

NÁNAY ISTVÁN



„Hozott szalonnával...”

ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZA¹

Hivatásomnál fogva sok drámát olvasok és újraolvasok. Ha egy előadásról írnom kell, igyekszem felfrissíteni hajdani olvasmányélményemet vagy megismerni a még nem olvasott művet. Így vagyok Örkény István darabjaival is. Mindegyiket külön-külön sokszor vettem kézbe, ám most egyvégtében az összeset elolvastam. Egyiket a másik után, úgy, ahogy a kötetekben követték egymást.

Nagy élmény volt észlelni, hogy a drámák hangsúlyai a többi mű tükrében miként változtak meg vagy értékelődtek át, és megerősödött bennem a feltevés: az Örkény-darabok egyesével és együtt történelmi drámafolyamatot rajzolnak ki. Más szóval: a mából nézve ezeket egyfajta történelmi drámáknak tekintem, még akkor is, ha Örkény István e besorolás ellen élénken tiltakozna, mint ahogy tette is: „nem akartam élethű történelmi tablókat festeni, hanem e tablóba beleszületett, behajjított, belekényszerített én (vagyis idegzet + jellem + alkat, tehát személyiség) kórképét, tudathasadását, állapotrajzát, ebbe való belepusztulását vagy ebből való felgyógyulását nyomon követni.”²

Természetesen nem abban az értelemben történelmi drámák ezek, ahogy a magyar irodalomban ez a műfaj meghonosodott és a XIX. századtól kezdve drámaírásunk egyik domináns megjelenési formája lett, ami mindenkor magán viselte annak a kornak ideológiai lenyomatát, amelyben készült. Akkor is, ha apologetikus volt, akkor is, ha épp az uralkodó eszmeiség ellenében született.

Az 1945 utáni évtizedekben is fontos szerepet töltött be a történelmi dráma: az ötvenes években az elsődleges feladata a forradalmi múlt kontinuitását hirdető hivatalos ideológia egyik megtestesítése és igazolása volt. Ezzel a fősodorról szembe állíthatók azok a művek, amelyek áttételesen és az általánosítás szintjére emelve az adott történelmi és politikai szituáció bírálását (is) megfogalmazták. Gondoljunk Illyés Gyula és Németh László történelmi drámáira, többek között a *Fáklyalángra*, az *Ozori példára* vagy a *Testvérekre* egyfelől és a *Galileire*, a *Széchenyire*, *Az árulóra* másfelől. A hatvanas-hetvenes évektől érzékelhetően megváltozott a történelmi dráma, mert egyrészt a szerzők árnyaltabban közelítettek témájukhoz, másrészt a magyar irodalomban is tért hódított a deheroizálás, az ironikus ténymegközelítés, illetve a parabolikusság. Tanúság erre Sütő András és Székely János, illetve Szabó Magda, Száraz György vagy Páskándi Géza drámaírói munkássága.

¹ A teljes mondat a következő: „Hozott szalonnával egerírtást vállal doktor Varsányiné.” Ezzel a szöveggel zárul a *Pisti a vérzivatarban* című darab, amelynek utolsó, az elkövetkezendő atomkatasztrófa következményeit leíró jelenete a *Budapest* című egyperces novella beemlése.

² Örkény István: Bevezető a *Pisti a vérzivatarban* második változatához, in *Uó: Drámák I-III*. Palatinus, Budapest. 2001, 464.

A műfaj lényegéből fakadóan a történelmi drámák középpontjában kimagasló személyiség(ek) áll(nak). Örkény István darabjaiban hiába keresünk ilyen hősöket. A történelmi dráma szinte mindig egyenes vonalúan kibomló cselekményre épül, és leggyakrabban egy központi hős konfliktusos történetét mutatja be. Örkény más dramaturgiával dolgozott, és nála kisemberek drámája jelenik meg. Az ő drámájukba vannak belesűritve egy-egy kor történelmileg is lényeges eseményei. A történelem alulnézetből-szlogennel lehet talán leginkább érzékeltetni Örkény drámaírói oeuvre-jének egyik lényeges jellemzőjét. A következőkben elsősorban erről az alulnézetből megfogalmazott történelemlátatásról szeretnék beszélni.

Örkény István általam vizsgált kilenc drámájából hét – a két korai művét (*Voronyezs, Glória*) ide nem számítva – az 1967–1979 közötti tizenkét évben íródott. Ebben a bő évtizedben jelentősen átrajzolódott a magyar drámaírás. Ennek egyik oka az, hogy ez időben látványos generációváltás következett be.³ Ebben a generációváltásban kulcspozíciója volt Örkény Istvánnak. Prózai életművének egy része és a korai színművei, darabíratái alapján Illyésék és Németh Lászlóék generációjához sorolható, de az 1956-os elhallgattatását követően, amikor ismét publikálhatott, már egészen más hangon szólalt meg. Ő tartja az irodalomtörténet a magyar groteszk megteremtőjének, legkövetkezetesebb képviselőjének. Az a szemlélet, ami a legpregnansabban az *Egyperces novellákban* (1968) jelent meg, meghatározta a hatvanas évek közepétől írt műveit, beleértve a drámákat is. És nemcsak az övéit, hanem Csurka Istvántól Szakonyi Károlyig mindazokat, akik hozzá hasonló stílusban kezdtek írni. Hatása nemcsak a vele együtt induló nemzedék tagjainál mutatható ki, hanem a később pályára lépő fiataloknál is.

