

A nyugat-európai dráma történetében a zárt drámaforma luxusnak számított a 18. század után. A drámának, ha követni akarta az egyre bonyolultabbá váló világ bonyolult élettartalmait, fel kellett hagynia a drámaforma zártságát biztosító elveket: a lineáris történetkezeléssel, a klasszikus hős-felfogással, a cselekmény-dramaturgiával. Előbb a romantikus, majd pedig az avantgárd dráma lesz az igazán jó bizonyíték arra, hogy a drámai formának az epikum, a líra irányába való megnyitása különféle formai ötvözeteket szül. Örkeny Pisti a vérzivarban című drámája, ez a ma is különleges alkotás, egyike azoknak a klasszikus formát zavarba ejtő drámáknak, amelyek az avantgárd második időszakában születtek, és amelyeket (Beckett drámái a minták ebben) nehéz is besorolni. Örkeny legprovokatívabb drámájáról van szó, amely abszurd-avantgárd környezetben íródott, és amely a posztmodern mindenevés és újrahasznosítás mintájára megvámolja, részleteiben felhasználja a szomszédságában született összes Örkeny-szöveget: sok egypercest, a Tótek néhány helyzetét, a Voronyezs című korai dráma élményanyagát, a Babik című filmnovella sok szituációját és dialógusát. Nem kell különben tüzetesen ismerni ezeket a szövegeket ahhoz, hogy észrevegyük: a Pisti szövegére hatványozottan érvényes a dráma plurimedialis jellegzetessége (Pfister), hiszen megformáltságában erőteljesen képszerű, fontosak benne a hanghatások (a második változatban hangsúlyosabb a vissza-visszatérő zenei anyag), és erős az a szerzői törekvés, hogy a mindennapi élet keretetlen formáit, banalitását problematizálja. Örkeny ezzel olyan drámaformát hoz létre 1969-ben, amely sem azelőtt, sem pedig azután nem ismétlődik írásművészetében, illetve még egyszer talán: amikor újraírja a Pisti-dráma szövegét a színpad számára, 1979-ben.

