



Erdődy Edit

# Örkény István két drámája

Tóték, Macskajáték

---

A **tiszatáj** diák-melléklete

---

11.

1993. november



A XX. század második felének egyik legeredetibb magyar írója, aki meghonosította a groteszk látásmódot a színpadon és a prózában, egyperces novelláival új műfajt teremtett. A kísérletező, az új meg új kifejezési formákat kereső nyughatatlanok közül való, műveinek belső feszültségét mégis elsősorban a vibráló gondolati tartalmak, a kívánczoló és formát kereső mondanivalók táplálják. Molnár Ferenc után ő az első (irodalmi mércével is mérhető) színpadi szerző, akinek sikerült betörnie a világ színpadaira – ő maga mégis elsősorban prózaírónak, még hozzá „fejlett drámaírói kezűgyességgel megáldott prózaírónak” vallja magát.

Drámaírói munkássága két hagyományos színművel indul: a *Voronyezs* (1948) és a *Sötét galamb* (1957) még a realista dramaturgia és színpadi nyelv jegyében fogant. A hatvanas évektől új fejezet nyílik Örkény drámai életművében: a groteszk ábrázolásmódé. [Ez a váltás az író prózájában már korábban végbemegy: a *Jeruzsálem hercegnője* (1966) és a *Nászutasok a légyapíron* (1967) című kötetek elbeszélései – köztük a *Macskajáték* és a *Tóték* regényváltozatai – már a „groteszk felé” mutatnak, hogy a Nászutasok... egyik ciklusának címét idézzük.]

Örkény drámai életműve ettől kezdve szorosan kapcsolódik az európai drámához, ezen belül az abszurd dráma irányzatához, mely Ionesco egyfelvonásosával (*A kopasz énekesnő*, 1950) robbant be a világ színpadaira. Az abszurd dráma, illetve színház elnevezés a műfaj első teoretikusa, Martin Esslin nevéhez fűződik – de használatos az „antidráma” kifejezés és a „gunyoros színház” terminus is. Az irányzat rendkívül sokszínű. Egyik, immár klasszikusként számon tartott képviselője, Samuel Beckett a halálra ítélt emberi lény, s az egész emberiség reménytelen sorsát, a transzcendencia elvesztését vitte színpadra; Ionesco elsősorban a kommunikációs csődöt: a nyelv és a beszéd, s ennek nyomán a kapcsolatok kiüresedését, ellehetetlenülését írta meg színpadi metaforáiban. Bár az abszurdok filozófiája az egzisztencializmus gyökereiből táplálkozik, a tragikum és az emberi kétségbeesés állapota nem az erőfeszítésekre sarkalló „heroikus pesszimizmus” camus-i látószögéből jelenik meg. Az abszurdok megfosztják a hőst a tragikum heroizmusától és nagyságától, kisserűnek, nevetségesnek mutatják a lét kopár tájain kiszolgáltatottan vergődő embert. A műfaj Kelet-Európában más arculatot mutat. A „kelet-európai abszurdként” is emlegetett irányzat – melynek jelentős képviselői közt van a lengyel Mrożek és Witkiewicz, a cseh Václav Havel, a román Sorescu és a magyar Örkény – sokkal inkább kötődik a létet e tájakon alapvetően meghatározó társadalmi létezéshez, mint nyugat-európai testvérei. Nem a „létbe vetett” ember – elvont – drámai helyzetéről szól, hanem annak egy konkrét, társadalmilag determinált változatát veszi célba: (némi egyszerűsítéssel szólva) a „szocializmusba vetett” individuumot. A „keleti abszurdok” színpadán kiismerhetetlen, labirintusszerű és irracionális világ jelenik meg – ez az irracionális avagy abszurdítás azonban nem a létből, hanem a társadalom jellegéből, szerkezetéből fakad.

A műfaj első fecskéje magyar színpadon Örkény *Tóték* című drámája volt, melyet 1967-ben mutatott be a Thália Színház. A mű születéséről így vallott a szerző: „A Tótékat eredetileg forgatókönyvnek írtam meg, Fábri Zoltán számára. Akkor aztán

a filmgyárból kidobtak vele. Azt mondták, ostoba, hihetetlen, irreális hülyeség. Mivel már sok munkám feküdt az anyagban, megírtam hát regénynek, és utána dramatizáltam a regényt." A dráma világsiker lett, s immár a magyar színpad egyik „modern klasszikusa”-ként tartjuk számon. S végül a film is elkészült (1969), Fábri Zoltán rendezésében, *Isten hozta Őrnagy úr* címmel. A színpadi mű, amint az egy interjúból megtudható, Kazimir Károly baráti unszolására született meg, méghozzá igen rövid idő – két-három hét – leforgása alatt.

