



A hívószó: Babik

A rémálmok kiegészítő rajzolatként szolgálhatnak egy írónak, amikor a rettenettel kell elszámolnia. Ha azután az író ezt a szembesítést racionális következetességgel végigviszi, a rajzolat elhalványul a szöveg mögött, s realitásként mutatkozik meg a számvetés végeredménye: a külső és benső világ abszurd állapotának képe.

1956 után az irodalomból kiiktatott Örkény István írásaiban rendkívüli művészi intenzitással és ólmos szorongással születnek az álomrajzolatok, amelyekben az önmaga tévedéseit büntető ember traumái együvé kerülnek a politikai hatalom által ráért és elvárt bűnhődéssel. Míg az előbbi valóságos identitásválságot jelez, utóbbiról az ötvenes évek megelőző és egykorú tapasztalatainak birtokában tudható, hogy önkényes, tetszőleges mértékű és idejű, mint az akasztás vagy a szilencium, amelynek nincs, ismétlem: *nincs* köze semmilyen szellemi és erkölcsi értelemben vett, emberi elszámoláshoz. Az 1957-es *Álmomban* című novella főhőse álmában nem saját magát látja börtönben, hanem a lányát, ami a szenvedésnek magasabb fokozata. Hogy ebben mennyi személyes kín rejlik, pontosan mutatja a novellabeli kislány neve és életkora: Angélnak hívják, nyolc esztendő. Igen, Örkény Angéla ekkor nyolcéves. Főhősünk csak a legnagyobb ügyeskedésekkel látogathatja meg a rabot, és ezek a praktikák a rémálmot átvezetik a hivatali ügyintézés profán karkai közegébe. Az áldozati lét tehát párosul a bürokratikus engedélyezések szintjével, Angéla akár egy másik személlyel, nevezett Horsitz Líviával is azonos lehet, a nyilvántartás szerint ennek nincs jelentősége, mint ahogy a bűnnek sem, amiért a büntetés jár. A börtönorvos „érdeklődött, tudom-e, mit követett el a lányom. Mondtam, hógolyóztam. Vajon, kérdezte, a hógolyózáson kívül más nincs-e a rovásán? Nem nagyon, mert még csak nyolcéves, második elemista. Az nem számít, legintett orvos barátunk, vannak itt négy- meg kétévésesek is, azonkívül háromhetes csecsemők, körülbelül egy tucat...” A vád e végtelen nevelés indoklása az Örkény-életműbeli vándormotívumként tovább él, évtizeddel később a *Pisti a vérzivatarban* kivégzési jelenete előtt (az egykori kultúrpolitika szemében megengedhetetlen módon, „szabadon” váltva át az „ellenforradalmi” bűnökért elítéltek vaksorsát a nyilas kivégzések áldozatainak irracionális pusztulásába):

KISLÁNY: És mit követtem el én? Hógolyóztam.

SZŐKE LÁNY: Te csak hallgass. Nagyon sokféleképpen lehet hógolyózni. De engem még csak nem is vádolnak semmivel.

Pistiék mögül már eltűnt az álom, az ötvenes évek végének kulcsjelentőségű írásában, *A visszaváltásban* azonban Gregor Samsa még mintha álomból ébredne, éledne újra emberi formában. A Kafka-novella elképzelt folytatásában az ötvenes évek rovarlétéből szabaduló ember vívódik: vajon lehetséges-e a redivivus, s ha igen, ki lesz ő, ki lesz az új változat. Hiszen nyilvánvalóan lehetetlen a teljes azonosság. S ezen a ponton nagyon fontos megállapítás hangzik el, amely, mondhatni, irányadó lesz Örkény művészetében: Gregor „kidugta lábát a hálóingé alól. Megnézte, és látta, hogy emberi láb”. Ennyi bizonyosság maradt. Egy antropológiai fogódzó. Nem több. De ha valaki ideológiák pusztultával módszeresen, cifrázatok nélkül ebből indul ki, mint tudjuk, „nagy igazságoknak jöhet a nyomára”.