A hatvanas évek második felétől kezdve tehát egymás mellett léteztek groteszk-abszurd szemléletű drámák, realista-naturalista dramaturgiájú és szemléletű művek, történelmi parabolák és társalgási darabok. Ugyanakkor a magyar drámaírás és színház is kénytelen volt szembenézni azzal, a világszínházban már évtizedek óta felmerülő dilemmával, hogy a történelmi kataklizmák árnyékában, a XX. század második felében, amikor „Minden Egész eltörött”, mi lehet a dráma és a színház szerepe, lehet-e egyáltalán drámát, pláne tragédiát írni, van-e létjogosultsága a homogén és töretlen folyamatot leíró történetnek, a magasztos és tragikus sorsú hősnek. Örkény István e súlyos kérdésekre keresett válaszokat.

Örkény ötvenöt éves, amikor megírja és a Thália Színház bemutatja a *Tótékat*, ami gyökeresen új hangot képvisel a munkásságában és a magyar drámaírásban. Túl van

³ A „nagy öregek” – Darvas József, Déry Tibor, Hubay Miklós, Illés Endre, Illyés Gyula, Karinthy Ferenc, Mesterházi Lajos, Németh László, Weöres Sándor – nemzedékét rövid egymásutánban fiatalabbak váltották. A leegyszerűsítve groteszkeknek és a parabola műfaját művelőknek aposztrofálhatók körét (mindenekelőtt Csurka István, Eörsi István, Görgy Gábor, Gyurkó László, Gyurkovics Tibor, Hernádi Gyula, Kocsis István, Maróti Lajos, Páskándi Géza, Sütő András, Szabó Magda, Szakonyi Károly, Száraz György, Székely János) az úgynevezett „hiánydramaturgia” képviselői (többek között Bereményi Géza, Kornis Mihály, Nádas Péter, Schwajda György, Spiró György) követték, őket pedig a nyolcvanas években azok, akik közvetlen elődeiknél is radikálisabban próbáltak elszakadni a realista-naturalista írói és színpadi hagyományoktól (elsősorban Békés Pál, Forgách András, Kárpáti Péter, Márton László, Nagy András, Tolnai Ottó, Zalán Tibor).

már a *Macskajáték* novellaváltozatán (1963), ami a prózaírásában jelentett fontos változást. Életének utolsó másfél évtizede tehát a gyökeres írói megújulás korszaka volt.

Érdeemes vázlatosan áttekinteni, mely történelmi és politikai események határozták meg ezt a másfél évtizedet:

1962. Az ENSZ leveszi napirendjéről az 1956-os események miatt elindított „magyar kérdést”.

1963. Amnesztia az 1957-58-ban elítélteknek.

1964. A Szovjetunióban Hruscsovot Brezsnyev váltja a pártfőtitkári székben.

1966. Az MSZMP KB kimondja a három T (támogatás, tűrés, tiltás) elsősorban a kultúra és művészet terén gyakorlandó kritériumát, valamint az új gazdasági mechanizmusnak nevezett gazdaságirányítási rendszer bevezetésének szükségességét.

1968. január 1-én bevezetik az új gazdasági mechanizmust; Nyugat-Európában diáklázadások kezdődnek; a szocialista országokat tömörítő Varsói Szerződés csapatai lerohanják Csehszlovákiát; szezei válság.

1972. Szovjet nyomásra az MSZMP KB részlegesen visszavonja az új gazdasági mechanizmus intézkedéseit.

1973. március 15-én Budapesten és Szegeden diákmegmozdulások, amelyeket a rendőrség felszámol; az új gazdasági mechanizmus előkészítésében való részvételük miatt közgazdászok és filozófusok ellen eljárást indítanak.

1974. Az új gazdasági mechanizmus két vezető káderét, Nyers Rezsőt és Aczél Györgyöt felmentik központi bizottsági titkári tisztségéből; Konrád György író és Szélnyi Iván szociológus ellen izgatás vádjával eljárást kezdeményeznek.

1979. A csehszlovák ellenzék által kibocsátott Charta 77 magyarországi aláíróit a hatóság megfigyeli, zaklatja, diszkriminálja.

1981. Megjelenik az illegális *Beszélő* első száma.

Részben ezek az események is feltűnnek Örkény István drámáiban. Ugyanis minden darabja mélyén olyan történelmi trauma húzódik meg, amit az író átélt: a munkaszolgálat, a hadifogság, az ötvenes évek, 1956 és 1968.

A drámai életművet meghatározó kilenc dráma a keletkezésük sorrendjében a következő (zárójelben a bemutatók adatai):

1944-45 *Voronyezs* (nem mutatták be)

1957 *Sötét galamb* (Nemzeti Színház, 1970. Rendező: Egri István)

1967 *Tóték* (Thália Színház, 1967. Rendező: Kazimir Károly)

1969-79 *Pisti a vérzivatarban* (Vígyszínház, 1979. Rendező: Várkonyi Zoltán)

1969 *Macskajáték* (Szolnok és Vígyszínház, 1971. Rendező: Székely Gábor)

1973 *A holtak hallgatása* (Nemeskürty Istvánnal) (Vígyszínház, 1973. Rendező: Várkonyi Zoltán)

1974 *Vérrokonok* (Vígyszínház, 1974. Rendező: Várkonyi Zoltán)

1975-77 *Kulcskeresők* (Szolnok, 1975. Rendező: Székely Gábor; Nemzeti Színház,

1977. Rendező: Major Tamás)

1979 *Forgatókönyv* (Vígyszínház, 1982. Rendező: Valló Péter)⁴

⁴ A *Pisti* bemutatását egy évtizeden át nem engedélyezték. A premierre csak átírás után nyílt lehetőség, ezért a műnek két változata van. A *Kulcskeresők*ből is két verzió született, mert a szolnoki ősbemutató után – annak tanulságai alapján – a szerző a Nemzeti Színház előadásához változtatásokat eszközölt a szövegben.



