, ha nem is összhangban tartani, s amely időről időre életveszélyes örvényekbe sodorja hőnököt - közben őt magát is átalakítja. Nem úgy, ahogy az acélt edzik, hanem alacsonyabb hőfokon, s éppen ezért mindenfajta pátosz nélkül, szinte észrevétlenül. Mindössze annyi történik, hogy egy életrevaló, talpraesett vagány a veszélyben vállalkozó szellemű, felelősségteljes férfivá érkezik, aki már megért valamit a történelemből, amelynek akaratlanul hőségévé lett. Rájáért Pataki mindenre hajlan-

dó. Még hősiességre is. Csak hogy az ő kalandokban edzett bátorsága ennek ellenére nem ér fel az asszonyéval, aki végül is a maga halk, határozott, tanító-nős modorában valóságos szovjet Berenicévé nő, s leckét ad Patakinak a szerelem és a hazaszeretet konfliktusának heroikus feloldásából.

Mai szemmel értékelve, Rája jellemében sok a naivitás, a sematikus mintázott heroizmus. A dráma majdnem dokumentumesközökkel bonyolított, izgalmas történelmi szálát át meg átszövi a sietve bonyolított cselekményben burjánzó naiv romantika. De hasonlítsuk össze a *Voronyeszt* a korabeli vagy a tíz évvel később született, hasonló témájú művekkel: mennyivel őszintébb, emberibb. Történelmi realizmus és a kiélezett történelmi helyzetekben is létező személyes drámák felvetésének és megoldásának bátorsága, a pátoszt oldó humor bizonyította már akkor az író tehetségét. Elsődrámás író művében - hiszen Örkény akkor annak számított - meghökkentő a színpadi feszültségteremtésnek az a biztonsága, amely már itt jelentkezik. Nem az író hibája, ellenkezőleg, tehetsége úttörő, példaadó játékaiknak, a mesterségben való korai jártasságának bizonyosága, hogy néhány szín-padi fogása - amilyen például a tolmács-Pataki kettős játéka, az álöltözet és a felismerés izgalma - azóta számtalan felhívított változatban is sémává kopott. Talán maga Örkény volt a legkövetkezetesebb abban, hogy bár a második világ-háború egész életre szóló meghatározó élménye tovább kísérte, nem folytatta a Voronyezsben megkezdett utat. Csak sikeres fordítások, dramatiszálások, átdolgozások, alkalmi társszerzői vállalkozás jelezték, hogy nem szakított végérvényesen Tháliával. Eredeti dráma írására azonban egy teljes évtizeden keresztül többet nem vállalkozott.

Öt drámája közül időrendben a második - s az ábrázolás direkttségében, realista hangvételével a *Vozsoneyzssel* leginkább rokonítható - a *Sötét galamb*. S ha az első drámát újraolvastva azt fájlaltuk, hogy elkésztésében legfeljebb rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni, az ugyancsak megkésvé nyilvánosságra került *Sötét galamb*ról még ezt sem nagyon mondhatjuk. Annál kevésbé, mert a Felszabadulási pályázat díjával s a nemzeti színházi premierrel 1970-ben lényegében megtörtént és megpecsételt-tett a felfedezés, s ez már mindenfajta kritikusi partizánakcióként kezdeménye

zett rehabilitálást feleslegessé, sőt illuzórikussá tenne. Örkény egyébként is izgalmasabb és jelentékenyebb író annál, minthogy egy élete mélypontján íródott, izgalmas szándékból született, ám kiérleletlen s felemás drámája utólagos védelemre szoruljon.