A mű cselekménye konkrét helyen és időben: egy csendes, békés Mátra-vidéki falucskában játszódik a második világháború alatt. Tót, a falu tűzoltóparancsnoka általános megbecsültségben és békés elégedettségben él, felesége, Mariska, és kislánya, Ágika szerető csodálatától övezve. Tót világrendjében minden a helyén van, személyisége harmonikus: ha esténként kiül a háza elé friss levegőt szippantani, nincsen nála boldogabb ember. A családi boldogságnak csak egy híja van: szeretett fiuk a fronton teljesít szolgálatot. Úgy vélik azonban, hogy hamarosan ez a helyzet is megoldódik: a fiú leveleiből értesülnek arról, hogy hamarosan megérkezik hozzájuk az Őrnagy, fiuk feljebbvalója, hogy a békés falucskában megpihentesse a frontszolgálatától és az állandó partizánveszélytől megtépázott idegeit. Tóték remélik, hogy ez a kapcsolat fiuk sorsát is megkönnyítheti – akit az Őrnagy az állandó életveszélyt jelentő frontszolgálat helyett nyugodtabb beosztásba helyeztet majd.

Az Őrnagy megérkezése egycsapásra felborítja a család békés idilljét. Tót lépésről lépésre adja fel szokásait, veszíti el identitását, hogy megfeleljen az Őrnagy személyeinek, irracionális kívánságainak. A dráma az önfeladás folyamatát kíséri végig, arra keresve a választ, hogy meddig lehet, meddig szabad elmenni ebben a situációban: hol az a határ, melyen túl már az emberi szuverenitás, az emberi méltóság elvesztése a tét? Fokozza a drámaiságot, hogy a Tót család nem önös érdekből, hanem nemes és önzetlen cél érdekében: fiuk megmentéséért vállalja az egyre abszurdabb, egyre képtelenebb helyzeteket.

A *Tótékban* kétpólusú drámai modell rajzolódik ki: az egyik póluson a Tót család, a másikon az Őrnagy helyezkedik el. Köztük összekötő kapocsként van jelen a fronton harcoló Tót fiú, akinek funkciója a túséhoz hasonló – hiszen a Tót család rajta keresztül válik kiszolgáltatottá és manipulálhatóvá a hatalmat képviselő Őrnaggyal szemben. A család nőtagjai, úgy tűnik fel, önként és szívesen vállalják ezt az alávetettséget, ellentétben a vonakodó Tóttal. A nők ugyanis érzelmileg motiváltak: Ágika egy kicsit szerelmes az Őrnagyba, afféle bakfis-rajongással; Mariskát pedig a mindenél erősebb anyai szeretet teszi az Őrnagy feltétlen kiszolgálójává. Végeredményben mindketten annak az erőszak-mechanizmusnak a szolgálatába állnak, mely Tót ellen irányul, s személyisége feladására készíti. A szereplők kapcsolatrendszeréből kirajzolódó lélektani modell szerkezete és természete így nem könnyen felismerhető; az erőszak és kiszolgáltatottság minőségei nem egyértelmű formában jelennek meg: az erőszak nem közvetlenül, hanem finom manipuláció formájában fejt ki hatását. Ambivalens az Őrnagy személyisége is. Nem erőszakos, kegyetlen, vérszomjas katona ő – sőt, maga is áldozat: idegei felbomlóban, állandó szorongások és félelmek között él, ráadásul kisebbségi komplexussal küszködik. A *Tótékban* már körvonalazódik Örkény értelmezése a zsarnok és az áldozat viszonyáról, szerepköréről – mely aztán a *Pisti a vérzivatarban* és a *Forgatókönyv* című drámákban kap abszurd formát, a zsarnok és áldozat teljes felcserélhetőségének demonstrálásával. A Tót család sem egyértelműen

áldozat – hiszen ők maguk vállalják ezt a szerepkört; s az Őrnagy sem zsarnok; ahhoz, hogy elfoglalhassa ezt a szerepkört, a Tót család partnerként való felajánlkozása szükséges.

