

A csendről, a hiányról, a nem láthatóról lesz szó. Az elliptikus szerkezetekről. Arról, hogy Örkény milyen nagy örömmel olvasta Jules Renard naplóját, aki néhány hosszabb, valóságos naplóbejegyzésen kívül történet-töredékeket, anekdotákat, és főként hérakleitoszi mondásokat jegyzett fel. Igen, mondásokat, amelyek közelebb állnak a bölceleti sűrítményekhez, mint a szépirodalmi szövegekhez, és már csak ebben is rokoníthatók a végsőig szublimált egypercesekkel.¹ De nemcsak azokkal, hanem Örkény drámáival is, amelyek látszólagos szövegközpontúságuk ellenére, vagy éppen annak kapcsán, számos alkalmat nyújtanak arra, hogy a befogadó a maga módján egészítse ki őket.

„Egy nyúl vacca tele van félelemmel, akkor is, ha távol van a nyúl.”² Ez Jules Renard egyik aforizmája, amely különösképp megragadta Örkény figyelmét. Egy kép, egy hely, amelyből éppen az őt funkcionálissá tevő élőlény hiányzik, megtelik asszociációkkal. Minden rá tekintő a megadott helynek megfelelően, mégis saját képzettársításával tölti ki a megadott teret. Odagondolja a hiányzó részeket a maga módján. Ehhez hasonlóan a mindig újra-alkotó befogadói tekintet előtt megnyílnak a struktúrák és szöveghelyek, amelyek teret adnak az olvasói – illetve a drámák színrevitekor a nézői – képzeletnek. És ez az, ami Örkényt különösképpen foglalkoztatta, amiről több alkalommal is írt és nyilatkozott, és amit döbbenetes gazdagsággal kiaknázott saját szövegeiben.

A groteszk vagy az abszurd műfaja eredendően magában hordoz egy világ-modellálást, amely eltér attól, hogy leírja a hétköznapi valóság szerinti világot. Tarján Tamás Tóték-elemzése során inkább a groteszk műfajába sorolja a drámát, és ebben együtt emlegeti teljes nemzedékével Kelet-Európában: Rózewicz-csel, Mrožekkel, Hraballal, Hávellal, Brešannal és Radicskossal.³ P. Müller Péter a kelet-európai drámának e korszakát és szerzőit elemezve inkább abszurdnak nevezi Örkény alkotói attitűdjét és világlátását, amely egyértelműen arra kényszeríti a nézőt, hogy kilépjen passzivitásából, és a maga módján részt vegyen a kommunikációban és a teljes mű megszületésében.⁴ Biztosan nem érdemes vitává duzzasztani a műfaji hezitálást; maga Örkény is megjegyezte, hogy átböngészvén az irodalomelméleti tanulmányokat, e tárgyban semmi véglegesre, eldöntendőre nem bukkant, és hozzáteszi, hogy a groteszk és az abszurd, a kelet- és nyugat-európai szemlélet között a legnagyobb különbség ott lehet, hogy az előbbi cselekvésre, az utóbbi a kiürült világ mocsanatlan szemlélésére alapoz.⁵ Ugyanitt jelzi, több szerzővel és irodalomtörténeti tanulmánnyal együtt, hogy a groteszk nem is annyira stílus vagy műfaj, hanem szemlélet. Abban is feltétlenül egyetért Balassa Péter, P. Müller Péter, Szirák Péter, Tarján Tamás és Thomka Beáta, hogy a sűrítés, a redukció, az ismétlés és a szinekdoché által a befogadóra hárul a hiátusok kitöltése. Az 50-es évektől kezdve az abszurd és a groteszk szerzőit a mai napig olvassák-játsszák, pedig több évtizede nem keletkezett (talán nem keletkezhetett) ebben a műfajban jelentős alkotás; ahogy P. Müller Péter megfogalmazza: „Samuel Beckett 1989-ben bekövetkező halálával az Abszurd Színház is szimbolikusan a végéhez ért.”⁶

Éppen abból az okból, hogy Örkényt és nemzedéktársait is olvassák és játsszák azóta is, a következőkben kissé távolabb lépek a műfaji, stílári vagy szupernormális rátekintés eszméitől, és csak külső segítségként hozom majd fel őket. Egyben közelebb lépek a szövegekhez, és azokon belül is a hiányra, a távolságra, a nem látható helyekre hozok egy-egy példát.