Bodnár Erika (Egérke), Koós Olga (Giza) és Hegedűs Ágnes (Orbánné) a *Macskajáték* ősbemutatójában (Szolnok, 1971) (Keleti Éva felvétele)

Az író mindegyikben a huszadik század egy-egy történelmi eseményére reflektál, vagy eleve az áll a művek középpontjában. E tekintetben a *Macskajáték* ideje van a legmesszebb. A két főszereplő testvér – Orbánné Erzsi és a Nyugat-Németországban élő Giza – telefonálásaik és levelezésük során nem tud közös nevezőre jutni egy elhalványuló fénykép értelmezésében. Az I. világháború után készült fotón ők láthatók fiatalon, és amikor arról beszélnek, hogy milyen alkalomból készült a felvétel, szóba kerül az apjuk, akit egyikük szerint a Tanácsköztársaság pribékjei, a vörösök, a másikkuk szerint a fehér terroristák aláztak és kínoztak meg. A hatvanas években a Tanácsköztársaság a szocialista történelemszemlélet szerint a dicső hagyományok részét képezte, ennek forradalmi tisztaságát megkérdőjelezni nem volt ildomos, ám Örkény éppen ezt tette. Már ebben a műben megjelenik a ténylegesen csak a későbbi drámáiban kibomló motívum: a történelmi tényeknek és azokhoz való viszonyoknak a kétarcúsága. A mából visszaneézve különösen mellbevágó, hogy a darabban éppen csak felvillantott politikai nézetkülönbség az idők során a kis és nagy közösségekben hogyan vált lappangó vagy nyílt szembenállássá, és mivé csúcsonodott ki mára.

A *Sötét galamb* 1949-50-ben játszódik. Akkor, amikor az államosítás elérte az egyházakat is, és feloszlatták a szerzetesi és apácarendeket. A Glória nevű apácának is be kell illeszkednie a civil életbe, de a világi és a vallási erkölcsi normák különbözősége tragikus helyzetekbe sodorja. A *Kulcskeresőkben* áttételesen említődik a történelmi háttér: kiderül, hogy azon a repülőgépen, amit Fóris, a pilóta nem éppen szabályosan tett le a földre, egy olyan Nobel-díjas magyar tudós utazott Kanadából Magyarországra, akit 1944-ben politikai nézetei miatt hurcolták lágerbe, de a kommunista rezsim is elüldözte.



Sulyok Mária (Orbánné) és Bulla Elma (Giza) a *Macskajáték* Pesti Színház-beli bemutatóján, 1971-ben (Keleti Éva felvétele)

Az író három alapműve több darabjában is visszatér: az orosz fronton átélt események a *Voronyezsben*, *A holtak hallgatásában* és a *Tótékban*, az ötvenes évekbeli koncepciós perek a *Vérrokonokban*, a *Pistiben* és a *Forgatókönyvben*, valamint 1956 a *Pistiben* és a *Forgatókönyvben*.

A háborút, a II. magyar hadsereg 1943-as doni katasztrófáját, a Voronyezsnél bekövetkezett, óriási emberáldozatokkal járó vereséget Örkény István át- és túlélte. 1944-ben, még a hadifogsága idején idézte fel e tragédiát a *Voronyezs* című drámában. Főszereplője egy szakaszvezető, aki mindent elkövet, hogy megússza a háború rémségeit, s ekközben összejön egy orosz asszonnyal. A darabot Várkonyi Zoltán Művész Színháza 1948-ban akarta bemutatni, de a premiert nem engedélyezték.⁵ A darab fanyar humorában már az író későbbi groteszk hangvétele is megcsillant. *A holtak hallgatása* a doni tragédia körülményeinek dokumentumdrámája, a *Tótékban* pedig a háború általánosítható, a tágabb társadalmi környezetre gyakorolt hatását és következményeit ábrázolja érett groteszk stílusában.

A koncepciós perek (Rajk László 1949-ben koholt vádak alapján történt halálra ítéltése és Nagy Imrének és társainak 1958-as kivégzése), akárcsak 1956 mint forradalom tabutéma volt.

⁵ „Hazatérésem után odaadtam a darabot Várkonyi Zoltánnak, a Művész Színház akkori igazgatójának, aki műsorra is tűzte. A *Voronyezs*t azonban betiltották, mégpedig azzal az indokkal, hogy a darabbeli szituáció – hogy egy magyar szakaszvezető és egy szovjet tanítónő egymásba szeressenek – túrhetetlen, tarthatatlan és színpadon ábrázolhatatlan.” Gervai András: *Írók a színházban*, in *Párbeszéd a groteszkről*. Magvető, Budapest, 1981, 175, illetve *Művész Színház* (Szerkesztő: Szántó Judit). Múzsák, Budapest, 1985, 240. A darabról Ádám Ottó rendezésében tévéjáték készült 1970-ben.