Az Őrnagy érkezése nemcsak az idillt töri szét – hanem megszünteti a józan ész, a racionális viszonylatok és helyzetek uralmát is. Az Őrnagy félelme a partizánoktól értelmetlenné és irracionálissá válik a békés falucskában, mely semmiféle veszélyt nem rejt. Tótnak e beteges képzelgéseket kell kiszolgáltatnia, mely annál is nehezebb feladat számára, mert ő viszont maga a józan, földhözragadt hétköznapiság. A két nőalak ebben a viszonyrendszerben is közvetítő, mediátori szerepet játszik: az Őrnagy eszelős, abszurd ötleteit racionálisként próbálják meg feltüntetni az olykor még lázadó, védekező családfő előtt. Meggyőző érvelésük eredményeképpen Tót végül már maga sem tudja, hogy amit az Őrnagy kíván tőle, az reális-e vagy irreális? Eleinte például vonakodik szájába venni a zseblámpát, megakadályozandó az ásitást, mely idegesíti az Őrnagyot: „Tót: Hogy én ezt a holmit a számba vegyem? – Ágika: Hát hová máshová?... Tót: (Csend...) De hiszen ez egy zseblámpa! – Mariska: Hát persze hogy zseblámpa, édes jó Lajosom!”

A nők közvetítő-mediátori működése az ellenkező irányban is érvényesül: az Őrnagynak magyarazzák, legalizálják az egyre abszurdabb helyzeteket. Mivel az Őrnagy az éjszakákat „dobozolással” tölti, s elvárja, hogy a család is vele virrasszon, Tót napról napra kialvatlanabb és kimerültebb. Kimerültségén olykor már képtelen uralkodni – viselkedése így olykor inadekvátnak tűnik. Amikor például leesik az asztal alá, és megharapja az Őrnagy lábát, az önmagában őrülségnek látszik – a helyzetet és az előzményeket figyelembe véve azonban nagyon is logikus és indokolt.

Nemcsak a család, a tágabb környezet is készséggel idomul az Őrnagy tévképzeiteihez. A falu népe engedelmesen ugrálja át nap mint nap az őrnagy által tévesen árok-nak vélt árnyékot – tévedését senki sem meri leleplezni. Az ideggyógyász, Cipriani professzor is elfogadja, hogy a világ kifordult önmagából, hogy a normalitás és abnormalitás fogalmi fölcserélődtek, hogy a korábbi mérték- és értékrend érvényét veszítette. A dráma világában fokozatosan az irracionális, az abnormalitás válik általánossá és törvényszerűvé, s a józan ész, melynek Tót mindvégig megőrzi egy szikráját – visszavonulásra kényszerül. Sokat mondó mozzanat – s egyúttal a groteszk humor forrása –, hogy Tót egyre többet tartózkodik a budiban: ez a félreeső hely lesz menedéke az egyre abszurdabbá váló világban.

Ahogy a darab világában a normális világrend, a dolgok racionális rendje felbomlik, úgy váltja fel a realista valóságkezelést a groteszk, olykor abszurd ábrázolásmód. A „dobozolás” motívum jó példa arra, hogyan válhat groteszk, illetve abszurd elemmé egy teljesen hétköznapi, reális cselekvéssor. A Tót család nőtagjai esténként dobozokat készítenek – így egészítik ki a család jövedelmét. Az Őrnagynak furcsamód megtetszik az egyszerű, gépies, s épp ezért idegnyugtató foglalatosság. Mind több és több dobozt akar készíteni: nappal alszik, az éjszakákat dobozolással tölti el, s szelíd erőszakkal erre készíti az egyre kimerültebb és kialvatlanabb Tót családot is. A dobozolás kezdetben ártalmatlan pótcselekvésnek, idegnyugtató időtöltésnek mutatkozik, később egyre inkább jelképes értelmű cselekedetté nő: az értelmetlen, vakbuzgó gigantomania megtestesítőjévé. Ezt a jellegét erősíti fel az a hatalmas „margóvágó” is, melyet Tót készít el a munka meggyorsítása érdekében. Az egyre magasodó, mindent elborító dobozhalmok az irracionális elburjánzásának, a racionális kontroll hiányának tárgyi megfelelői a színpadon.

A Tóték: tragikomédia. Az Őrnagy tébolyához idomuló „fordított világ” jelenei a *groteszk* ismérveit mutatják.