Amikor írta, túl a történelmi katarzison, 1958-ban, hiányzott számára az élet perspektívája, távlata, felborult a világ reális értékrendje. Megannyi ok a történelemmel s az önmagával való szembenézésre. Déry talán ugyanebben az időben írta vagy érlelte magában börtönregényét, a *G. A. úr X.-bent*, amely-re, ha rá is nyomta bélyegét a dimenzióitól megfosztott világ nehezen elviselhető nyomása, mégis az új írói utak és eszközök keresésének, a tehetség gyötrelmes katarzisének dokumentuma lett. Örkény viszont egyelőre a már kitaposott úton indult el ötvennyolcban, s az újrakezdés inkább csak témája, mint meghatározó jegye a *Sötét galambnak*. Aki újrakezd: Ilona-Glória, a felozlatott apácarendek egy, a világi életre készületlen fiatal tagja, tulajdonképpen izgalmas figura lehetne. Helyzeténél és személyiségénél fogva is alkalmas rá, hogy átélje az újrakezdés drámáját. Megingathatatlannak vélt erkölcsi normák rendülnek meg körülötte, s az ember azt várná, hogy benne is. Hiszen az apácarendek felozlatásával élete kényszerűen - és tényszerűen - megváltozott, de a választás drámáját ez csak késleltette. Kint a világban így vagy úgy, döntenie kellett: belső száműzetésben, az adott valóságot tagadva várja ki vagy sürgeti élete tragédiájának beteljesülését, vagy, a világi élet törvényeit vállalva, Glóriából újra Ilonává alakul. A választást egyszerűen nehezíti és könnyíti is, hogy sarkpontja, az a bizonyos döntő első lépés, az önkéntesség minden elemét nélkülözte. Nehezíti, hogy Ilona-Glória tisztaság-élményét és illúzióit szükségszerűen meg kellett hogy tépázza a mindennapok tapasztalata. De könnyíti, hogy az élet egészséges, józan törvénye, az ifjú exapáca elfojtottan lobogó hús-vér terméskete és a szövetséget kínáló emberek segítő szándéka mind az újrakezdés mellett szól.

Mit kapunk a választás, az újrakezdés drámája helyett a *Sötét galamb*tól? Vázlatos, sematikus komikus elemekkel ékített történelmi tablót, amelyben az egykori apáca tágira nyílt szeme előtt elvonul minden földi hívság - karikatúrája. Örkény túlságosan szereti hőseit ah-

hoz, hogy pokolra engedje, vagy a világban való botladozását szatirikusan ábrázolja. De felemelni sem meri hőseit, hogy rajta keresztül a kort s a környezetet bírálja. Így azután a szatíra és a tragédia lehetőségét is elejtve, beéri a középúton kínálkozó szerelmi sztorival. Az első, homályosan motivált elbukás után is megőrzi Ilona-Glória apácaerényét, és Krisztus menyasszonyát néhány lányregénybe és krimibe illő fordulat után egy minden hájjal megkent s a törvénnyel is összeütközésbe kerülő Don Juankodó sofőr jegyesévé teszi.

Megrásakor, 1958-ban sem valószínű, hogy a *Sötét galamb* különösebb szellemi izgalmat váltott volna ki. Mindenesetre, akkor még Vonó Ignác rokon múltú hitvesét megelőzve ismerjük meg Ilona-Glóriát, s az ötvenes évek nagy építkezéseinek lecsapódó alvilág képsora sem devalválódott még annyira, mint a megkésztett premierig.

Örkény érvényes drámaírói pályája évtizedekkel e színháztörténeti előzmények után, a hatvanas évek derekán kezdődött. Nem ő kereste, kergette a mű-fajt, a műfaj kereste meg magának Örkény Istvánt. Valljuk be, hagyományosan bizalmatlanok vagyunk az epikai fogantatású drámával. Túlságosan sok világirodalmi és hazai kudarc győzött meg a régi dramaturgiai hagyomány vagy babona érvényéről: „Regényből nem lehet drámát írni. Amit két könyvfedél összetartott, az a színpadon szétesik.” Németh László azonban, amikor ezt az alapigazságot idézi, nyomban polemizál is vele, megállapítva, hogy csakugyan vannak regények, „amelyekből a lényeg vész el, ha színpadok közé sajtoljuk”, és drámai tárgyak, melyeket „mitikus méltóságuk és indulati sűrítettségük miatt volna bajos vagy legalábbis henyé dolog regényben írni meg, ugyanakkor azonban egész sor tárgy epikus és drámaian is feldolgozható. Igaz, hogy a példa, melyre hivatkozik, pontosabban, amelynek bírálata a polémiát indikálta, valójában - és Németh László bírálata szerint is - másodrangú írói és drámai termék, Maugham *Színháza*, de a következtetés helytálló. Hogy nem csak a görög dráma merült fel Homérosz tengeréből, de „a mi modern életünk mítoszában is ezer elem van, amely az író tehetsége vagy hangulata szerint egyaránt teríthető ki epikává és préselhető össze drámai fűtásnak”.