Rancsó Dezső (Örnagy), Helyey László (Tót), Vári Éva (Mariska) a *Tótek*-ben (Pécsi Harmadik Színház, 1995) (Simara László felvétele)

A „sajnálatos '56-os eseményeket” ellenforradalomként értékelte a Kádár János vezette kommunista rezsim, ezt várta el a hatalom az irodalomtól, a művészekről is. Ennek megfelelően közvetlenül '56 után apologetikus művek kerültek színpadra olyan szerzők tollából, akik hajlandók voltak írni akkor is, amikor egyes pályatársaikat perbe fogták, mások a passzív rezisztenciát, azaz a hallgatást választották, megint másokat pedig szilenciumra ítélték. Dobozy Imre *Szélvihar*, Mesterházi Lajos *Pesti emberek* és Darvas József *Kormos ég* című darabját 1957-59-ben a fővárosi ősbemutatójuk után csaknem minden vidéki színháznak is másorra kellett tűznie. A hatvanas évektől ilyen direkt és didaktikus művek már nem születtek, de ha említés történt '56-ról, az továbbra is csak ellenforradalomként történhetett. Forradalomként nem vagy csak rejtjelezve lehetett utalni rá.

Emlékeztetek például Nádás Péter drámatrilógiájára, amelynek minden darabjában – Örkényhez hasonlóan – szintén egy-egy történelmi korra vagy eseményre utal az író. Az 1977-ben született *Takarítás*ban 1944 őszére, az 1979-es *Találkozás*ban az ötvenes évek ÁVÓ-s közegére és az 1981-es *Temetés*ben 1956. október 25-re, a „véres csütörtökre”, amikor az Országház előtt halomra lőtték a békés tüntetőket. Ezek az utalások is hozzájárulhattak ahhoz, hogy több mint két évtizeddel a forradalom után is e művek csak a megírásuknál több évvel később kerülhettek színpadra. Ha pedig előadás-példát keresünk, akkor említhetem a legendássá vált kaposvári *Marat/Sade*-bemutatót 1981-ből, amelynek záró jelenetében a Kikiáltót játszó Máté Gábor egy olyan bazált utcakövet szorongat, amelyekből fővárosszerte emelték a szovjet tankok elleni barikádokat. Zokog, siratja a forradalmat, miközben a háttérben az ellenállás legemblematikus helyszínének, a Corvin köznek a körpanoráma-képe látható.

Örkény István megtöri a tabukat. A *Vérrokonok*ban fogalmaz a legáltalánosabban. A darab a hitről szól, egy eszmében, egy „nagy ügyben” való hitről, és az abban való kételkedés jogáról. Örkény erről így nyilatkozott: „A *Vérrokonok*ban jutottam el az általánosítás elérhető legtávolabbi csillagképig. Nincs díszlete, úgyszólván semmi a

cselekménye, nem játszódik térben és időben, csak a néző képzeletében”.⁶ Ebben a darabban a vasútért mint eszméért élő-haló Bokorok egyikét, Pált vádolják meg koholt indokokkal, de őt végül felmentik.

A *Pistiben* és a *Forgatókönyvben* azonban már nincs kegyelem. E két darab többek között abban különbözik a többitől, hogy ezekben nincs folyamatos történetépítkezés, hanem korok és események egymásra vannak csúsztatva. Mindkettőben központi helyet kap a koncepciók perék témája. A *Pistiben* a címszereplőt a kihallgatók halandzsanyelven faggatják és vádolják, s a beidézett tanúk is ezen a nyelven mondják el betanult szövegüket. Nem volt nehéz akkor sem „megfejtani” a jelenet lényegét, hiszen a „kiribcsi kalamajkó réri” és az ehhez hasonló értelmetlen szöveg egyrészt a vádak hazugságára utalt, másrészt arra, hogy a politikai vádlottakat nem elsősorban magyar, hanem szovjet tiszték vallatták oroszul.

Örkény összekapcsolja a Rajk-pert és 1956. október 23-át, amikor a Félsgesz Pisti a következőket mondja: „Fájdalomtól megtört szívvel tudatjuk, hogy egyetlen fiunkat, a mindenki által szeretett pistipistipistit ártatlanul kivégezték. Ezennel meghívjuk barátait, ismerőseit és tisztelőit, hogy vegyenek részt mártírhalált halt gyermekünk temetésén, majd az azt követő tüntető felvonuláson, mely a Rádió megostromlásával folytatódik, és polgárháborúval, valamint fővárosunk rommá lövésével fejeződik be.”⁷ Hasonlóképpen jár el az író a *Forgatókönyvben* is, amikor Barabás (Rajk László) a vallatása közben arra a profetikus következtetésre jut, „hogy e falak körül polgárháború dúl / a föltépett villamossíneken / kiégett páncélosok vesztegelnek / elhamvadt katonák tetemével / akiknek / a vádirat szerint / én vagyok az elhamvasztójuk. / Csak tudnám hogyan és miért és miképp...”⁸