Tót fokozatos átváltozása groteszk folyamat: a berogyasztott térd, a szemébe húzott sisak, az ásítás ellen szájában tartott zseblámpa – mind-mind a groteszk komikum forrásai. A dráma első részében a komikus, a másodikban a tragikus színárnyalat az erősebb: az első rész végén ugyanis a félbolond postástól a néző megtudja, hogy a Tót fiú elesett a harc téren, a család önfeláldozása így teljesen feleslegessé és értelmetlenné vált. A helyzet fonákságát és többértelműségét erősíti, hogy erről a változásról csak a néző értesül, a postás ugyanis a rossz hírt hozó leveleket nem kézbesíti a címzetteknek. A család már a testi-lelki összeroppanás határán van, amikor az Őrnagy végre úgy dönt: elutazik. Mindenki megkönnyebbül, úgy tetszik: az élet végre visszatér eredeti medrébe, visszazökken a normális kerékvágásba. „Mostantól kezdve reggel fogunk reggelizni, este fogunk vacsorázni, éjjel aludni fogunk, és mindent úgy csinálunk, mint azelőtt” – mondja Tót. Korai azonban a remény: az Őrnagy, aki remekül érezte magát Tótéknál, hamarosan visszaérkezik, hogy újabb három napot töltsön náluk. Ez az a pont, amikor Tót nem képes tovább elviselni a helyzetet. Megoldása egyszerű és radikális: a hatalmas „margóvágóval”, a dobozolás félelmetes kellékével feldarabolja az Őrnagyot. Ez egyúttal a drámai konfliktus egyetlen lehetséges megoldása is: egyik pólus kioltja a másikat, s az elviselhetetlenségig fokozott feszültség megszűnik. Tót személyisége ezzel az aktussal válik autentikussá, s ez az egyetlen módja a kizökent világrend helyreállításának is. Az Őrnagy megölése: a helyzet aktív megváltoztatása rendkívül fontos drámai gesztus, s igen jellemző az író világképére, gondolkodásmódjára is. A cselekvés lehetőségének ez a – jöllehet abszurd – felmutatása az örkényi életfilozófiából következik. „Pusztán testi-lelki felépítettségemből és idegrendszeremből következik, hogy az élet abszurd jelenségeiből nem azt a következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen és kibírhatatlan. Meglehetősen sok abszurd, reménytelen és kibírhatatlan helyzetben voltam már, és talán azért, mert nem a teória felől közeledem ehhez a kérdéshez, mindig megtalálom azt a parányi fényugarat, amiért érdemes tovább élni. [...] Hiszek a cselekvő emberben, általában hiszek a cselekvés életmentő voltában, noha jól tudom, hogy egyéni életünk a tragédiába torkollik, hiszen biológiai-lag erre vagyunk ítélve” – mondta az író egy interjúban.

Ez a cselekvő humanizmus, s az újrakezdésbe vetett makacs hit ellensúlyozza legtöbb művében az abszurd világkép reménytelenségét, az embert sújtó biológiai determinizmus erőit. Az író valóban saját életútjának tapasztalataira építve alakította ki ezt a hitvallást, hiszen a háború alatt megismerte nemcsak a munkaszolgálat minden megaláztatását és szenvedését, hanem az orosz hadifogság poklát is. A kelet-európai sors abszurditása az utolsó fél évszázad magyar történelme két további drámájának is témája lesz. A *Pisti a vérzivatarban* (1969) című drámában fogalmazódik meg erőteljesen az a gondolat, mely már a Tótékban, Tót és az Őrnagy kapcsolatában is testet öltött: az, hogy a Jó és Rossz sohasem tisztán, elkülönítve jelenik meg a történelemben, a hőhér és az áldozat szerepei egymást feltételezik. A *Pisti*ben az elpusztíthatatlan, mindenkori kisember szereplehetőségei villannak fel a történelem választást, állásfoglalást kikényszerítő fordulói. A *Forgatókönyv* (1979), Örkény utolsó drámája a történelmi szerepet is vállaló személyiségről szól: Barabás Ádám személyében rendkívül sokrétűen, zsúfolt rétegezettséggel ábrázolja a történelmi helyzetek kényszerpályáira szorult személyiség



erkölcsi dilemmáit, ellentmondásos és megoldhatatlan helyzetek során tárja fel a század kelet-európai történetének, a kommunista eszmék világméretű kudarcának az egyéni sorsokban megmutató drámáját.