Örkény epikus fogantatású művei látólag remekül illenek erre a kaptafára.

Drámaszegény színházi életünkben adva van egy prózaíró, aki sikeres kisregényeit szerencsés kézzel alkalmazza színpadra is. A *Tóték*, a *Macskajáték*, sőt bizonyos elemeiben a *Pisti a vérzivatarban is*, a prózaíró által kitaposott úton indult színpadi pályafutására. (Bár a filmforgatókönyv tulajdonképpen közbeeső műfaj: igazi író kezén drámai feszültségű epika, avagy egy epikus elemekkel tágított világban kibontott dráma.)

A közelebbi vizsgálat azonban mégis kétséges teszi e tétel alkalmazhatóságát. Örkénynél ugyanis nem a klasszikus szabályok szerinti epika, nem a klasszikus regény transzponálódik az újrafeldolgozás során a dramaturgiai normákat tiszteletben tartó drámává, hanem a modern világról vallott víziója fogalmazódik meg lélegzetnyi késéssel, szinte a szemünk láttára - kétféleképpen. Az oeuvre-nek ezzel a sajátosságával a kritika már korábban is szembenézett, és megegyezett abban, hogy Örkényt nem az egy rókáról több bört lenyúzó érdek-dramaturgiája vezeti. Molnár Gál Péter a nyilvánvaló jelenséget Örkény egyéni drámaírói módszerének tartja, s az epikát, mint a témával való megismerkedés alkalmát, irodalmi előtanulmányt érté-keli, s vonzó logikával sorolja a dráma előzetes epikus megfogalmazásának előnyeit. (Lásd a *Macskajátékról* írott kritikáját, Népszabadság, 1971. január 20.) Meglehet, hogy az elemzés apropója, a színikritika rendeltetése és alkalmá vagy a dráma színpadi élménye sugallta Molnár Gál Péternek ezt az értékrendet, és talán a SZÍNHÁZ hasábjain illendőbb is lenne ezt követni, de attól tartok, hogy a művek ellenállnak. Epikai mű és dramatizált változat, avagy prózai előtanulmány és végleges drámai megfogalmazás - Örkény esetében mindkét alternatívát igazságtalannak érzem. A *Tóték* és a *Macskajáték* példája is lényegében és egészében egyenértékű alkotásokról tanúskodik, ahol az epika bizonyos részértekeinek elsikkadásaért éppen a drámai mű színpadi beteljesülése kárpótolhat, és szerencsés esetben (amilyen a Thália *Tótékja*, a szolnoki Szigligeti és a Pesti Színház *Macskajátéka* volt) kárpótol is.

Az olvasmányélmény az esetek többségében, de a kritikások esetében feltétlenül, megelőzte a színpadi találkozást. Ez azt jelenti, hogy a színpadon ki-ki a saját Örnagyát, dobozolás élményét, Orbán Bélánéját akarta viszontlátni. Ehhez képest nyilvánvalóan minden elő-adás - a drámai szövegtől függetlenül