A mód, ahogyan édes jó Lajos feldarabolja az őrnagyot (Tóték)

Tót, mátraszentannai tűzoltóparancsnok a darab végén készségesen hátra invitálja a meglepetésszerűen visszatérő őrnagyot a kertbe, a nyílló mályvák közé, messze a színházi néző tekintete elől, és ott négy egyenlő darabba vágja őt a saját maga által eszkábált hatalmas margóvágóval.

Nincs tudomásom olyan színpadi megjelenítésről, ahol mindez látható lenne. Nyilvánvalóan vannak technikai akadályai is egy ilyen jelenet kivitelezésének, mégsem ez a fő oka annak, hogy nézőként legalább láthassuk saját szemünkkel, akármilyen metaforikusan vagy elemelten is, ennek a zsarnoknak a feldarabolását, végleges kiűzetését abból a világból, amelyet már visszavonhatatlanul tönkretett. A Tóték e jelenete nem látható tehát, és az én olvasatomban azért nem, mert arra kell most rávenni a nézőt, hogy ki-ki játssza el a jelenetet, végezze el a gyilkosságot fejben, vegyen részt abban a metafizikai összeesküvésben, amely az őrnagy kiirtását célozza. Sok volt mindeddig a kisszerű vagy kisrealista részlet: szippantsuk-e a budit vagy nem, elmegy-e az őrnagy Gizi Gézánéval vagy nem, hogyan oldjuk meg, hogy reggelig dobozolva pár pillanatig mélyen aludjunk. Másfelől sok volt az irreális momentum is: Cipriani professzor örülete, a csipogó lámpa Tót szájában. És sok volt a közties elem, amely tényleg az olvasatra bízza, hogy mennyire tartjuk hétköznapi valóság szerintinek vagy elemeltnek: az őrnagy-szőrnagy félrehallás, a postás gügyesége vagy megbomlott félisten-volta. De az utolsó pillanatban, amikor a minden emberi mivoltából és méltóságából végérvényesen kiforgatott Tót kitessékeli a színről a kertbe az őrnagyot, és csak a három nagy csapást halljuk – mi is, és a színen tehetetlenül, vagyis hallgatóságos résztvevőként ülő Ágica és Mariska is –, akkor ebben a majdnem végső felütésben nagy ívű, rituális, a világrendet megropogtató gyilkosságról van szó.⁷ Jelen olvasat szerint a dráma tétje abban rejlik, hogy a négybe vágás gondosan és mintegy búvópatak-szerűen előkészített pillanata katartikus legyen, klasszikus értelemben véve felszabadító és szertartásos. Ebben a hirtelen és láthatatlan nagyságban visszatükröződik Tóték kis és egyre kisebbre alázott egzisztenciája. És csakis akkor villan ki az utolsó mondatok reménytelensége, visszavonhatatlan veszteség-élménye, ha a gyilkosság csaknem szakrális pillanat. A legutolsó pár mondatban ugyanis a gonosz drámaszerkezet visszatér a groteszk vagy abszurd, vagy komikus-tragikus végkifejlethez. Mariska szolgálékúen nyugtázza a gyilkosságot, valamint a tény, hogy Lajos négy egyforma darabba vágta az őrnagyot – reakciója egyben azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy bár a főhős a gyilkosságot végrehajtotta, maga a világ és benne a szereplők felőrölt emberi mivolta nem zökkenhető már vissza.⁸

A rendezői utasítás értelmében az első részben láthatóvá válik a színen a margóvágó, amely Tót keze munkája: olyan, mint egy kenyérvágó gép.⁹ Ettől fogva felgyorsulnak az események: az őrnagy valósággal szerelembe esik a szerkezettel és a gépies dobozolóval; ki-be hurcolásza a margóvágót a szobájából, majd rendel egy nagyobb gépet Tóttól; egy hatalmas, négy keréken guruló majdnem-guillotine-t. A margóvágó egyben Tóték gyötretésének szimbóluma, ezért is viszi ki gyorsan Lajos a mályvák közé, amint úgy sejtik, megszabadultak az őrnagtól. Valóságos, kalandos története van ennek a tárgynak. Szinte várjuk, hogy ezek után újabb fordulat következzen be a különös eszköz történetében.