Elmésen megszerkesztett

A középkori Ádám-játékban, Éva csábításának pillanatában egy, a szöveg szerint „elmésen szerkesztett kígyó” kúszik fel a fára, beszél Évával a paradicsomkertben. Hasonlóan elmésen szerkesztett gép kerül a középpontba A sátán Füreden című egypercesben,¹ ahol egy idegen alkudozik egy gépezetre: elhinti a kíváncsiságot és a nyereszkedés vágyát, majd otthagyja a helybelieket a géppel, amelyet, ha elfogadják az ajánlatot, a kertben kell elhelyezniük a fa alatt. A megszerkesztettség ebben az esetben is mesterségbeli tudást, mégpedig nyelvi tudást jelent, hiszen a Sátán ármánykodása is csupán nyelvi, és a drámában is csupa nyelvi bravúr eredményeként születnek meg az egymás után sorakozó jól megszerkesztett helyzetek. Kezdetnek valahol a Paradicsom képe körül kell keresgelnünk, ha ki akarjuk tapintani a dráma szerkezetét, hiszen az író maga mondja a második változat előszavában, hogy drámája Az ember tragédiájának parafrazisa, az pedig teremtéstől a majdnem-halálig, illetve az újateremtésig ível. A Pisti valóban passiójáték, szenvedéstörténet, amely a dráma megteremtésével kezdődik (Pisti, aki darabja írását éppen befejezte, író-teremtőként megpróbál a vízen járni, akárcsak A megváltó című egyperces novella íróhőse). A drámában Pisti számtalanszor meghal és újjászületik, moralitásszerűen harcol benne élet és halál (akárcsak a Perpetuum mobile című egypercesben, ahol az élet felfalja a halált, végül pedig a halál az életet), és érvényesül benne a passiótechnika, vagyis a gyors, intenzív újateremtés és jellemalkotás.² Szükség is van erre a tudásra, hiszen a dráma nem tartalmaz lélektani jellemeket, nincs még bár a végig a színen levő kiemelt hős egységesítő biztonsága sem – a szereplők állandóan változnak, maga a főszereplő a leginkább. Érdekes ez a részben talán öntudatlanul archetipikus történetkezelés, mert a dráma térkezelésében és karakterformálásában is a középkori moralitásjátékra is hasonlít: a tér semleges és egyetlen helyszín adott: „A színpad nyitott, se függöny, se díszlete” – mondja az első szerzői instrukció,³ a szereplők elvontak, az író nem törődik a jellemformálással, a belső életükkel, hiszen mindegyik szereplő más szereplőket is játszik. Ebben pedig újra hasonlít Az ember tragédiájához, ahol Ádám és Éva minden színben más-más szerepet játszanak (Ádám örökösen a hatalom letéteményeseként) – ugyanígy Pisti és a Szőke Lány alakja és kapcsolata végigvonul a drámán, anélkül azonban, hogy a játszott alakok lélektani koherenciáját megteremtené az író.⁴ Moralitásszerű továbbá főként Pisti alakjában az, ahogy lelke/énje motivációi kiterítve a térben, a Kimért, Tevékeny és a Féltség Pisti alakjában jelennek meg – illetve Pisti a legabszurdabb bukfenek révén vákuumban, halban ölt testet. A moralitás Gonosz-figurájának azonosítása azonban nem egyértelmű: a Sátán vagy a Tragédia-beli Lucifer alakjához Rizi, a jósnő áll a legközelebb – ő az, aki kalauzol, értelmez, noha sokszor tévesen; a hős mellé áll, vigasztalja, és ez a különösen megformált Lucifer szintén azt bizonyítja, hogy Örkeny figurái nem képviselik szélsőségesen a jót vagy a rosszat. A második kiadás elé írt Örkeny-előszó tisztázza, hogy szereplői „nem jők vagy rosszak, hanem jők és rosszak; szívükben összefér a megváltó Messiás és a gázkamrát kezelő fenevad.” (467.) Örkeny drámája ebben a tekintetben a nagy keleti mítoszokra emlékeztet, és messze fölülmúlja a korabeli kanonizálódott dramaturgiát, még a saját korábbi és későbbi drámáinak formáit is.

Míg a dráma fő vonulatát a passiójáték adja, az egyenként megformált részleteket a felforgató jelenettechnika fűzi egymás mellé: az elmésen kitalált szerkezet itt annak az egyszerű tornagyakorlatnak az eredménye, amelyet az író az Arról, hogy mi a groteszk című egypercesben részletez: „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozícióban maradván, a két lába közt hátratekinteni. (...) Íme, a világ fejteetőre állt.” A gyakorlat optikai és világnézeti jellegű: a szöveg egyik vitathatatlanul legélvezetesebb és ugyanakkor legabszurdabb részlete az, ahogyan a temetésen a gyászoló hozzátartozók felfele igyekeznek célozni a görönggyel és eltalálni a koporsót. Ennek komikus-abszurd párja a Pisti-drámában Rizi, a kissé zilált jósnő elbeszélésében férje halálának a története: „RIZI: ... Két hónap múlva ráomlott a gyárkérmény. PAPA: Azért az nem ugyanaz. RIZI: Csak a nézőpontban van egy kis különbség. Nem ő esett kútba, hanem őrá esett egy kút. Ennyi áttételesség az álomban is megengedhető.” (27.) És ehhez hasonló Pisti kalandja is: „PISTI: Egyszer almát mentem lopni, de fölestem a fára, és csúnyán megütöttem magam” (55.). A konvencionális – például a gravitáció is – tagadó, nézőpontváltó szemlélet tipikusan abszurd megnyilvánulása ez; és bőven van ilyen történés a mikrojelenetekben – az elítéltek besegítenek a saját kivégzésükbe; egy egylábú létra vezet a magasba, azon található Pisti; Pistit mint vákuumot egy pohárban hordozzák; a Papa elmeséli, hogy fűráskor kaolin helyett virágmintás porcelántányérokot találtak, egész szervizek lövelltek fel a földből. Az utóbbi történés egyperces-változatában (Fellendülés a sportszeriparban) „olaj helyett tömegtelen mennyiségű teniszcipők lövelltek az ég felé”⁵. A terpeszállás és fejfelé nézés technikájának abszurd meghonosodása nem annyira képszerű, inkább gyorsan skiccelt drámai helyzet példája, ahogyan az elítéltek azon tanácskoznak, hogyan segítsenek a kivégzésben: „FÉLSZEG: (...) Nem lehetne minket felgyújtani? I. FÉRFI: Az tűzveszélyes lenne. FÉLSZEG: És ha bedugnánk minket egy kemencébe? I. FÉRFI: Hol él maga? II. FÉRFI: Gondolkozzunk reálisan, emberek. Magyarországon vagyunk.” (35.)