is - módosult. (Latinovits például démonibb volt, Hegedüs Ágnes groteszkebb, Sulyok Mária líraibb, mint az a figura, aki Örkény nyomán bennem élt.) Ezt a módosítást, ami lehet árnyalás, gazdagítás vagy akár a tulajdonságok hierarchiájának bizonyos átrendezése, nevezi Örkény - teljes joggal - színpadi beteljesülésnek. A drámai szövegben megidézett figurák azonban (csak a szövegek összevetése bizonyítja, hogy mennyire!) hűségesek maradnak a kisregényben kialakított, prózában körüljárt modellekhez. Nem véletlen az sem, hogy Örkény prózájában, a modern, gyakran esszébe hajló próza divatja idején, olyan aránytalanul - pontosabban: saját arányai szerint - sok a dialógus. Ezek a színpadkész párbeszédnek nemcsak az új dimenzióba való transzponálást könnyítik meg a későbbiekben, hanem egyértelműen bizonyítják, hogy Örkény minden műfajban, még a bravúros *Egypercesek* jó részében is, egyszerre látja és hallja hőseit. Hősei vallomásaikban, ha telefonon vagy írásban kényszerülnek is rá, mint a *Macskajáték* nagy részében, olyan hitelesen és áttétel nélkül adják önmagukat, hogy a levél előszóiban, még az írásbeliség sztereotip fordulataival együtt is tökéletesen jellemző monológgá válik. Nagyszerű példája ennek a többi között Egerke Gizának írott bemutatkozó-beszámoló levele a *Macskajáték*ban, amely a budapesti és a szolnoki előadásban is (Bodnár Erika hiteles tolmácsolásában) nyíltszíni tapsot kapott. Hasonlóképpen „drámai” a kisregény *Macskajáték* fejezete is, ahol a telefonbeszélés monoton igeisméltelése - kérdezte, mondta, kérdeztem, mondtam - nem pongyolaságot tükröznek, hanem éppen a közlések tömondatainak tartalmát hangsúlyozzák, és ugyanakkor szinte tipográfiaiilag is előlegezik a drámát.

Kétségtelen, hogy a *Tóték* faluképe szélesebb, a tulajdonképpeni dráma háttere kimunkáltabb a kisregényben. A részletesebb környezetrajz lehetővé teszi, hogy Örkény jelezze: a Tót fiú csak egy a frontra hurcolt százazrek közül, s a szülők magatartása, érte hozott áldozata nem tekinthető kivételesnek. Mások is ugyanígy várták, szolgálták volna saját fiuk följjebbalóját, ha ezzel a frontkatona során vélték volna könnyíteni. Minden Tótéknak felkínált segítségük, érdeklődésük és alkalmazkodásuk is azt jelzi, hogy az örnagy jelenléte - közügy, ami az egész faluban várakozást ébreszt, „mintha a vendég pusztá ittlétével a köz

ség minden katonáskodó fiának valami védettséget jelentene”. Ez a közhangulat a kisregényben visszahat a Tót család tagjaira - talán elsősorban Ágika lelkesedésére - és reális, logikus motiváció-ját alkotja későbbi magatartásuknak is. A dráma koncentráltabb szerkezetében viszont a Tót család és az örnagy viszonya a maga kivételességével, végletességével kerül előtérbe, és jelképes erővel töltődik fel. Ezt a változatot csak a földre húznak az epikában még sorjázó érvek, megjegyzések, beszélgetéstörödékek.

Vagy itt van a történetek értékelése és értelmezése szempontjából döntő fontosságú információ, a Tót fiú halálának híre, ami a kisregényben eseményszerűen, de az olvasás időrendjében is, megelőzi az örnagy érkezését. Történhetett volna ugyanígy a drámában is - aláhúzva ezzel Tóték minden igyekezetének felesleges értelmetlenségét. A színpad törvényeinek ismerete, biztos dramaturgiai érzéke azonban azt követelték Örkénytől, hogy ne avassa be a nézőt azonnal a tragédiába, s őrizze meg az expozíció maximális feszültségét. Ugyanakkor a közlés halasztásában is mértéket tart: nem vár az örnagy látogatásának végéig, hanem az első dobozólással töltött éjszaka után, a dráma első részének végén már exponálja a tragédiát. Ezzel azután új drámai lehetőséget teremt a második rész magas hőfokon való indításához, amikor is a tragédiát nem sejtő família - a már beavatott közönség szeme láttára - levelet ír a halott fiúnak. Ez a tragikus tartalmú jelenet tényszerűen teljesen hiteles. A valóságban is ezekkel, százezrekkel eshetett meg. A színpadon mégis, éppen a család tagjai-nak egyre komikusabb erőfeszítései, a nevetségesség határait már nem is csak súroló alkalmazkodása láttán groteszkké válik. Groteszkké, nem a szó szokványos, komikus, humoros, szatirikus, ha-nem Örkény által vallott, mélyebb értelmében. Mert a groteszk soha nem szakad el forrásától, a démonitól, „akár ríkat, akár nevetet, akár egyszerre sírva nevetet, mindig *megborzongatja* olvasó-ját, ahogy a tragédia nézőjét. A groteszk személyleírásában ez a szembetűnőbb ismertetőjel”.