Másfelől a teljes darab során ahhoz is hozzácsózik a néző, hogy elképzelje a távoli helyszínüket. Gyula, a katonafiú, akiért Tóték az őrnagy teljes uralmát a nyakukba veszik, a harctéren van, olyan távol, hogy még a haláláról sem szereznek tudomást. Mi, nézők persze beavatottak leszünk, a félőrült postás révén, aki szinte isten-tudattal szűri meg és tereli a híreket olyan irányba, amely bomlott észjárása szerint egy rendszerhez vezet. Közvetlenül az őrnagy felnégyelése előtt, a második rész 6. képében a postás újra feltűnik, felolvas Gyula egyik eltérített tábori lapjából, és kesereg a felborult renden: „Négyen voltak, hárman vannak. Pedig én mindig a páros számokat szeretem: kettő, négy, hat, nyolc... Eltépi a lapot, el.”¹⁰ Kazimir Károly 1978-as Thália Színház-beli rendezésében a postás ekkor lassú, hangsúlyos gesztusokkal pontosan négybe tépi a levelezőlapot. A lassított jelenetet követően alig három percre tűnik el majd szemünk előtt Tót és az őrnagy a kert és a margóvágó irányába. Szöveg szerint is röhögős-fájdalmasan rímel a postás kis monológjára Mariska első kérdése és Tót válasza, amint a három nagy csapást követően Tót újra feltűnik a színen: „MARISKA félénken: Háromba vágta, édes jó Lajosom? TÓT utánaszámol: Háromba? Nem. Négy egyforma darabba vágta. Talán nem jól tettem?”¹¹ Ennek az olvasatnak az értelmében szó sincs arról, hogy technikai akadály volt a gyilkosságot megmutatni, és arról a szemérmességről sem, amelyet ilyen esetekben a görög tragédiák kapcsán szoktak helytelenül emlegetni; ugyanis ott elenyésző kivétellel szinte törvényszerűen a látható színen kívül esnek meg a gyilkosságok. Későbbi darabjaival ellentétben Örkény első nagy sikere, saját kisregényének drámai átirata olyan tömör, sűrű szövésszerű, hogy kis jóindulattal a klasszikus drámai hármasságoknak is megfelel.¹² Alig kell tovább lépni ezen a nyomvonalon, hogy meglássuk Tótban és hatalmas margóvágójában a XX. század közepi, félrebecsült, megzakkant és ezáltal reménytelenül emberi deus ex machinát, valamint azt, hogy a nem látható helyszínen bekövetkezett szörnyű halált csupán jelekből (a margóvágó három tompa döndülése), az eseményt elbeszélő Hírnökből (Tót maga) és a történetekre reagáló színen lévőkből (Mariska, Ágica) következtessük ki. Ebben a pillanatban, a már megadott kapaszkodók segítségével, minden néző a saját képzeletében végez az őrnaggal.

A távolság a Csatárka utca és Garmish-Partenkirchen között (Macskajáték)

A Tóték postása révén már megismertük a távoli helyszínek olvasói/nézői közelbe hozásának technikáját. A Macskajátékban senki nem okolható a levelek eltüntetésével vagy félre-olvasásával. Bár Orbánné lelkesen és többszörösen él a távolság adta szabad mesemondás és félre-írás lehetőségével. És ezúttal sokkal több a levél is. Rengeteg az interurbán beszélgetés a két nővér: a nyughatatlan, kócos, kibomlott cipőfűzőjű és az egész életén át viharosan közlekedő Orbánné és a comme il faut-t görccsösen követő, tolószékbe kényszerült, jólfészült Giza között. Hagyományos szemszögből tekintve semmiféle drámaszerkezet nem tartja meg ezeket a kockázatos, hosszú beszélgetéseket, amelyek a szerző utasításai szerint is már közhelyszerűen agyonemlegetett egyetlen mondatához hasonlatosak.