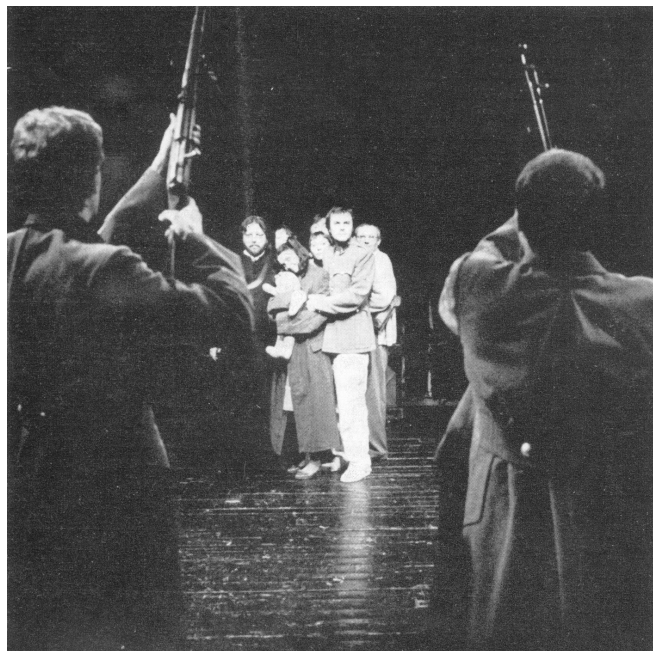
A *Pisti a vérzivatarban* egy évtizedet várt a bemutatóra, de a *Forgatókönyvet* is két évig tartó huzavona után engedték csak színpadra az illetékesek. A *Pistit* a premierje előtt többszöri hivatalos megnézését követően engedélyezték csak. Az ideológiai döntőnkök jól érzékelték, hogy e darabok másként működnek, mint a megszokott dramaturgiájú színművek, és azt is, hogy e szokatlan dramaturgia olyan asszociációkat kiváltó tartalmak kimondására ad lehetőséget, amelyek ellentétesen is értelmezhetőek, így veszélyesek a fennálló rendre. Nem meglepő tehát, hogy a dráma és az előadás kritikai visszhangja meglehetősen megosztott volt. A napilapok többsége (amelyeknél leginkább érvényesült a politikai megfelelés kényszere) elutasító vagy értetlenkedő írásokat közölt. A *Pistinél* is, a *Forgatókönyvnél* is leginkább azt kifogásolták, hogy a darabokban a történelem nem egyenesvonalú, a történések között ok-okozati összefüggéseket feltáró folyamatként jelenik meg, hanem időben „össze-visszadobált” epizódok egymásmellettségében. Ezáltal ugyanis az egyes események nem a maguk kanonizált értékében jelennek meg, hanem relativizálódnak a fontosságuk, végső soron súlytalaná válnak. Ideológiai hibának tartották például a címben a vérzivatar kifejezést, mondván: ez azt sugallja, hogy a magyar történelem nem a forradalmi tettek, hanem a kudarcok sorozata volt. A kritikusok másik visszatérő kifogása az volt, hogy a szereplők nem hús-vér figurák, nincs jellemfejlődésük. Ez a fogadtatás egyértelműen

⁶ Bálti Mihály: „Minden drámám a megelőző folytatása és megtagadása is.” Beszélgetés Örkény Istvánnal, in *Film, Színház, Muzsika*, 1975/12, 20.

⁷ Örkény István: *Drámák I-III. II.* Palatinus, Budapest, 2001, 75.

⁸ Örkény István: *Drámák I-III. II.* Palatinus, Budapest. 2001, 449.

jelzi, hogy befogadói zavart okozott az Örkény életszemléletét, történelemlátását kifejező, a realista-naturalista drámaeszménytől eltérő műforma és dramaturgia.



A Duna-parti kivégzés jelenete a *Pisti a vérzivatarban* 1983-as szolnoki előadásában (Ilovsky Béla felvétele)

Ám az Örkény-drámáknak távolról sincs egységes dramaturgiai képlete. A *Voronyezs* és a *Sötét galamb* hagyományos, realista történetelbeszlő darab, és tulajdonképpen a *Tóték* is az, bár a narráló funkciójú Postás révén két cselekményszál fonódik össze benne. A *Macskajátéknál* már felbomlik az időmúlás ábrázolása, és a levelezés mint dramaturgiai vezérelv nem az események lineáris rekonstrukciójára épül, hanem a szubjektív emlékezet „logikájára”. A többi drámában az író végképp felszabadulja a cselekményt, a különálló jelenetek nem feltétlenül egymásból következnek, leggyakrabban egymás mellé rendelődnek, ezáltal érvényesül a klasszikus montázselv is, azaz két jelenet nemcsak külön-külön jelent valamit, hanem párosuk új és több jelentéssel gazdagodik. Ezek között az önálló epizódok között felbukkannak az író egyperces novellái is, vagy olyan frappáns, lényegre törő jelenetek, amelyek stílusukban igen hasonlatosak az egypercesekhez. Sőt, cirkuszi számok is előfordulnak, főleg a *Forgatókönyvben*.