Ha a groteszk személyleírásában a borzongató hatás, az Örkény-drámák káderlapján viszont a groteszk jelző - vagy főnév - a legszembetűnőbb, s kikerülhetetlen. Maga a szerző nemcsak vállalja, de vallja is ezt: a *Vallomás a groteszk-*

ről című írásában (Valóság, 1970. 3. szám), amelyből a fentieket idéztük, azt mondja - ráteve az életét. 1966-ban még humora önéletrajzát, a groteszkból a groteszkbe vezető útját követve, nyitva hagyja a kisajtot, mondván, esze ágában sincs a groteszket mint egyedül üdözítő látásmódot földicsérni, hiszen „mindig lesz olyan tárgy, mely pusztá szemmel látszik világosabban, de amolyan is, melyet fénytörő prizmán át érdemes nézni”. Azóta azonban művei - és éppen drámái - tanúsága szerint, saját írói magatartásának imperativusát, választott látószögét éppen a groteszkben találta meg.

Nem hiszem, hogy pusztán a tárgyon, a témán múlna. Hiszen a három egy sorba tartozó groteszk dráma - *a Tóték*, *a Macskajáték* és *a Pisti a vérzivatarban* - olyan problémákhoz nyúlt, amelyek elvben másféle megvilágításban, feldolgozásban is tárgyalhatók. Az elnyomó és elnyomott végsőkig élezett párharca, a hatalomnak kiszolgáltatott kisember túrése és a türés határán kirobbanó lázadása (*Tóték*), ugyanennek a kisembernek a mindenkori pusztulással dacoló élet-ösztöne, s az önmagát kereső ember örökös újakezdése (*Pisti a vérzivatarban*) vagy a valódi és árnyékélet közti választás drámája (*Macskajáték*) - tragédiában is, komédiában is elképzelhető. Annak, hogy Örkény egyre következetesebben a groteszk variációt választja, nézetem szerint két egymástól elválaszthatatlan oka van.

Az első magyarázat a kortársi világ-irodalom egész sor alkotójának művére alkalmazható, s a groteszk egyetemes reneszánszára utal. Mert szó sincs arról, hogy a groteszk napjainkban olyan magányos lenne, mint Örkény vallomásában sejti. A második tényező viszont Örkény nehezen kiérlelt, de végre össze-tevésztetlenné csiszolódott írói egyéniségének sajátossága. A groteszk világ-divatjáról Dürrenmatt óta s az ő drámáit elemezve már sok szó esett. Hogy áttekinthetetlenül bonyolult korunkban nem láthatók s nem jellemzőek a történelemre tényleges hatással bíró egyéni erőfeszítések, hogy az atomizálódott társadalmi létben általában hiányzik az egyéni cselekvés patosza. Az emberiség igazán nagy tragédiái - Auschwitztól Hirosimáig - valójában felfoghatatlanok. Közvetlen, realista művészi ábrázolásuk szükségszerű kudarca nyitotta meg az utat egyfelől a dokumentum jellegű, másfelől az átteleesebb, parabolisztikus

ábrázolás előtt. S a megfoghatatlant megragadó parabolának, az adott valóságot tagadó fogalmi ábrázolásnak nem véletlenül lett főiránya az a groteszk, amely a szuverén írói szándék szerint felépített, öntörvényű modellen belül a legtöbbet örzött meg a felhalmozott emberi tapasztalatból. Mert igaz ugyan, amire Örkény hivatkozik, hogy a groteszk a maga újjáteremtett, saját világában felrúgta az adott egyensúlyt a konkrétum és az absztrakció között (ez teszi lehetővé azt is, hogy írója térben-időben szabadon kalandozzon), de ugyanakkor saját drámái bizonyítják, hogy az író művenként szükségszerűen újjá is teremti ezt az egyensúlyt. Jellemző példája ennek a *Pisti*, amely a cselekmény fővonalában valóban felrúg minden földi természeti törvényt, s fordulataiban nem a realitás, hanem csakis az írói gondolat logikai szálát követi, ugyanakkor hőse a lét és nemlét, majd az újra kivívott vákuum-lét határain villózva, a történelmi fejlődés valóságos vonulatának a mélyben ható törvényeivel kerül szembe; s a bizarrnál bizarrabb szituációkban teljességgel hiteles emberi magatartásformák katalizátoraként hat. Az abszurditás talaján nyíló konkrét virágok - szó-virágok és jellemtüskék! - nem dekoratív elemei az Örkény építette fogalmi világnak, hanem fogadózó is.