Ezúttal is kisregényből születik meg a drámai szöveg, méghozzá az akkor fiatal rendező, Székely Gábor közreműködésével, aki méltó partnere Örkénynek a merész vállalkozásban, miszerint egy idős pár minden szempontból csalfa liaisonját és annak felbomlását tejszarnokbeli kalandokkal, a kis szomszédnő átnyávgósaival és rengeteg, szinte csak szóban elhangzó nagy konfliktushelyzettel színre vigye. A két nővér beszélgetését – mint Örkény később le is írja – a nézők bevonásával bonyolítja a színpadi szöveg: „A kapcsolatfelvétel hagyományos módja helyett itt a színész magában, magának játszik, és gondolatainak a nézőtérrel kell visszapatannia, mint egy labdajátékban. A darab szerkezete parancsolja, hogy fel kell vállalnunk azt a különleges szituációt, amelyben az írói gondolatok a közönség közvetítésével jutnak el a partnerhez.”¹³ Ezúttal a nézők látják mindkét nővért. Ők nem látják egymást, ők vannak bejárhatatlan és átláthatatlan távolságra egymástól – és nem csak fizikailag. Amint egymáshoz beszélnek, leeresztik a telefonkagylót, és a nézőkre meredve adják elő szenvedélyesen vagy aggódón, egymás gondolataiban kutakodva mondanójukat.¹⁴ A szolnoki ősbemutatót (1971. január 15.) követő hatalmas siker példátlanul gyors fővárosi karrierhez vezetett: a Pesti Színházban, ugyancsak Székely Gábor rendezésében, kevesebb, mint két hónappal később, március 6-án került színre. Az előadásban még az is előfordul, hogy a kagylót sem veszik fel a nővérek, ha beszélni kívánnak egymással; egyszerűen áthallóznak a színen, majd lassan a nézőtér felé fordulva folytatják beszélgetésüket. A színpadi felosztás a magyarországi előadásokban többnyire azonos volt: az egyik, szűkebbre szabott oldalon Giza klausztrált és magányos világa, a másikon Orbánné tere a megnyomorított, mégis tovább futó Egérkével, a velős csontot cuppogató örök titkos szerető Csermlényivel, magolós lányával (aki inkább Gizára hajaz) és az egész szocreál-Pestet betöltő szerelmi drámájával. Orbánné rakoncátlanságát gyakran jelzik azzal, hogy a színpadon minden gond nélkül áthágja a valóságban ezer kilométernyi akadályokat, tereket. A nővérek vitatkoznak azon, hogy mi mikor és hogyan történt, ki mit mondott és hogyan tette azt, hogy illik-e ez vagy az a ruha egyikre vagy másikra, és úgy általában világnézetük, emlékeik és igazságaik fölött, miközben szimultán és virtuális helyszínek szövődnek át a két nő által felidézett történeteken.¹⁵ Ehhez képest a realitásba rángató csalódás Giza megérkezése; olyan, mint egy keserű leleplezése a távbeszélgetések és levelek szötte mesefolyamnak, amelynek részletei vagy igazak, vagy nem,¹⁶ amelynek szimbóluma a két lány megkopott és egyre kevésbé felismerhető túlexponált, régi képe, és amely most már a hétköznapi valóságba fordul, ahol Orbánnéknak még az öngyilkossága is kudarcba fúl, és az elegáns, megközelíthetetlen Giza a nevetéstől bepisil. Kiábrándító, ahogy feltűnik itt, a Csatárka utcában, és ahogy a két nővérnek egy csapásra szembesülnie kell élete minden valós részletével. Hiszen mindvégig, csakúgy, mint az Egérkével való játékban, a távolság segítette a mesét: „ORBÁNNÉ: (...) Tudod, Gizám, sokkal izgalmasabb, ha a két macska nem látja egymást.”¹⁷ A darab humorát némileg melankóliába fordító filmadaptáció Makk Károly rendezésében (1974) hordoz még egy izgalmas képi megoldást a távoli terekre vonatkozóan: tovább csúsztatja egymáson a szavakkal leírt és a látható képeket, amikor is a két nővér valóságáról közöl képsorokat azok elbeszélései alatt.¹⁸ Többnyire kritika éri a filmadaptációt azért, mert ebben a változatban Giza meghal – csakhogy éppen ez elengedhetetlen következménye a képek általi reális és irreális valóság egymásra csúsztatásának. A távolság nem a Csatárka utca és Garmish-Partenkirchen, hanem a két, párhuzamos világlátás között van.