Csoda pohárban

Azonban bármennyire nyilvánvaló az abszurditás jelenléte a mikrojelenetekben és jelenet-töredékekben, Örkény „groteszk játék”-nak nevezi, holott nyilvánvalóan az abszurd drámára hajznak az Örkény-írások (azonban a magyar társadalomnak kényelmesebb volt groteszknak nevezni ezt a minőséget, hiszen az abszurd a hatvanas években ideológiailag gyanús, művészi zsákutcanak számított,⁶) különösen annak kelet-európai változatára, amely társadalmibb, jobban vonzza a történelmi konkrétumokat. Örkény valóban a 20. századi magyar történelem fordulatait teszi meg a felnőtt Pisti életének keretét: először a második világháború tömeg-kivégzéseit, majd a háború utáni abszurd koncepciók pereket, végül az '56-os Pestre utal az utolsó képben Budapestet bemutató idegenvezető szövege (amelyet az első változatban a Szőke Lány mond, a második változatban azonban a Félsg Pisti, ekképpen is Pistire fűzve az eseményeket). Azonban nemcsak az abszurdtól való ódzkodás határozta meg így a színművek sorsát. Különösen a Pisti-dráma olyan írói tendenciát mutatott, mely sok tekintetben az abszurdon kívülre lendül – ezt csupán elszigeteltsége mutatta a maga korában. Leginkább a drámaforma, a csoda és a hős kérdéseiben lehet ezeket a többlettartalmakat tettenérni. Az abszurd drámák világa vonzódik a transzcendens eseményekhez, azonban mindig kifejeződik velük kapcsolatban valamilyen negatívum. Beckett Godot-jában a két csavargónak nincs látása a csodához, nem veszik észre, hogy a fa kihajtott. Örkény Pistijében a csoda nagyon közel áll a tapasztalati világhoz: lépten-nyomon feltör, sarjad egyik jelenetről a másikra; egyik képben Pisti vákuumként pohárban tartózkodik, akárcsak egy laboratóriumban, másik pillanatban pedig ő a Messiás, akiért küldöttség érkezik, és amikor tenyerét a csipkebokor felé tartja, az rögtön lángra lobban. Rizi az, aki a csoda látásához ért ebben a világban, és csodalátásáról (amely a magyar mítoszok szerint szintén, borzalmakat is jelent) az derül ki, hogy az egyszerű emberek is sajátja lehet – „Terebélyes, kontyos asszony vagyok. Híres a diós süteményem” (67.).⁷ Örkény domesztikált csodája minden ember lehetősége. Azonban a Pisti-fajta sietős ember nem is ér rá leereagálni ezeket a helyzeteket, mivel a drámafolyamatban töredékesen, sodró erővel következnek egymás után ezek a sűrítetten észbontó, egyperces-technikával készült helyzetek (Orbán Ottó a nescafé mintájára képzelet el az egyperceseket, a vegyész-mérnök-Örkényre való utalással.⁸) Pisti név dolgában sokszorosan túlbiztosított (pistipistipistipisti), következképpen név nélküli ember. Pistinek hívják ugyan a drámában, de abban a korban, amikor Beckett a Godot-ra várva (1953) szereplőit Gogónak és Didinek nevezi, amikor Rózewicz főszereplőjét Hősnek hívják (A kartoték, 1968), nos, ekkor Örkény négy különböző Pistit tüntet fel a dráma szereposztásában. A dráma cselekményének folyamán pedig végig ott szerepel Pisti körül három alteregója, a Kimért, a Tevékeny és a Félsg. A drámakezdet Pistije úgy indít, mint Déry Óriáscsecsemője, ahol, alighogy megszületik a hős, máris felnőtt: Örkénynél egy rövid felütés után, amelyben Pisti csónakkal a vízre evez, és ott jámi próbál (mert megteremtett egy drámát), Pisti serdülőkorát látjuk, majd a hirtelen megházasodott Pistit, amint feleségeivel a törvényszékre érkezik. Mindkét dráma a bölcs öreggyerek (puer senex) motívumát használja, mint drámai elődük, Roger Vitrac Viktor, avagy a gyerekruralom című szürrealista, valamint a későbbi Örvedetes esemény, Mrožek abszurd drámája.