Örkény groteszkjei voltaképpen a mű-faj - vagy látásmód, írói szemlélet - saját maga megfogalmazta törvényeihez sem alkalmazkodnak. Az általa teremtett világ első találkozásra, de még a cselekmény fővonalát követve sem feszíti szét a realitás kereteit, legfeljebb az arányok megváltoztatásával, a túlzással tágítja. *Tóték* magatartása, az örnaggyal szemben tanúsított szervilis előzékenysége hihető, legfeljebb csak az élet egyéb területei iránt elveszett érdeklődésük s a logikusan motivált gesztusok mértéke túlzott. Az író repülőgépe a szatíra kifutópályáján felgyorsult, s végül egyetlen pillanat alatt - a Tót által végrehajtott ítélettel - a magasba száll. Ebben a szituációban már valóban kizárólag a groteszk gravitáción túli törvényei érvényesülnek. Más a helyzet a *Pistinél*, ahol az író szinte csak néhány pillanatra időzik a kifutópályán, s máris a groteszk magaslatára ragadja a nézőt. Ebben a világban, ahol tényérgejzerek lövellnek a magasba, s az író műve befejezése után a vízen jár, érthető és „természetes”, hogy az áldozatok a tarkónlövés után felkelnek, folytatni az életet.

Az Örkény-művek lemérhető hatásának, varázsának egyik lényeges összetevője a szuverén írói világ és az olvasó, néző által ismert valóságos világ egysége. Sajátosan motiválja ezt az egységet a *Pisti a vérzivatarban* kettőség-motívuma. Amikor is a háború viharában hősünk oly módon kettőződik meg - elhitetvén, hogy egyszerre ellenálló hős, és saját maga testvéreként meghunyászkodó németbarát - , hogy a környezet szinte alig észleli a valóság törvényeinek kijátszását. Ám a néző pontosan tudja, hogy a lehetetlen lehetségesnek ábrázolása, a földi igazság eszmei igazsággá érlelése nem egyszerű írói fogás. Örkény nem elkápráztatni kíván hőse kettősségével, hanem megértetni, hogy a történelmi választaton dönteni kell. Mert igaz, hogy „kettőnek lenni, az a szabadság”, de mi, földi lények általában csak egy személyben léteünk. Örkény még amikor legmesszebbre rugaszkodik is saját fantáziája szárnyán, s bizarrnál bizarrabb ötletekkel bizonyítja, hogy a gravitáción túli világban is otthonos, akkor sem fosztja meg közönségét a „ráismerés” élményétől. Csakhogy, amíg a kommersz irodalom és színház a mindennapok jelenségeinek felületes leírásával, érzelmi közhelyekkel és aktuális bemondásokkal váltja ezt ki, Örkénynél az élet alapigazságai, domináns életérzések és társadalmilag jellemző magatartások fogalmazódnak meg oly módon, hogy a néző, olvasó rákényszerül a behelyettesítésre.

Megint csak a *Pisti* kínálja a példát: lényeges funkciót betöltő mellékalakja, „Tevékeny” korokon át ívelő jellemtelensége egyetlen konkrét ismerősünkével sem azonosítható. Egy magatartás, egy társadalmi képlet hordozója „Tevékeny” a drámában. Ám, ha pályáját a drámai cselekményeknek megfelelően szakaszokra bontjuk, konkrét megnyilvánulásai, sőt mondatai is ismerősek. Is-merős már a bevezető fenyegetése is, amelyben közli, hogy aki rajta nevetni merészel, annak megjegyzi az arcát. S ismerős az is, hogy csodakáderként emelkedik pozícióról pozícióra, hiszen, „annyi mindenfélehez nem ért, ami már sokoldalúságnak számít”. Magatartásának, stílusának hiteles elemei logikusan támasztják alá azt is, ami azután a szélsőséges helyzetekben már túlmege a földi valóság koordináta-rendszerén. A jellemábrázolásnak ez a két eleme voltaképpen egy harmadikkal, a néző saját történelmi tapasztalatainak fedezetével

együtt teszi teljessé, evidenssé az Örkény által absztrahált típus konkrét társadalmi és történelmi valóságát. És ezzel voltaképpen az Örkény-féle groteszk jellemábrázolás lényegéhez is jutottunk. Mert a félelmetesség csak a hitelességgel együtt váltja ki azt a hatást, amely alól egyetlen néző, olvasó se vonhatja ki magát.