A repülőgép landolása Bolyongó és Bodó szerint (Kulcskeresők)

Bármilyen különösnek is tűnik, a Kulcskeresők mint a hetvenes évek modern idők-darabja szintén rokonítható struktúrájában a klasszikus drámákkal. A bezártság okán a hely- és időegység kétségtelen; a cselekmény némileg zilált ugyan, de mindenképpen a nagy kollektív önámítás, valóságferdítés felé mutat, így legalább egy irányba tartónak mondható. Mivel Fórisné és hamarosan érkező vendégei bezáródnak az éppen frissen átadott és minden lakótelepi lakással pontosan megegyező új otthonába, a nő eredeti célja, hogy elhagyja örökké álmódózó férjét, végül eltérül – éppen úgy, mint Fóris gépe, amely mintha menetrend szerint nem akarna pont ott leszállni, ahol kellene. A tét ezúttal az, hogy azon a távoli helyszínen, amelyet sem a nézők, sem Fórisné nem láthat, mi is történhetett valójában.

A Tóték zavarodott kisisten-figurájához, a postáshoz képest, aki örületének rendszerét akarja az általa kaotikusnak ítélt (és a valóságban is kaotikus) külvilágra erőltetni, itt egy Bolyongó van, aki mintha valóban folyton segítségére sietne a szereplőknek, mintha mindig döccentene egyet a kibillent világon, hogy mindenki lelki nyugalma helyreálljon. Míg a postás a Tótékban egyszerűen eltünteti a leveleket, és ezzel meghamisítja a tényeket, manipulál egy egész közösséget, addig a Bolyongónak a Kulcskeresőkben nehezebb és főleg intellektuálisabb jellegű feladata, hogy a már mindenki által ismert tényeket elferdítve, félre-moderálva meggyőzze az összezárt jelenlévőket, hogy nem az történt – ami pedig mégiscsak megtörtént. Ennek nevében Fóris, a sikertelen pilóta landolását hősi tettként sikerül beállítania, és ezzel átírni a kudarc forgatókönyvét. A forgatókönyv két végpontján pedig ott van a két személy, aki jelen volt akkor és ott, amikor Fóris újabb félresiklásaként puhán letette repülőgépét a temető Feltámadunk felirata előtt. Az egyik ő maga, a pilóta, a másik pedig az örök rebellis igazságkereső, minden munkahelyéről kivágott Bodó, Fórisék lányának szerelme, a rádióriporter.

A Bolyongó faggatózása, történet-követése és különös exegézise arról győzi meg Fóris közvetlen környezetét, hogy eddigi csalódottságuk, kiábrándultságuk és aggodalmaik a különös kalandokat kereső családfő kalandjai kapcsán félrecsúszott értelmezések, amelyeket nekik maguknak kell felülbírálniuk, újraértelmezniük. Tulajdonképpen a történetek olyan közelolvasását ajánlja, amelyben elmozdít egy-egy premisszát, és ezzel egészen más értelmezést nyer a tett vagy esemény. Mai irodalomtudósnak, hermeneutának beillő procedúra ez – és talán a mai olvasat nem is abban rejlik, hogy mi az igazság, hanem sokkal inkább ott keresendő, hogy hány arca, olvasata lehet ugyanannak az eseménynek. Az utóbbi évek színházi előadásai éppen ebbe az irányba indulnak.