Örkényt pályája kezdetétől élénken foglalkoztatta az a kérdés, hogy milyen is a magyar alkat, a jellegzetesen magyar mentalitás, gondolkodásmód. A *Macskajáték*, a *Kulcskeresők* és a *Vérrokonok* a nemzeti önismeret drámái. A *Vérrokonok*ban (1974) a minden mást egyetlen eszméért, ügyért feláldozó életmód és alkat változatai jelennek meg, egy bármivel behelyettesíthető szimbólum: a vasút intézménye köré szerveződve. A *Kulcskeresők*ben (1977) is egy jellegzetesen magyarnak érzett magatartásforma és mentalitás tragikomédiáját írja meg Örkény: a realitásokkal mit sem törődő, a valóságot minduntalan átértelmező álmodozó típusát rajzolva meg egy, a kudarcokból is sikert kovácsoló, rokonszenves pilóta személyében.

Örkény minden művében más és más dramaturgiával kísérletezik. A kezdeti, két hagyományos színmű után a váltást a *Tóték* hozta meg. A mű tér- és időkezelése realiztikus ugyan, a cselekmény konkrét helyen és időben pereg, a játék természete: a groteszk és abszurd elemek megjelenése túllendíti a realista dramaturgia zártságán, nyitottá, sokértelművé teszi. Mindennél jobban bizonyítja ezt a sokfajta, olykor egymástól igencsak távol álló rendezői elképzelés, amellyel a világ különböző pontjain színre vitték a Tót család és az Örnagy tragikomédiáját.

Egy budapesti lakást ábrázol a *Kulcskeresők* realista színpada, mely azonban jelenetről jelenetre vesztíti el realitását, konkrét jellegét, s válik egy gondolat allegorikus színterévé – azzal párhuzamosan, hogy a kulcskeresés színpadi akciója is erre a síkra helyeződik át. A *Vérrokonok* már teljesen elvont, szimbolikus rendszerben mozog: a színpadi realitás, a hely, a környezet, a szereplők megnyilvánulásai csak e rendszeren belül értelmezhetők. „A *Vérrokonok*ban jutottam el az általánosítás számomra elérhető legtávolibb csillagképéig” – nyilatkozta Örkény István. – „Nincs díszlete, úgyszólván semmi cselekménye, nem játszódik térben és időben, csak a néző képzetében.”

A *Pisti a vérzivatarban* színpadán maga a történelem zajlik; az író teljesen szabadon bánik a hellyel és idővel, s a jelenetek – Lázár István megfigyelése szerint – a szabad asszociáció törvényei szerint következnek egymásra. Eltűnik a hős alakjának egysége: Pisti megsokszorozódva, több alakban jelenik meg a színpadon. Érdekes dramaturgiai kísérlet folyik a *Forgatókönyv* színpadán is – mely cirkuszi porondot ábrázol: a mű így egyszerre három műfajnak is áldoz; a cirkuszi műsor, a filmforgatókönyv és a dráma műfajainak.

A „nemzeti önismeret drámái” sorában az első, s talán a legszebb, legteljesebb és legköltőibb mű a *Macskajáték*. „A *Macskajáték* című drámám – nyilatkozta az író – a magyar 'way of life' magyarázata. Kerestem egy hősnőt (aki egyébként 62 éves), és megpróbáltam rajta keresztül ábrázolni azt, amit igazán magyarnak érzek: a temperamentumot, a világgal való szerfölött agresszív kapcsolatot.” A *Macskajáték* lélektani dráma – s e nemben egyedülálló az Örkény-színművek sorában. A történelem csak mint háttér szerepel: az előtérben egy lírai-groteszk magántörténet zajlik, a konfliktus az emberi érzelmek, a szerelem, a hűség és a féltékenység körül kristályosodik ki.

A *Macskajáték* alapötlete első ízben az *Öregek szerelme* (1955) című, rövid novellában bukkan fel. 1963-ban születik meg a *Macskajáték* című kisregény, mely az ötletet kibontja – expozícióként mintegy előlegezve azt a keserű-groteszk életigazságot, erköl-

csi tanulssággá szűrt felismerést, mely a korábbi novellához is kiindulópontként szolgált: „Mindnyájan akarunk egymástól valamit. Csak az öregektől nem akar már senki semmit. De ha az öregek akarnak egymástól valamit, azon mi nevetünk.”