Valószínűnek érzem, hogy Örkény éppen azért találta meg írói mondanivalójának adekvát formáját, a gondolatok és tapasztalatok szintézisét kifejező, de mindenkor szabad, öntörvényű groteszkben, mert egyedül ez teszi lehetővé, hogy a valóság és a lehetőség, a szándék és a megvalósulás, az igények és a körülmények tragikus konfliktusát önmaga és olvasója, a történelmi erőknek kiszolgáltatott, jóra született és mégis esendő huszadik századi ember nevében feltárja és elviselni segítse. Afféle fordított gukker, vagy talán kettős optika ez az író kezében, amelybe beletekintve megzabolázhatóvá törpülnek az emberi lételet-életet, szuverenitást, emberméltóságot fenyegető apokaliptikus erők, s nagyobbra nőnek az emberi gyengeségek.

Általában azt tapasztalhatjuk, hogy az elvont szimbolikájú művek, bonyolult parabolák meglehetősen nehezen találják meg az utat - különösen nálunk és különösen napjainkban - a közönséghez. Örkény groteszk világa kivétel. Sikerét csak részben magyarázza esztétikai rangja, gondolatainak izgalmas korszerűsége, eszközeinek imponáló gazdagsága. És egyáltalában nem magyarázza semmiféle engedmény, a siker érdekében végrehajtott kompromisszum - Örkény ugyanis ilyet nem tesz. Drámáinak többrétűsége, amely a közönséggel való kontaktusának kétségtelenül egyik lényeges eszköze, éppen úgy nem nevezhető engedménynek, mint a Shakespeare-színpad hatásmechanizmusa. Örkény pontosan tudatában van annak, hogy a közönséggel szemben támasztott követelménye, amelyet annak idején az *Egypercsekhez* adott kommentárjában az írói közlés minimumát kiegészítő maximális fantáziában rögzített, azóta tovább növekedett. Ma már magában foglalja a konkrét történetek általánosításának és a fogalmi közlések konkretizálásának igényét is, s ennyiben - ha a legszélesebb tömegekre gondolunk - maximalista. Örkény azonban ennek tudatában okosan megkönnyíti az adaptációt, azzal, hogy már a nézői igyekezetet, érdeklődést is honorálja. Érdekes sztorival, szellemes szö-

veggel, hatásos humorral. A korábban már említett „ráismerés” örömeivel. Akik a *Tótékat* csak a második világháború furcsa tragikomédiájának, a *Macskajátékot* az öregkori szerelem játékanak fogadták - azok is gazdagodtak a nézőtéren. De leegyszerűsítünk a fogadtatást s az Örkény-drámák hatását, ha csak e két végletet vennénk tudomásul. Örkény, szerencsére, írás közben is kerüli az effajta egyszerűsítést. A tudatosan végiggondolt vagy legalábbis így ható többrétűség jellegzetes példája éppen a *Macskajáték*. A komédia legkülső rétege voltaképpen egy, csak az ábrázolt korosztály tekintetében rendkívüli háromszögtörténet. A második szint már kerüli a konvenciókat: ez az öregség drámája, s ezzel együtt a magányé. A tele-fon, a levél, a kommunikációnak csak pótszerei Orbán Béláné számára. Az emberi kapcsolat - a csütörtöki vacsora, a kávé a Nárciszbán és Egérke nyávogása. S amikor az első kettő megszakad, a harmadik már nem naiv, nem komikus, hanem groteszk. Önmagában túlságosan gyenge szál ahhoz, hogy egy embert a világhoz kössön. Megléte csak felerősíti Orbán Béláné magányát. És akkor érvényesül tulajdonképpen az írói, a mesebeli igazságszolgáltatás: Giza hazaérkezése. Jóvátétel vagy feloldás ez Erzsi sorsában, de mindenképpen még a dráma második síkjához tartozik. Erzsi felmagasztalása, a két nővér életének mérlege ez, ami a háromszögtörténet földi momentumától indított drámát elvezeti az emberi élet végső kérdéseire. És aki az első síkról indul, a színház varázslatára, az előadás a színészi alakítások segítségével eljuthat a másodikhoz, a harmadikhoz. A táblás ház talán még nem bizonyítja teljesen ezt a folyamatot, de az előadások atmoszférája, az emberekben megindított gondolatsor inkább.