Szemben ezzel a relativizáló nézettel, Bodó, az igazság bajnoka rádiósmagnóval felszerelve érkezik. Ezen a ponton érdemes újra felelevenítenünk a klasszikus irodalmi és dráma-konvenciót, amelyben a Hírnök szerepe a távoli, nem látható, el nem érhető helyek és események leírása. A Hírnök eszerint az esemény helyszínéről érkezik, szavahihető – tehát az igazat mondja –, és minden információt elmond, amit az illető eseményről tudni lehetséges. 19 A Kulcskeresőkben ez lenne Bodó. Sőt, éppúgy, mint a Tótékban a kegyetlen margóvágó-eszköz, neki is van egy masinériája: a magnó, amivel rögzítette a valóságot: a pánikba esett utasokat, a felháborodott és értetlen Nobel-díjas tudóst. Konvenció szerint ő az igazi Hírnök, sőt, kétségbeesett tetteiben Tót után szabadon a deus ex machinával, a hirtelen, váratlan, isteni beavatkozással próbálkozik. Magnójáról sorra lejátssza az utasok hangját, 20 ám ez már mit sem változtat a többiek véleményén, olvasatán; mi több, ő maga is beszorul ebbe az egérfogóba, bezárva a számára elviselhetetlenül elferdített tények birodalmába. Ha a polifonikus olvasatokat fogadjuk el, akkor Bodó egyszerűen csak ragaszkodik a saját értelmezéséhez, és nem hajlandó kilendülni abból. Azért a darab legvégén mégis becsukódik újra az ajtó, és sem Bodó, sem más nem hagyhatja el azt a – talán a Földkerekségen egyedülálló – teret, ahol Fóris a megmentő hős.

A könyv teljes hiánya

Végül: a legkülönösebb hiátus maga a könyv, a szöveg teljes hiánya az örkényi oeuvre-ben. Ezúttal nem drámáról, hanem az egyik egypercesről van szó, az Egy magyar író dedikációiról. A nem látható, a távoli, a tényszerű elferdítése után most egy radikális gesztussal elnyeli a vákuum a teljes művet. Látszólag.

Tá. Dé. Vé. író éveken át dedikálta könyveit; kis beírások sorozatát látjuk egy képzeletbeli kiállításon, a neki szentelt Emlékmúzeumban, ahol a jelek szerint éppen csak az író munkássága nem látható a kávéfőzők és tollak társaságában.

Nem ismerhetjük meg a műveket, amelyeket olyan lelkesen ajánlott jötevőknek, öt felemelőknak, titkos és nyilvános szeretőknek, és ezúttal olyan elenyésző kapaszkodót kapunk a hiányzó eredeti szövegekre nézve, hogy teljességgel lehetetlen volna akár részben vagy félreértelmezve rekonstruálni. Minden van itt, csak maga a könyv nincs sehol; a szöveg hiányzik éppen, ami az író iróvá, a dedikálást lehetőségessé és az olvasót olvasóvá teszi.

Örkény merészen kibillent a szöveget eredeti funkciójából; kis dokumentum-részleteket mutat föl, és ezzel arra kéri az olvasót, hogy ő maga is változtasson megszokott pozícióján – amennyiben megszokott pozícióján azt értjük, hogy kinyitja a könyvet, és elolvassa. Ez a minden egyéb esetben egyszerű dolog itt és most elérhetetlen. Olvasóként valami mást kell ezúttal tennünk. Lehet, hogy meg kell kérdeznünk, mi is a mű, amely előtt állunk. Nyilvánvalóan nem a könyvek az olvasandó művek, hiszen ezek – az irodalmi absztrakció révén – még csak nem is léteznek.

Ha leküzdjük zavarunkat, és hajlandók vagyunk kibillenni konvencionális és kényelmi pozícióinkból, rájövünk, hogy nem is kell a létező vagy nem létező könyvekkel bibelölnünk: maga a megszülető mű ugyanis ebben az esetben nem az a sor regény, amire a sor dedikáció utal. Amit a kezünkben tarthatunk: az író laza, alig-utalásokból felsejllő pályaképe az indulástól a korai szerelmeiken át egészen halála utánig. A kettő között egy pálya minden megalkuvását olvassuk a huszonnégy rövid írásban, sokszor alig-mondatban. Önmagában egy dedikáció nem irodalom, nem mű; legfeljebb dokumentum. Örkény nem először teszi meg, hogy műként tétélez egy dokumentumot, majd meghívja az olvasót, hogy rátekintsen és megfejtse: „Érzékenysége következtében szüzsét formál a kivégzési szabályzat elemeiből, az elismervény, a nyilatkozat, a villamosjegy hátlapjának szövegéből.”²¹ Egy feltételezett teljes életmű időrendbe állított dedikációi már talált szövegeként új funkciót kapnak: megteremtik azt a kanavaszt, amelyet az olvasói ismeret és képzelet fog majd kitölteni. A fiatal író, aki szüleinek, majd sorra korai szerelmeinek ajánlja műveit; később az irodalomkritikusnak, aki Szálin prózáját kutatja; a válóperes ügyvédnek, és hivatali méltóságoknak is, akiktől felemelkedését – a jelek szerint nem hiába – remélte. Végül az író túléli egy utolsó dedikáció: özvegye ajánlja benne a könyvet a már említett irodalomkritikusnak. Hogy ezek a rövid jelek milyen és mekkora művé fognak nőni, azt az eddigieknél sokkal nagyobb mértékben szabja meg egy-egy olvasójának