Ennek a döntésnek a hitelét *A visszaváltozásban* két egymással párhuzamos kérdés teremti meg. Gregor egyfelől azon tépelődik, „hogycsak a vaksorsnak köszönheti-e [korábbi] átváltozását, vagy volt-e benne egy titkos hajlam rá, hogy rovar legyen. Most ugyan hiába keresgél a múltjában, semmi jelét se látja ennek a hajlandóságnak – de megcáfolni sem tudja semmivel.” Ugyanakkor a mennyezetten megtapadt rovar „fejfelé” állapota ösztönző erővel is bír: „aki ezt meg tudta valósítani rovar minőségben, miért ne lázadhatna sorsa ellen, ha visszanyerte emberi formáját?” (Az nem lehet, hogy ne jusson eszünkbe itt azonnal Örkény közismert használati utasítása írásai olvasásához: „terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni (...) hátratekinteni (...) íme, a világ fejte-tőre állt”. De gondolhatunk Rizire is, a *Pisti...* jósnőjére, aki megjövendöli, hogy a férje kútba fog ugrani, s amikor egy gyárkémény omlik a pali fejére, Rizi ezt mondja: „Csak a nézőpontban van egy kis különbség. Nem ő esett a kútba, hanem őrá esett egy kút.” A történelmi és személyes előzményeknek ez a kettős megítélése mozdít tehát túl *A visszaváltozás* holtpontján. Ahogy Örkény hajszálpontosan fogalmazza: „a magánynak és tehetetlenségnek azon a fokán, ahol a létezés formái közömbösekké válnak.” Ez a forma lehet fényképezőgép objektívje előtt lengő, felakasztott anyai test, egy hársfa, egy cserépkályha vagy egy tulipán, amely nem akar tovább tulipán lenni.

Örkény Kafka-parafrázisa tán nem is novella, inkább esszéisztikus megalapozás, fogalmilag végig gondolt program. Kifürkészni, már nem először, mi maradt meg a hamisított, hazudott, eltorzult létezésekkel szemben, amelyek újra és újra gyúrték, csak gyúrték maguk alá a személyiséget, az alkotó ember autonómiáját. Mi maradt '56 után? Korábról: '49, a Rajk-per fémjelezte év után? Még korábról: a világháború, a munkaszolgálat, a hadifogság után? (Emlékezzünk az Ithakába visszatérő, de önmagát nem találó Odüsszeusz, a bicegő koldus kifosztottságára – „istenem, ki vagyok én?” – *A tizenharmadik énekben*, amely 1947-ben jelent meg.) A válaszhoz egy prologus már '56 előtt megszületett, noha töredékben maradt, nem csupán a folyamatos letiltások miatt. Ez volt a *Babik*.

A Pisti a vérzivatarban egyenesági leszármazását innen eredeztetjük, ez ma már közmegegyezés az Örkény-szakirodalomban, de ahogy mifelénk szokás, maga a hivatkozás tárgya, a *Babik* feledésbe merült, holott nemcsak a *Pisti...*-nek, hanem az Örkény-életmű egészének alakulásában kulcsszerepe van (egykori, 1983-as kritikájában P. Müller Péter játszott el a szóval a mű helyszíne, az Álkukszgyár elnevezése nyomán).¹

A *Babik* 1954-től hosszú utat tett meg – de csupán fiókról fiókra vándorolva. Volt filmnovella, kisregény, forgatókönyv, végül a töredékben maradt írás csaknem harminc év múltán, 1982-ben látott napvilágot a Szépirodalmi Kiadónál. A mű sorsa kísértetiesen hasonlított a címszereplőéhez: ki volt találva, de nem létezett. A különbség az, hogy Babik Jánost egy Adameszkó Pál nevű esztergályos találta ki bércsalás céljából, aztán a történet szerint a rendszer a maga dicsőségének gölemjévé növesztette, Örkény kisregénye viszont ki volt találva ugyan, de szétaprózódott, szétszívárgott az életmű egészébe, egypercesek, drámák sorának logikája épült rá.

Töredék. Örkény írói hátországában (Radnóti Zsuzsa régészi munkájának is köszönhetően) sok töredékről van tudomásunk, de nem kirívóan több, mint más írói életművekben. Bár ő maga sokféle változatban hangsúlyozta, hogy többször kellett szinte előlről kezdenie az építkezést. „Amit (...) harminc évvel ezelőtt elég jól tudtam, azt húsz évvel később mintha elfelejtettem volna, s csak nagyon lassan, roppant fá-

¹ P. Müller Péter: *Örkény István: Babik*, in *Jelenkor*, 1983/9, 829–831.