A kisregény szinte tálcán kínálta a drámát: Örkénynek csak a szerkezetet kellett feszesebbre rántania, egy-két, a drámai szituáció szempontjából nem létfontosságú epizódot elhagynia, s az utolsó rész egyes szám harmadik személyű elbeszélsmódját párbeszédes formára igazítania. A kisregényben ugyanis párbeszédes részek, levélszövegek, telefonbeszélgetések váltakoznak – elbeszélői szöveg nélkül. A lényegre törő, gazdaságos szerkesztés a kisregényben és a drámában egyaránt érvényesül – Örkény, ars poeticájához híven, valóban minden részletet lefarag, elhagy, hogy a középpontba helyezett néhány szereplőt és bonyolult kapcsolódásaikat világítsa meg rendkívüli élességgel.

A drámai cselekmény, mely néhány hét eseményeit fogja át, igen célratorően, éles fordulatokkal halad a végkifejlet felé. A főhősnő, aki köré a történet szerveződik, idős, nyugdíjas énektanárnő, aki a hatvanas évek Budapestjének hétköznapjait éli. Egy tudományos kutató házaspár albérlője, s egyúttal amolyan házvezetőnő-féléje is. Nem riad vissza attól sem, hogy macskájukat magához édesgesse – tejjel, hússal –, vagy hogy az asszony kisestélyi ruháját sajátjaként hordja, majd vörösborfoltosan akassza vissza a szekrénybe. Életének fontos szereplője a szomszéd lakásban lakó kalaposnő, „Egérke”, akit ő karolt fel egy szerencsétlenül végződött házasság után. Lányához és vejéhez rutinná silányult, kiüresedett kapcsolat fűzi – jól példázza ezt a vasárnaponként ritmikus visszatérő ebéd, az „egybesült disznóhús”, amelyet Orbánné utál, de amit Ilus, fantáziátlanságában és elgépiesedett, célelvű világában, észre sem vesz. Rutinná, automatizmussá vált egy régi kapcsolata is, amely Csermlényi Viktorhoz, a kövér, hangjavesztett, kivénhedt operaénekeshez fűzi. Csermlényit csütörtökönként látja vendégül, s a menü itt is mindig ugyanaz – a húsleves, az egybesült karaj, melynek beszerzése, megfőzése, tálalása és elfogyasztása szertartásszerűen változtathatatlan – pontosan kialakult rítus szerint történik. A Gargantua-méretű és étvágyú Csermlényi hajdani érzéki szerelme az idő múlásával a gasztronómiai élvezetekre tevődött át – s a látszat szerint Orbánnét is kielégíti a szerelméről való testi gondoskodás e formája. Orbánné mindennapjait, a múltó idót e ritmikus visszatérő események tagolják – s apró, előre nem látható, váratlan események teszik változatossá. A csütörtöki vacsorákra való bevásárlás, az Egérke kuncaftaival való önzetlen veszekedés, s legfőképpen Svájcban élő nőtestvérével, Gizával folytatott hosszú-hosszú telefonbeszélgetések.

Ez a kijegecesedett, megállapodott kapcsolatrendszer, az események e rutinszerű ismétlődése adja a kiindulópontot a drámához. A fordulatokat egy új szereplő hirtelen felbukkanása indítja el – aki kibillentli az egyensúlyi helyzetből a dráma szereplőit. Az évtizedek óta nem látott, régi ismerős, a fiatalos és elegáns Paula szinte villámcsapás-szerű hatást gyakorol Orbánnéra, akiben felcsillantja az elveszett fiatalság visszaszerzésének lehetőségét. Orbánné, mindenben követve Paula példáját, elkezd festetni a haját, a megunt fűzős helyett fájós lábára elegáns félmagas sarkú cipőt vásárol, s imigyen átalakulva és megifjodva Csermlényivel kialakult viszonyában is változást idéz elő: az idős amorózó hirtelen rádöbben arra, hogy Orbánné: nő. Az újra felfedezett szerelem még ki sem bomlik kettejük közt, amikor Orbánné végzetes hibát követ el – a férfit összeismerteti Paulával. A színhely egy pesterzsébeti kultúrotthon, ahol Csermlényi, sokéves szünet után, ismét fellép. Eddig tart a dráma felívelő, előrevivő szakasza, a bo-