beállítottága, világlátása, a kor ismerete, és minden, amit a képzelet egyedi és szubjektív módon hozzáadhat. Ebben az esetben hatványozottan igaz, hogy minden olvasás újateremti a művet.

Örkény halála után, az emlékére megjelenő könyvben özvegye összeállított egy dedikáció-sort, szintén Egy magyar író dedikációi címmel.²² Pandant-ja ez az előző szövegsornak; kontúrozza, ellentétezi azt. Ezekből a dokumentumokból is összeáll egy sor barát, pályatárs, hozzátartozó szeretetteljes hálózata: Déry Tibor, Orbán Ottó, Székely Gábor, Réz Pál, Karinthy Ferenc – és egy alkalommal kiemelten Karinthyék kutyája, Zsiga. Kapott még dedikált példányt orvosa, hadifogolytársa, második felesége. Valódi viszony azokhoz, akik a könyveket kapták. Irónia és önirónia: „molyirtónak is jó”, „ágybetétnek is”.²³ A nyúl vacca ez is; kihagyásosságában, tömörségében, szerkezetében utal az örkényi munkásságra. Azzal a jelentős különbséggel, hogy ezúttal van szerencsénk – valamelyest és persze a magunk olvasói módján – ismerni is a nyulat.

JEGYZETEK

1 Az esszenciává sűrítő szövegalkotásról: „Mindenekelőtt: a Pisti-nek szinte nincs szüzséje, csak konstrukciója, ahogyan az egypercesek is Mondások és nem szövegek. Nem test, hanem váz.” Balassa Péter: A színeváltozás. Esszék. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 246. o.

2 Legújabb kiadásban: Jules Renard naplója. Fordította: Vígh Árpád. Válogatta, a bevezetőt írta és a jegyzeteket összeállította Horváth Andor. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1993, 152. o.

3 Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Akkord Kiadó, Talentum műelemzések, 1998, 25–27. o.

4 „E műfaj lényeges újszerűsége abban rejlik, hogy hajlamos a racionális és irracionális közti ellentétezésre, amely új kapcsolatot hoz létre a színpad és a közönség között, mivel racionális–irracionális közti ingadozása nagymértékben a közönség ismereteitől és kreatív részvételétől függ.” In Péter P. Müller: Central European Playwrights Within and Without the Absurd: Václav Havel, Sławomir Mrożek, and István Örkény. JPTE TK Kiadói Iroda, 1996, 19. o. (ford. tőlem)

5 A közép-európai groteszk. In Örkény István: A mesterség titkaiból. Arcképek, korképek. Szerkesztette és a jegyzeteket írta: Radnóti Zsuzsa. Palatinus, 2003, 266–269. o.

6 P. Müller (i. m.), 14. o. (ford. tőlem)

7 „Az ördögi őrmagyot egy szakrális, általa bálványozott tárgy, a guillotine-ra emlékeztető margóvágó metéli négy darabba.” Tarján (i. m.), 29. o.

8 „Ez a végpont egyik darabban sem jelent megoldást abban az értelemben, hogy a műben megfogalmazott kérdésekre választ kapnánk, vagy hogy a felvonultatott nézőpontok bármelyike is »igazként« vagy preferáltként megjelenjen. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Örkény ne teremtené meg a lezárás, a befejezés látszatát.” P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990, 114. o.

9 Örkény István: Drámák. A szöveget gondozta és a kötetet összeállította Radnóti Zsuzsa. Palatinus, 2001, I. köt., 233. o.