radságosan tanultam meg újra” – írta válogatott novellái elé 1971-ben, a széles közönség által megismert revelatív művek magyarázataként. A *Tótek* színházi bemutatója-kor 55 éves, az *Egyperces novellák* kiadásakor 56, a *Pisti...* megírásakor (s erre még az illetékesek rá is tettek egy évtizedet) 57. Nem úgynevezett írói fejlődésről beszélhetünk tehát, hanem brutális retardációról, amely kettős értelemben hatott (megint egy meghatározó kettősség!): egyfelől hiátusokként, ami az ő írói önazonosságát illeti, de másfelől a történelmet, a sorsot, saját magánemberi döntéseit megszenvedve klasszikkal magasabb szintű visszatérés, visszaváltozás szükséges etapjaiként írói hajlamaihoz. Amit vesztett a vámon, megnyerte remekművek révén. Így természetük szerint a töredékek is élesen kettéválnak: a hiátus oldalának klasszikus esete *A Bónis család*, amely nemcsak a haladó szellemű családtörténet ambíciója, hanem a magyar irodalom átkos regény/nagyregény vágya, az úgynevezett nagy teljesítmény erőltetése miatt is született s teendő zárójelbe. Ugyanebben a sávban vannak olyan töredékek is, amelyek örökre bezárultak az ideológiai megfelelés kalodájába, s kompromittálódtak a körükön vont díszlettel együtt. A *Lila tinta* például úgy maradt meg, mint botránykő, kétszeresen bedöngölve az agyagba: úgy is, mint a szocialista realizmus ígyekezete, s úgy is, mint amit ráadásul még el sem fogadtak a komisszárok. Pedig Bébi, az egyszerűre kiszolgáltattott és túlfűtött lény jellegzetes alakmás (gondoljunk az *Európa legjobb síterepe* vagy a *Vannak-e fák Velencében* női portréira, sőt az *Asszonyok éjszakája* című remeklésre, amely nem azért érdekes számunkra, mert az azonos neműek szerelmének felizzása ugyancsak elfogadhatatlan volt egykor, hanem azért, mert Örkény erotikája arra mutat rá, hogy az azonos módon megélt sorsok, szenvedések mögött merőben ellenkező létezők állhatnak, a látható mögött valami más logika, másként képzelhető anyag lüktet). De erről az erotikáról utoljára Révai József beszélt, kárhóztatva a mocskos pornográfiát. Reichert Gábor kitűnő tanulmánya szerint „a *Babik*ban megjelenített abszurd szexualitáskép (...) akár a *Lila tinta* paródiájaként értelmezhető”,² ezt azonban pontosítanám: nem magának a *Lila tintának*, hanem az egykori elvárásoknak a paródiája a *Babik* Ilonkája, aki igényléseképpen boldogan vetné magát egy elvtárs autója elé vagy mindjárt özvegyként kezdené házasesetét, s egyébként meg úgy ruházkodik, „ahogy civilbe öltözött apácák járnak” (röpke utalásunk: *Glória!*). Egy másik zárvány: a *Lila tinta* egészéből kirívó, kiválóan megszerkesztett kamarajáték Bébi, a mama és a mérnök hármásával a *Macskajáték* felé mutat. (Csak apró adalékként említem e ponton a novellában a rágalmazó levelek dramaturgiai funkcióját – nem kell részleteznem, miért.) A másik oldal is vegyes képet mutat. Példaként: *A Hanákné-ügy* című novella ugyan elkészült és megjelent 1966-ban (inkább csak némileg abszurdizált változata ez a munkamorál és értékzavar korban szokásos kritikájának), de amikor nem sokkal később Örkény forgatókönyvet írt belőle, a hangsúlyok határozottan elmozdultak a szövegben a hiberbola felé. Egy büfé araszolva csúszik lefelé a hegyoldalra, de persze működik, s egy nyúlászorkalapot kétszer talál meg, épp úgy, ahogy a közkedvelt egypercesben a házmaster kétszer nyit kaput ugyanannak a lakónak. Sőt, Nyúlászorkalapyár is kétszeresen van, illetve duplán nincs: Bakonyainé képzeletében és a tévében mint kép, sugalmazott valóság – és így tovább. A formálisan kész mű *A Hanákné-ügy* esetében is ilyen darabokra hullik, s csupán ezek

² Reichert Gábor: „Egészséges erotika”. A szocialista közerkölcs és a *Lila tinta*. Tiszatáj online, 2016. 06. 07.

a töredékek élnek benne, amelyek már a *Pisti...* írói szerkesztés- (illetve mögötte szemlélet-) módjához közelítenek.