Bizonyára nem közügy, s talán ellenkezik is a kritikai konvenciókkal, ha elmondom, hogyan láttam én magam a *Macskajátékot*. Mikor minden hivatalos csatorna felmondta a szolgálatot, végül is egy váratlan műsorváltásnak hála, sikerült jegyet kapnom. A reggeli lap még az *Egy örült naplóját* hirdette, s a bérlők, alkalmi jegyvásárlók Gogol remekművét várva, tragédiára hangolva, Darvas Iván egyedülálló produkciójára kíváncsian jöttek a színházba. Orbán Béláné - Sulyok Mária - maga is magas lázzal küszködött, de vállalta, hogy megmenti az estét. Rosszabb csillagzat alatt ritkán gördül fel a függöny ..

Ilyenkor a csatavesztés, ha nem is természetesen, de érthető. Megvallom, még én is haboztam, szabad-e a komédiával való felejtethetetlen szolnoki találkozást ilyen körülmények között, csalódást kockáztatva ismételni. De amit láttam, megérte a kockázat vállalását. Mert a legelső percek feszes csendje után a *Macska-játék* nemcsak lenyűgözött, hanem le is győzte a nézőket a Pesti Színházban.

És akkor újra eltűnődtem rajta, mi ennek a komédiának a kritikákban dicséret ötletességén, szerepeteremtő értékén, szerkezeti bravúrján, ellenállhatatlan humorán túl - a varázsa? És akkor rájöttem - meglehet, nem túl nagy felfedezés -, hogy Örkény emberpárti! Mert ez a nem éppen szabatos megállapítás többet mond róla, mintha szokás szerint humanizmusát dicséreném. Ebben benne van az, hogy Örkény, aki tulajdonképpen kegyetlen iróniával pellengérezte ki az élet és a természet törvényeit semmi-be vevő, komikusan magas öregkori szerelmet, ugyanakkor nemcsak megérti, de szereti is szegény, a *gúny* nyilaival meg-sebzett, de lírával dédelgetett hősnőjét, aki legalább mert - ha nem is tudott - élni. Aki törpeségében, gyengeségében végül is árnyékeletet élő, „tökéletes” testvére fölé magasodik, és saját, legyőzhetetlen őrnagyával, az öregséggel dacolva ugyanolyan hős, mint Tót, amikor a margóvágóval feldarabolja a maga hatalmas ellenfelét. Vagy mint Pisti, aki száz halál után is rendíthetetlenül újra-kezd az életet, és minden újakezdésnél egyetlen cél vezet: azonosnak lenni önmagával - Pistinek lenni. A hősokeket könnyű szeretni - Örkény az embereket szereti. Szereti őket, úgy, ahogyan vannak, esendőknek, gyengének. De szeret-né őket többnek látni. Mert végső soron az emberi méltóság védelme Örkény drámáinak legfőbb gondolata, az Időrendben c. kötet olvasóinak, és még inkább a színművek nézőinek szóló üzenete. S ez az üzenet talán azért jut el egy-re több emberhez, mert Örkény jó szóval oktatja, s játszani is engedi a maga híveit. Ez az oka, hogy drámáival egyszerre vívta ki a hazai és nemzetközi kritika elismerését, és a közönség táblás házakban realizálódott szeretetét. És ezért érzem nemcsak színházi, de kultúrpolitikai eredménynek is az Örkény-drámák sikerét. Mert meggyőződésem, hogy a kommersz művek kerülője helyett az Örkény kínálta színházi élmény-típus lehet ma az ízlés és a gondolkodás legjobb iskolája.