nyodalom előkészítése – mely feltartóztathatatlanul vezet a tragikomikus végkifejletig. A hangverseny után folytatott telefonbeszélgetés során Csermlényi még lelkesen udvarol Orbánnak, aki azonban már egy-két elejtett szóból megneszeli, hogy Paula is felkeltette a hozzájuk hasonlóan megifjodott férfi érdeklődését. A klasszikus „szerelmi háromszög” tagjai közt egyre nyilvánvalóbb a feszültség: Csermlényi és Paula titkolják kapcsolatukat, s Orbánné egyre elkeseredettebben, egyre szívósabban próbál fényt deríteni az igazságra. Jellemének alapvető sajátosságai, gátlástalansága és öntörvényűsége ekkor mutatkozik meg a maga teljességében. Meri vállalni érzelmeit, nem törődve konvenciókkal, szokással, illemmel. Nem fogadja el azt a konvenciót sem, hogy a „női méltóság” arra kötelezné, emelt fővel fordítson hátat a hűtlen férfinak, aki épp legjobb barátjánőjével csalsa meg. Orbánné méltósága – sajátos módon – épp abban mutatkozik meg, hogy a legképtelenebb helyzeteket is vállalja azért, hogy viszontláthassa és visszahódíthassa szerelmét – aki legyen bár kövér, gusztustalan és csélcsep, mégiscsak életének legfőbb és egyetlen értelme. A mások javáért való, önzetlen lemondás idegen tőle – szerelméért úgy küzd, mintha saját életéért harcolna. Nem csoda: ez a szerelem valóban az életet és az újra megtalált fiatalságot jelenti számára. Ezért is akar megválni az élettől, amikor megtudja, hogy Paula és Viktor össze akarnak házasodni: a helyzet reménytelennek látszik, az újrakezés, a boldogság lehetősége ellillant. A kettős megcsalás, a kettős árulás terhe alatt Orbánné megtörik.

Ezen a ponton merül fel a tragikum lehetősége: ha veje igazi altatót adna neki, Orbánné öngyilkossága sikerül. A prózai változat eljártszik e tragikus végkimenetel lehetőségével: eljártszik Orbánné halálát és temetését, hogy az igazi, az „optimista” befejezés, Orbánné felébredése valódi feltámadás legyen. A dráma végkifejlete: groteszk bohózat, könnyes-nevetős játék. Orbánné kiadós alvás után arra ébred, hogy megérkezik nővére, Giza, aki azért jön Magyarországra, hogy feltalálja a gyermekkor tájait, a ködbe vesző emlékek boldog Létáját. Orbánné feleledése, feltámadt életöröme az örkényi „cselekvő optimizmus” szép példája: a mégoly reménytelen helyzetekből való kilábalás lehetőségére mutat rá. Ez a jelenet még a valóságű, realista pszichológia és ábrázolás keretein belül marad – később, például a *Pisti a vérzivatarban* című drámában Pisti feltámadásai az abszurd színpadi létezés világában történnek meg. Orbánné fergeges, vidám macskajátékot mutat be Egérkének: még a merev, méltóságteljes Giza sem tudja kivonni magát a játék varázsa alól, elkapja őt is a sodró lendület, ami Orbánné személyiségéből árad.

A Macskajáték szereplői közül egyedül a távoli, de leveleivel és telefonjaival nagyon is jelen lévő Giza figurája válik drámai ellenponttá: figyelni és kommentálja az eseményeket, s hiábavaló kísérleteket tesz arra, hogy hűgát eltérítse a veszélyesnek ítélt útról. Giza mindenben az ellentétét képviseli Orbánné kirobbanóan dinamikus, öntörvényű személyiségének: passzív, hagyománytisztelő, a szokások és konvenciók rabságában élő asszony, aki testileg is akadályozva van mozgásában – évek óta toloszékben él. Míg Orbánné szegény és mindennapi gondokkal küszködik, addig Giza luxuskörülmények közt él Svájcban, dúsgazdag fiával. Mégis: Orbánné osztályrésze a szabadság, Gizáé a függőség. Orbánnét érzései, ösztönei vezérlik – Giza ezzel ellentétben józan, racionális lény. Világképükben azonban van egy pont, ahol racionalitás és irracionalitás a visszájára fordul: s ez a hazához való viszony. A régi családból származó két szép Szkalla lány közül Giza a biztonságot, kényelmet és jómódot választotta, amikor Svájcban telepedett meg – Orbánné, jöllehet, neki is mindez osztályrésze le-

hetne, ragaszkodik a szűkös körülményekhez, mindahhoz a bizonytalansághoz és kényelmetlenséghez, ami az itthoni, közép-európai léttel jár együtt. Választását maga sem tudja racionálisan megindokolni nővérenek. „Ezer szál köt ide” – mondja Gizának, aki joggal veti ellen, hogy ezek a szálak bizony vékonyak.