Ha már a *Glóriát* említettük: még egy a sok Örkény-mű közül, amelyik nem vagy csak nehezen találta meg formáját a filmforgatókönyv, kisregény, dráma hármásában, s ha ehhez hozzáteszük az egypercesek kibábozódását a hagyományos elbeszélésből, majd ingázását az önálló lét és a beépített funkciók között, beláthatjuk, hogy a műfaji választások mélyén (s persze mélyen a betiltások nyomán kényszerűen keresett honorárium-megoldások megélhetési próbálkozásai mögött) ott az írói belátások erejéhez illő megszólalásmód lázas keresése. Így köthető Örkény életművéhez az új magyar irodalom műfaji, műnemi átjárásainak első pillanata, a nagy műfaji fel- és elszabadulás jelensége. A *Babik* e tekintetben is úttörő kísérlet, amelyben a műfaji útkeresés tétjét elfödtek előlünk a politikai kabaré hideglelős poénjai (végül ezen a sínen futotta be karrierjét másik leszármazottja, *A Tanú*). A *Babik*ban irodalmi szöveg épül sajtóhírből, vezércikkből, transzparensből, káderlapból, önéletrajzból. Az ötvenes évek úgynevezett közéleti kommunikációja hiteltelenné tette azokat a műveket, amelyek ennek a kommunikációnak meg akartak felelni (ezért hat utóbb szándéktalanul is parodisztikusnak minden effajta alkotás), de a visszatekintés éles fényében megforgatva ez a kommunikáció már pusztán nevetséges, talált tárgy. Önmagát leplezi le és hitelteleníti, amint megalkotott szöveggörnyezetbe kerül, s Örkény ezzel a kölcsönhatással operál, de úgy, hogy a valóságtól abszurditásig elszakadt hatalmi közlés és nyelvhasználat kizárólagosan átveszi a valóság helyét, teljesen kiüresíti az életet, amelyről a szerzőnek mondandója lehetne. Hogyan működik a totalitárius nyelv? Ennek érzékeltesére hadd idézzek föl egy korai példát. Amikor 1934-ben Illyés Gyula és Nagy Lajos Moszkvában jártak, természetesen szerettek volna beszerezni egy térképet, amellyel eligazodhatnak a városban. Térképet kaptak, de csakis olyat, amelyik a jövőendő, megtervezett Moszkvában kalauzolt el. A térkép kiadói szerint ez létezett, a valóságos város pedig már nem. Ahhoz térkép nem volt. A kitalált, hazudott Babik alakjának képzeletbeli térképe is hasonló kiviteli terv nyomán jött létre, amelyhez az ideológiai alapot „a holnap tegnaposításának” eszméje adta,³ a gyakorlatban pedig a következőképp festett: „különböző rovatokba, különböző kartotékokba, különböző névsorokba följegyezték a nevét. Az egyik papíron létszámba vették mint új dolgozót. A másikon a keresetét számították ki, a harmadikon kiutalták a pénzt, a gondnokságon pedig kiírtak a nevére egy öltözőszekrényt. Mindez némán történt, csak a tollak percegése vagy az írógép kopogása hallatszott”.

Vegyük sorra, hogyan variálja a válótlanságokat ez a sajátos médiabirodalom. *Sporttudósítás* egy manipulált, merő csalásból született horgász „teljesítményről”, rendőrségi *tanúvallomás* egy koncepció (tehát bűnalapot nélkülöző) perben, *kivégzési rituálé* kivégzés nélkül (de csak haladékként, egy átfogóbb kivégzési gyakorlat részeként, hiszen „egyszer mindnyájunkat kivégeznek”); ennek nyomán önállósult később

³ „A bizottság ugyanis kiadta jelentését, mely szerint egyes kiválasztott személyek, akik minden porcikájukkal az Eszme szolgálatáért élnek, a tudatos jövőbe látás képességével rendelkezhetnek. Ennek persze semmi köze a cigányasszonyok kártyavetéséhez, a tenyérjósáshoz és más efféle babonához. A bizottság nem is használta a »jóslás« szót, hanem mindig »tudatos jövőbe látásról« beszélt, a jóstehetségre pedig új kifejezést teremtettek, elnevezvén e fogalmat »a holnap tegnaposításának“. Örkény István: *Babik*. Helikon Kiadó, Budapest, 2020, 75.