Ez a „szabálytalan” dramaturgia ad lehetőséget többek között annak kifejtésére, hogy a történelem nem egyenesvonalú folyamat, hanem egymásra hatások, oda- és visszahatások szövevénye. Kaotikus állapot, amelyben nehezen ismeri ki magát az ember. Az örkényi kisember, aki lépten-nyomon azzal szembesül, hogy lényében egyszerre és egyidejűleg van jelen egy pozitív és egy negatív én. Az emberi kétarcúság Örkény Istvánnak visszatérő témája. Már a *Tóték* kapcsán kijelentette: „Én Tóttal ér-

zek, de az Őrnagy is én vagyok.”⁹ Ezt a kettősséget a *Pisti a vérzivatarban* mottójában fogalmazza meg a legkomplexyben:

E kor nekünk szülönk és megölönk.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
hogy lehessünk hősök és gyilkosok
egy időben, egy helyütt és egy személyben.
Ki merre fordul, aszerint.¹⁰

Ez fejeződik ki abban, ahogy az Őrnagy és Tót kettőse felfogható, mint egy személy két, egymást kiegészítő és feltételező énje, ennek jegyében lesz Pistiből egyidejűleg szovjet- és németbarát bujkáló a háborúban, és ez a két alakban megjelenő egylénye-gűség jelenik meg a *Forgatókönyv* Barabása és a Mester közötti viszonyban.



Reviczky Gábor (Barabás) és Szilágyi Tibor (Mester) a *Forgatókönyv* 1982-es vígszínházi előadásában. (Iklády László felvétele)

A *Forgatókönyv* különben a nagy manipuláció darabja. Annak a mechanizmusnak az ábrázolása, ahogy egy tiszta embert besároz a hatalom, mert abban a pillanatban épp ez a politikailag leghasznosabbnak tűnő megoldás. Akkor is, ha a megvádolt párt- és eszmetársa azoknak, akik a koholt vádakat kiagyalyják és a kivégzésig tartó procedúrát levezénylik. Ahogy ez történt a Rajk-perben Rajk László és Kádár János között. És ahogy történt a valótlanságokat valló tanúk esetében. A *Forgatókönyv* fikciós keretben és a valóságot parabolisztikusan megidézve adja analizését ennek a folyamatnak, s annak, hogy a hithű kommunista Barabás elfogadja: a párt érdeke kívánja tőle a hazug vádak beismerését, életének feláldozását.

Nemcsak a *Forgatókönyv*ben kulcsmozzanat a manipuláció, hanem csaknem mindegyik Örkény-darabban is. Ezekben rendre van egy olyan, a szoros cselekményen

⁹ Örkény István: *Bevezető sorok a Tótek 1978-as felújítása elé*, in Uó: *Drámák I–III*. Szépirodalmi, Budapest, 1982. I. kötet, 492.

¹⁰ Örkény István: *Drámák I–III*. Palatinus, Budapest, 2001, 7.

kívüli figura, aki befolyásolja a történeteket. Mindenekelőtt ilyen Rizi a *Pistiben*, a Postás a *Tótékban* és Bolyongó a *Kulcskeresőkben*.



Pisti sarlót és kalapácsot fest a kávéház kirakatára
(*Pisti a vérzivatarban*, Pécsi Nyitott Színpad, 1980)
(Laufer László felvétele)

Örkény István a *Pisti a vérzivatarban* második, 1979-es verziójának bevezetőjében Alfred Jarry egy mondását – Az *Übű király* „történik Lengyelországban, vagyis sehhol” – parafrázálta: A *Pisti* „történik Magyarországon, azaz mindenhol.” E tömör megfogalmazás mögött annak érzékeltetését fedezhetjük fel, hogy Örkény drámáiban nemzeti létünk és egyetemes sorsunk összekapcsolódik, más szóval Örkény István létdrámákat írt. Találón jegyzi meg Koltai Tamás, hogy a *Pisti a vérzivatarban* tulajdonképpen *Az ember tragédiájának* kifordítása: „Míg Madách az aktuális magyar sorskérdéseket vizsgálta az emberiség történetében, Örkény az emberi létre adható legáltalánosabb válaszokat keresi a magyar közelmúlt eseményjátékában.” Ugyancsak ő hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Pisti* utolsó mondata – „Hozott szalonnával egérintást vállal doktor Varsányiné” – analóg *Az ember tragédiája* zárásával – „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” –; mindkettő a keserves újrakezdés, a megújulás ígérését lebegteti.¹¹ (Ez a meggondolás inspirált e dolgozat címadásánál.)

Örkény István drámáinak számos előadása volt, ezek ismertetése szétfeszítené ezen összefoglaló kereteit. Mégis két olyan példát szeretnék felidézni, ami azt jelzi, hogy

¹¹ Koltai Tamás: *Pisti, küzdj...!*, in *Színház*, 1979/4, 10.

alkotóik miként bontották ki az Örkény-drámák rejtett történeti-politikai vonatkozásait. Az első példa Vincze János rendezőről szól, akinek pályafutását végigkísérték az Örkény-darabok. A nyolcvanas évek első felében trilógiát alkotott az általa rendezett *Pisti a vérzivatarban* (1980), *Kulcskeresők* (1983) és *Forgatókönyv* (1984). Vincze komolyan vette Örkény egy nyilatkozatát: „Mindegyik drámám az őt megelőző folytatása és egyszersmint annak megtagadása is. Amiről szólnak, az a folyamatosság bennük, de ahogyan azt elmondják, más és más.”¹²