A darab végére megfordul a helyzet. Giza emlékeiben romantikus eredet-mítoszként él a létai múlt, s ezt az illúziót próbálná a valóságba átültetni. Vele ellentétben Orbánné racionálisan és józanul viszonyul a múlthoz: pontosan tudja, hogy a hajdani Léta a világ minden pénzén sem vásárolható vissza, hogy a gyermekkor elsüllyedt paradicsomkertje nem rekonstruálható. Az ő kötődése a jelennek és a jövőnek szól, őt az eleven, változó élet emberi viszonylatai tartják itt: a szerelem, ha viszonzatlan is, a barátnő, még ha elárulta is őt, gyermeke, még ha csupán kötelességből törődik is vele, és legfőképpen Egerke, akit segíteni, gyámolítani lehet, mert még nála, Orbánnénál is magányosabb.

A drámaszerkezet két ellentétes pólusán helyet foglaló két nővér személyisége tágabb kontextusban is értelmezhető, alakjuk szimbolikus jelentést is hordoz. Nemcsak két, egymással ellentétes lelkialkat, hanem két, a mű megírása idején még egymástól igencsak távol eső életforma megtestesítőiként jelennek meg: a Nyugat biztonsága és gazdagsága áll szemben a kelet-közép-európai lét viszontagságos és izgalmakkal teli mindennapjaival; a biztosított nyugalom a kockázatvállalás drámaiságával. Örkény majd mindegyik műve ezt a kelet-európai sorsot és determináltságot járja körül, s ábrázolja a legkülönbözőbb figurákban és szituációkban.

A *Macskajátékban* Örkény radikálisan szakított a színpadi realizmus eszközeivel. „Ezt a darabot úgy kell eljátszani – mondta egy interjúban –, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnénak egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérével, az egész világgal [...] Minden színhely elejétől végig a színpadon van.” Elfér ezen a színpadon Orbánné lakása éppúgy, mint a több száz kilométerre lévő Giza szobája, a pesti tejszarnok és a fogorvosi rendelő. E feltételezett, a képzeletből előhívott helyszínek reálisak ugyan, ahogyan reálisak a szereplők is, e színhelyekre azonban irreális dramaturgiával építkezik az író: a színpad maga elvont térként funkcionál, s a darab ritmusát, a jelenetek rendjét nem az eseményekben rejlő logika, ok-okozati kapcsolat vagy időbeni egymásutániség szabja meg, hanem kizárólag Orbánné belső világa, a világgal és önmagával való perlekedésének belső dinamizmusa. A távolságokat, az elszakított helyszíneket Örkény a telefon és a levélforma eszközeivel hidalja át.

Az így kialakított drámai közegben az események állandó kettős fénytörésben jelennek meg. A jelenetek egy része nem közvetlenül, hanem csak közvetve, epikus elbeszélés formájában épül a drámába: leggyakrabban Orbánné interpretációjában, aki vagy levélben, vagy telefonon magyarázza-kommentálja azokat a távol lévő Gizának. Orbánné elbeszélései sziporkázóan ötletes szerepjátékok: a saját maga által előidézett komikus-groteszk szituációkat, olykor teljesen képtelen helyzeteket Orbánné rendre átminősíti, áthangszereli, s az egyetlen logikus eseményként, illetve megoldásként állítja be nővére előtt. Orbánné gátlástalanul átszínezi a valóságot, hogy megőrizze a konvencionális látszatot – melyet tetteivel minduntalan áthág. Szerepjátéka mégsem hazugság, inkább azt sugallja, hogy a hősnő fölötte áll a valóság apró tényeinek. Realitás és

illúzió, belső és külső valóság eme kettősségére Örkény később egész drámát épít: a *Kulcskeresők* címűt, mely az álmodozást a magyar alkat meghatározó sajátosságává lépteti elő.

A *Macskajáték* ősbemutatója 1971-ben volt a szolnoki Szigligeti Színházban, ezt követte az ugyancsak nagy sikerű Pesti Színház-beli előadás-sorozat, Sulyok Mária remek Orbánné alakításával a középpontban. Számos külföldi bemutatója közül említjük meg a londonit, ahol Elisabeth Bergner játszotta a főszerepet. A mű alapján Makk Károly rendezésében film is készült (1972).