a *Kivégzési szabályzat* egypercese), kitüntetési *ceremónia*, érdem és kitüntetett híján, *termelési riport* az Álkulcsgyárból, ahol ártatlan fegyencek dolgoznak, *fotósorozat* a gyár igazgatójáról, az „akikre büszkék vagyunk” mintájára, ám a fotókon egy *semmihez* sem értő (*tehát* sokoldalú) figura replikálódik, *portré* a nem létező ideálhoz illő ideális nőről, akinek csupán papíron született vágyai és érzelmei vannak, Babik *személyzeti leltárának* kartotékjai és kiállítási tárgyai, ünnepi *szónoklat* egy fikcióról – és így tovább. Örkény kisregényének sajátos módon az a leggyöngébb fejezete, amely nem ezeknek az irodalmon kívüli műfajoknak a montázsával él, hanem körülményesen, kisrealista diskurzusban taglalja, hogyan született meg a hamisítás ötlete. A további narrációt már filmszerűség jellemzi, de ennek csak a geneziséét magyarázza a filmnovella-eredet, a szerkesztésmód már a jövőendő örkényi irályt előlegzi.

A *Babik* mostohasorsában döntő szerepet játszott, hogy Bacsó Péter és Örkény kezdetben közös ötletelésének, munkálkodásának nyomán, az (egyébként a kisregényhez képest befejezett) forgatókönyv megrekedését követően az alkotók útja kettévált, és Bacsó megcsinálta *A Tanút*, amely a korszak máig emlegetett kultuszfilmje lett. Frenetikus sikere mögül Örkény neve eltűnt. Külön dolgozatban kéne sorra venni, hogy *A Tanú* Örkénynek közvetve és közvetlenül is mi mindent köszönhet, ami már az idők végezetéig Bacsó dicsősége marad. Itt most csak annyit, hogy a folytatás mindkét szerzőnél szinte napra pontosan egyformán alakult: a nem létező *Babik* víziójából kifejlesztett „vákuumPisti” színdarabja, a *Pisti a vérzivatarban* 1969-ben került volna színre – 1979-es bemutató lett belőle. *A Tanú* dátumai ugyanezek. Továbbá: *A Tanú* mint Bacsó Péter önálló filmnovellája Örkény halála után, 1980-ban látott napvilágot a *Magvető ra/re* sorozatában, a *Babik* kisregényét pedig a Szépirodalmi adta ki 1982-ben (még ez is hogy klappol: Aczél e két nagy kiadóval keverte a kártyákat, könyveket, szerzőket). A *Filmvilág* 1979. novemberi számában a filmrendező szép nekrológban emlékezett vissza Örkénnyel közös filmes múltjukra, a *Babik* és *A Tanú* kapcsolatáról azonban meglehetősen szűkszavúan nyilatkozott: „egynéhány leleménye, de főképpen szemlélete pedig átkigyózott az én *Tanú* című későbbi dolgozatomba”.⁴ Azért, ha egy pítont valahová átkigyózik...

A közvetlenül '56 előtt félbemaradt *Babik* utáni, ötvenes évek végi próza, a halmozott megrendülést hordozó *Álmomban* és *A visszaváltozás* vagy a már említett *Glória* mintha egy-egy nagy lélegzetvétel lenne ahhoz, hogy majd a meglett abszurd hangvétel az örkényi emberkép szintézisében térjen vissza.

Kényes ponthoz értünk, már a „szintézis” fogalma is gyanakvást szülhet a korabeli hivatalos esztétikai szótárt ismerőkben. Örkény maga is nehezíti a helyzetünket éppen azzal, hogy kommentárokból, interjúkból, előszavakból gyakran igyekezett nem csak a közönség számára megindokolni újkeletű műveinek elfogadhatóságát. A kulturális politika értékskaláján a csúcsteljesítmény az volt, ha úgy mond a történelmi vétségekkel kíméletlenül őszintén szembenéző alkotást mégiscsak áthatja a szocialista humanizmus igenlése. (Lásd *Húsz óra*.) Aczélnek ez külön is fontos játszma, ha úgy látta, hogy az igenlés kimutatható, pártolt (a moszkovitákkal szemben is), ha nem látta, végképp nem láthatta úgy, tiltott. Örkény aktuális megítélése tökéletesen ennek a vonalnak a mentén mozgott, nagyrabecsüléssel. Csakhogy tévesen. Örkény alapparadoxona magasan e pártos dialektika fölött működött, működik – az elszemély-