A Pécsi Nyitott Színpad elnevezésű amatőr együttes trilógiája a folytonosságot is, a különbözőséget is megmutatta. A *Pisti a vérzivatarban* előadása csupán néhány hónappal később született, mint a vígszínházi ősbemutató. Ám míg a Vígben a cenzúra miatt kényszerűen megváltoztatott második verzió hangzott el, Pécsen az eredeti. A rendező „tisztetetlenül” bánt a szöveggel, mert dramaturgiai változtatásokat eszközölt: lerövidítette és koncentráltabbá tette az első részt – aminek következtében néhány, az *Egyperces novellákból* ismert epizód kimaradt –, viszont a politikai utalásokat felerősítette. Kevésbé az egyéni teljesítmények, mint inkább a közösségi játékmód adta a produkció erejét, valamint az a hevület, amellyel a fiatalok megtalálták a darabban a maguk korosztályának problematikáját. „Az együttes Örkény Istvánnak egy interjúrészletét választotta előadásának mottójául: »A kijelentő mondat helyett a kérdő mondat az, amely az én egész írói struktúráim alapja... Minden írásomban igyekeztem úgy feltenni a kérdést, hogy az olvasó próbáljon válaszolni rá.«¹³ Ez az előadás is kérdez, és a fiatal együttes úgy teszi fel a kérdéseket, hogy a zömmel szintén fiatal nézőkkel együtt adhassanak feleletet” – írtam az előadásról. Majd folytatva: „A pesti színházi verzióval ellentétben Vincze nem sokszorozta meg Pisti figuráját, megváltoztatta viszont Rizi funkcióját. Rizi ebben az előadásban fiatal, olyan, mint a Szóke lány, de kitüntetett szerepű. Nem kívülálló, hanem olyan, mintha Pisti énjének új – hol ésszerűtlen, hol józan, de tragikus kifejeletű –, tettekre sarkalló része lenne. Ez az előadás a pestinél is tisztábban mutatja be, hogy Pisti sorsában nem egy emberélet sűrűsödik, hanem a különböző figurákban, köztük a főszereplőben is, lehetséges történelmi viselkedésformák jelennek meg. A rendező üres térben játszatja a darabot. A színpadot jobbról és balról ajtószzerűen behajtható, széles, szürke falak határolják le, az egyes jeleneteket ezeknek a falaknak váltakozó ki- és befordítása, illetve a legszükségesebb bútorok, kellékek elhelyezése választja el egymástól. A falakat, a kellékeket mozgatók az együttesjátéknak a színészekkel azonosan fontos funkciójú résztvevői. Egyetlenegy állandó, éppen ezért hangsúlyos díszletelem van a színpadon: hátul, középen egy batár. A történelem jelképe. A lejtős játéktéren egyszer mozdul meg ez a kocsi, amikor a Duna-parti kivégzés után eléneklik a Szózatot. A következő jelenetek alatt a színpad bal oldalán lévő üres utazókocsit akkor tolják vissza a szereplők az eredeti helyére, amikor a homunkulusz megszületik. Ettől kezdve fenyegetően, újabb elszabadulásának lehetőségét sugallva áll a színpad lemagasabb pontján.”¹⁴

¹² Bátki Mihály: „Minden drámám a megelőző folytatása és megtagadása is.” Beszélgetés Örkény Istvánnal, in *Film, Színház, Muzsika*, 1975/12, 20.

¹³ *Képzelt beszélgetés a Kortárs munkatársával*, in *Párbeszéd a groteszkről*, Magvető, Budapest, 1981, 291.

¹⁴ Nánay István: *Karinthy – Örkény – Pilinszky*, in *Színház*, 1982/1, 26.



Barabás a tükrök labirintusában (*Forgatókönyv*, Pécsi Nyitott Színpad, 1984) (Laufer László felvétele)

A *Kulcskeresők* értelmezésének újdonsága a térhasználatban fogható meg leginkább, ugyanis a nézőknek Fórisék lakásának ajtaján kellett bemenniük a nézőtérre, ami tulajdonképpen a lakás részét képezte, tehát a közönség ugyanúgy foglya lett a befelé nyíló, de kifelé zárt ajtónak, mint a szereplők. A *Forgatókönyvben* is jelentést hordozott a tér, a cirkuszi manéz, amelyet körbeültek a nézők. A tér egyes szegmensét tükröfalakkal tettek láthatóvá, és egyes jelenetekben (mindenekelőtt a Rajk Lászlóról mintázott Barabás és a manipulátor-illuzionista vallató, a Mester közötti epizódban) e tükrök segítségével sokszorozták meg a szereplők képét. Felerősítették a darab dramaturgiai jellegzetességét, a monológszerkezetet, ami a párbeszédés átkötő epizódok ritkításával járt, és beillesztették a szövegbe a *Pisti* tárgyalás-jelenetét. Az előadás végén Fellini *8 és 1/2* című filmjének zárózenéje szólalt meg hegedűn. Nino Rota zenéje és a zárókép kitérítette a manézst és felidézte Karinthy Frigyes írását, a *Cirkuszt* is.

Vincze János negyedik Örkény-előadása az ötszemélyes *Tóték* volt, ugyanis a rendező az Őrnagy, Tót, Mariska, Ágika és a Postás kivételével minden más szerepet kihúzott. Amit az ekként elveszett szövegből fontosnak tartott, azt a szereplők, mindenekelőtt a Postás dialógusaiba építette be. Míg az eredeti drámaaváltozat középpontjában Tót kálváriája állt, ebben a verzióban felerősödött az Őrnagy és a Tót család viszonya, a háborús pszichózis hatása, Tóték kiszolgáltatottsága és a Postás manipulációja Tóték fronton lévő Gyula fiuk leveleivel.