10 I. m., 282. o.

11 I. m., 284. o.

12 „Az enyhe lokális „szétszórtság” csak huszadik századi fricska a hármasság tanítételének, a tér valójában éppúgy koncentrált, akár az idő. A cselekmény egyenes vonalúan halad előre, s egyszálú, noha a fonal hol Az őrmagy, hol Tót nyomában gabalyog.” Tarján (i. m.), 35. o.

13 Földes Anna: Örkény a színpadon. Új Palatinus Könyvesház Kft, 2006, 300. o.

14 I. m., 117. o. és 301. o.

15 „A helyszínek és kellékek a szereplők kijelentésaktusai által minősülnek át, s ez mindenekelőtt a játzókra irányítja a nézők figyelmét. A játéknyelv pedig döntő mértékben verbális: a figurák közti konfliktusok a dramatikus szöveg erőteljes érvényesítésével, pergő szócsatákként kerülnek színre.” Szirák Péter: Örkény István (Pályakép). Új Palatinus Könyvesház Kft, 2008, 250–251. o.

16 „A levél, miképpen a távbeszélés, olyan kommunikációs forma, amely a hiány, a távollét megszüntetésére törekszik, de magában hordozza az álcázás, a megtévesztés, a manipuláció lehetőségét, sőt, a nem szándékolt hatás eseményszerű létrejöttét is.” I. m., 188. o.

17 Örkény István: Drámák. I. m., 367. o.

18 „A film ugyanakkor stílizáltá teszi ezeket a párbeszédet azáltal, hogy a jelenetek közben általában nem azt mutatja, amiről az éppen elhangzó szöveg szól, vagy a képek csak közvetve kapcsolódnak az elbeszél szöveghez. Giza szövegei közben a kamera életének külsőségeit mutatja, a vacsora helyett az asztalt előkészítő személyzetet, a tengerparton a sirályokat, azokat az elemeket, melyek élete sivárságát tükrözik. Orbánné mesélése alatt emlékképeit látjuk vagy csak lazán kapcsolódó dolgokat, például az adjunktusék macskáját vagy a lakásban található fényképeket.” Vajdovich Gyöngyi: A képpel felülírt szöveg. Makk Károly Macskajáték-adaptációja. Vö. <http://apertura.hu/2006/tavaszi/vajdovich/index.html>

19 A konvencionális, irodalmi hírnök-szerep archetípusa az Iliászban jelenik meg, ahol két rövid sorban foglalják össze a hírnök funkciója (XV. 158–159); a magyar fordításban ez egyetlen sorba került: „mondj nekik ezt el mind, vígy hozzá nem hazudó hírt.” Homérosz: Iliász. Odüsszeia. Homéroszi költemények. Ford: Devecseri Gábor, Pantheon Kiadó, 1993, XV. 159. sor.

20 Földes Anna megemlíti egy színház történeti érdekességet, különös, véletlenszerű fricskát az 1993-as Budapesti Kamaraszínház Kulcskeresők (rendező: Császár Imre) bemutatójáról: Bodó magnója, amelyen lejátszaná a bizonyítékát Fóris és Bolyongó történetmesélése ellenében, felmondta a szolgálatot, elnémult: „De a tény, hogy a premieren »leszakadt a csillár« – nem szólaltak meg a Fóris okozta »pöff« tanúi és kárvallottjai, nem hallhattuk a Nobel-díjas tudós mindannyiunkhoz intézett üzenetét, rólunk alkotott elmarasztaló ítéletét – tragikomikus módon még alá is húzza az el nem hangzottakat.” Földes (i. m.), 211–212. o.

21 Thomka Beáta: A tömörség poétikája – az „egyperces” rövid történet retorikája. (141–179. o.) In A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Forum Könyvkiadó, 1986, 169. o.

22 Egy magyar író dedikációi. (Összeállította: Radnóti Zsuzsa) (290–293. o.) In Tengertánc. In memoriam Örkény István. Válogatta, szerkesztette, összeállította: Réz Pál. Nap Kiadó, 2004.

23 I. m., 292. o.

Kategoria: ÖrkényLátó
Denumire autor: Sebestyén Rita

Látó Szépirodalmi Folyóirat