⁴ Bacsó Péter: *Örkény és a Babik-mozgalom*. Bevezetés egy soha el nem készült filmhez, in *Filmvilág*, 1979/11, 20–21.

telenítő huszadik században a személyiség csodáját szemlélve. A morál mint a totális csőd gépezetébe került porszem – szerintem ez Örkény István látélete. A monográfus Szirák Péter éles szemmel veszi észre az értelmezések szintbeli különbségeit, amikor épp a *Glória* tárgyalásakor idézi a drámaavatózat (*Sötét galamb*) írói előszavát a dilemmáról, amely – írja Örkény – nemcsak a volt apácáké, „hanem mindenkié, aki már átlépett egy közösség biztonságából a »világi« bizonytalanságba, (...) az önként vállalt engedelmességből abba a tágasabb létbe, mely naponkint, óránként s néha percenkint önálló döntésre kényszerít mindannyiunkat”. Szirák ezt fűzi hozzá: „Az adott történelmi kontextusban kissé félrevezető a »tágasabb lét« távlatának fölvetése, de a példaérték intencionálásában felismerhető a személyes érintettség jelenléte: a zárt ideológiai rendszerből kiszabaduló személyiség »keszonbetegség«-motívuma.”⁵

Márton László az ugyancsak szilencium idején, 1961-ben írt, hatalmilag botrányosnak ítélt, letiltott *Ólmos eső*⁶ elemzése után így összegez: „a szereplők egy abszurd létállapotban, abszurd eszközökkel, de újra meg újra nekiállnak küzdeni (gyakran csak homályosan derengő) szabadságukért, belső autonómiájukért. Az eredmény többnyire groteszk (vicces, mulatságos, nevetséges, szánalmas), de maga a küzdelem és annak tépje a legvésebé sem az. Az derül ki (...), hogy osztársadalmi traumák után az egyéni katarzis civilizáltan nem kommunikálható.”⁷

Az összkép tehát ez: a hazugság mindent elborító kommunikációjával szemben nem maradtak használható formák, a formátlanságból kell „kihozni” valamit, ami legalább azt jelezheti, hogy „az ember sokkal többet bír el, mint amennyire képesnek érzi magát”.⁸ Ez a kifejezhetetlenné lett többlet Örkénynél nem pusztán a katasztrófák túlélését jelenti, hanem *egyszersmind* az ebbe a képességbe belekényszerült, beleszorított emberi tevékenység meglepetésszerű, morált hordozó teljesítményét is. A túlélés energiái ezért a pusztulásban is legyűrhetetlenek, lásd Janász Jenőt, a front nótaszerzőjét vagy Zetelekit, a népszerű színészt. Meg persze Varsányinét.

A végtagjait mustráló Gregor utódaival azonban nem juthatnánk efféle belátásokra, ha nem követhetnénk végig, hogyan is cselezik ki Örkény hősei a körülményeket. Az abszurditással szemben az abszurd választás jogaival. Ennek nyitányaként olvasható a *Babik*ban íj. Marschall Ede beszámolója, aki Gregorhoz hasonló tanácsatlansággal mustrálja magát.

Még a saját testrészeimtől is félek. Lehúzom a cipőm, nézem a meztelen lábam és reszketek.

Adameszko meg volt rendülve.

– Borzasztó – mondta részvétellel. – És azt hiszi, hogy a fegyencruha könnyítene magán?

– De még mennyire! (...) Mitől is félhetne egy fegyenc a mai világban (...)? Fegyencebb már nem lehet valaki a fegyencnél, nem igaz? Boldog volnék. Szabad volnék. Egész nap vidáman füttyörésznek...

Ez Örkény István dallama.

⁵ Szirák Péter: *Örkény István*. Palatinus, Budapest, 2008, 157.

⁶ L.d. Radnóti Zsuzsa jegyzeteit, in Örkény István: *Niagara Nagykávéház. Novellák II*. Helikon, Budapest, 2022, 441–443.

⁷ Márton László: *Örkény István nyakatekertsége*, in *Holmi*, 2012/4, 448–455.

⁸ Örkény István: *Levelek a hadifogságból, 1945–1946*, in *Uő: Egyperces levelek*. Palatinus, Budapest, 2012, 45.