A másik példa a *Kulcskeresők* két erdélyi előadása. Az egyikre 1978-ban Kolozsváron került sor, a másikra 1991-ben Szatmárnémetiben. Major Tamás jegyezte a mű első, kolozsvári bemutatóját. Major lényegében a budapesti rendezését ismételte meg. A kritika elutasította. Marosi Péter például úgy vélte, hogy „Major naturalisztikus előadást rendezett, s a lélektani hitelt keresi. A darab naturalisztikus életkép, molnár

ferenci társalgási játék, amelyben az alaphelyzet erőltetett, a helyzetmagyarázat és a lélektani megalapozottság kicsinált és elégtelen. A Bolyongó pedig népmesehős narrátor.”¹⁵ Az értetlenkedő fogadtatásnak azonban nem elsősorban esztétikai okai voltak, hiszen „1977-ben nemcsak azért bukott meg Kolozsvárott az előadás, mert Major Tamás képtelen volt a színészeket leszoktatni a patetikus-realista színjátszásról, hanem mindenekelőtt azért, mert a nézők többségének szüksége volt a maga Bolyongójára a túléléshez, s túl erősnek, sőt sértőnek érezték a dráma kritikus hangvételét” – írtam másfél évtizeddel később.¹⁶



A *Kulcskeresők* záróképe, a fotelben a Bolyongót alakító Fülöp Zoltán (Szatmárnémeti, 1991) (Ilovszky Béla felvétele)

A szatmári bemutatót a Ceaușescu-rezsim bukását követő első teljes évadban, '91 februárjában tartották, s a rendező az 1987 óta a társulat élén álló művészeti vezető, Parászka Miklós volt. Az előadás egy sorozat részeként értelmezhető, amelynek első darabja, szintén Parászka rendezésében, Shakespeare *A vihar* (1988), a második Sütő Andrásnak az 1989-ben engedélyezett, majd betiltott, s végül 1990-ben Kovács Levente rendezésében bemutatott *Egy lócsiszár virágvasárnapja*. Mindhárom mű áttétele-

¹⁵ Marosi Péter: *Tolvajkulcsok*, in *Utunk* 1978/5, 12.

¹⁶ Nánay István: *Haladék és vigasz*, in *Színház*, 1992/6, 26.

sen az akkori erdélyi közállapotok és közérzet leképezésének tekinthető. A *Kulcskeresők*, anélkül, hogy direkt politikai aktualitása lett volna, nagyon is időszerűnek tűnt, ugyanis a sok évtizedes diktatúra élménye még nagyon erősen élt az emberekben, de a rendszerváltástól remélt biztató jövőben sem lehetett igazából hinni (hogy csak a marosvásárhelyi véres eseményekre utaljak), tehát a valóság átstilizálása, az illúziók világában való hit mindennapos élménnyé vált. Kötő József így jellemzi a kialakult szituációt: „A közvetlenül a rendszerváltás utáni, értékrendjét váltó világ erőterében polgárként és kisebbségként önfeledt mámorban illúziókat és álmokat kergettünk. A történelmi helyzet és a darab alapszituációja analóg volt: túlélésünkhöz mítoszokat igényeltünk, hamis vigaszokba, álmokba menekültünk.”¹⁷ Kötő gondolatát Parászka bővebben is kifejti: „1990-91 a nagy csalódások időszaka volt. Úgy éreztük, mégis foggal-körömmel ragaszkodni kell illúzióinkhoz. Legalább azokhoz. A közönség jelentős része fásult apátiába zuhant, visszaszorulóban volt a színház megszokott közösségi szerepe. Bezárkóztunk tehát a színház 7x9 méteres stúdiójába, és eljátszottuk Örkény István *Kulcskereső*kjét.”¹⁸

A szatmári premierről szóló beszámoló szerint „az előadás nem elsősorban a darab mottójául szánt első mondatáról – »A kudarcról lesz szó.« – szól, hanem a hazug álmokról, a valóság elhazudásáról, a tényekkel való szembenézés elmaradásáról s ennek következményeiről. Az előadás stúdiótérben játszódik, s a nézők ugyanazon az ajtón lépnek be a terembe, amelyen át később a szereplők is bejönnek, tehát közös térbe kerül a játzó és a néző – akárcsak a már idézett pécsi színrevitelnél –, s ezáltal mindenkire hat a Bolyongó valóságot átszínező manipulációja. Parászkanál is a nemzeti karakterünk szigorú kritikájáról van szó, az önismeret hiányáról, az önértékelés hamisságáról, a hazug vigaszokba, álmokba, illúziókba való menekülésről. Bolyongó az előadás mozgatója. Bodó, a fiatal riporter a kudarcot sikernek látó társaságot hiába szembesíti a valósággal, azok tovább gajdolják, hogy »Éljen a magyar szabadság!« – de nem a szabadságot, hanem az önként vállalt bezártságot választják.”¹⁹

Eljátszom a gondolattal: ha Örkény István élne, vajon hogyan reagálna a mai történésekre?

¹⁷ Kötő József: *Az osztályharctól a „lét alapvető abszurditásáig”*, in *Látó*, 2012/4.

¹⁸ Parászka Miklós: *A színjáték az időben születik*, in *A Hét*, 1992/12, 5.

¹⁹ Nánay István: *Haladék és vigasz*, in *Színház*, 1992/4, 27.