A hős illetén megsokszorozása nem jelent problémát a drámában, hiszen nem lélektani dramaturgiáról van szó, a tér elvont, a cselekmény mozaikszerű. A főhős pedig nemcsak hogy jellemvonásai szerint esik szét drámai figurákká, hanem vágyai szerint is megsokszorozódik: hat felesége van, mindegyikük a hős más énjét mutatja meg, mellettük pedig egy eunuch, akiről a hős elégedetten állapítja meg, hogy mindig hazaadja a pénzt. E szerint a helyzet szerint Pisti identitása legalább hat párhuzamos narratívából kerekedik ki, és ezek nem kapcsolódnak össze, hanem inkább megszakad a történet azzal, hogy Pisti hirtelen feleséggé válik, aki a férjét várja, és előbbi feleségeit gyorsan a szekrénybe bújtatja. És a hazatérő férj maga is Pisti, azaz a Tevékeny, aki Pisti alteregója.⁹ A világirodalomban nemigen találunk olyan drámát, ahol az író ilyen következetesen bántalmazta volna hősét: előbb kivonja, azaz hósteleníti a szöveget (ahogy az Deleuze szerint a minor beszédmódú szövegben történik,¹⁰) majd visszairja őt az összes többi jelen levő szereplőbe, később elosztja a front két oldalán: Pisti ekkor egyszerre náci és náciellenes katona, akárcsak Heiner Müller megtagadott Hamletje (Hamletgép), aki egyszerre áll a barrikád inenső és túlsó oldalán is (PISTI: „... a helyzet úgy áll, hogy az öcsém is én vagyok”, 39). Majd újra kivonja, teljesen, csupán a vákuum marad utána: a hiány, amely Ihab Hassan szerint pertinens jellemzője a posztmodern irodalomnak.¹¹ Majd egy ironikus helyzetben a hiány is „elpusztul”, ahogy a pohár leesik és eltörik. Az élet és halál egymásutánja, illetve az élet ilyen szétterülése posztmodern játékokat indít, és létszinteket teremt a drámában. Jól nyomon követhető a fenti szekvenciákban is a középpont állandó átrendeződése, kivonása: a hat nő férje kilép a (félig) konvencionális férfszerepből; a kivégzőosztag parancsnoka kilép a katonai szerepből – átáll a halálraítéltek közé; később a hiány-Pisti mint középpont (akit csodálnak, bámulnak a létra tövével) megszűnik, megjelenik egy hús-vér Pisti, mezítláb. A hős-figura/figurák szóródásának a jelensége később a „pistiség” fogalmában ölt testet: minden dolognak van pistije, hiszen a pistiség maga az emberség – a kisemberség; pisti az, aki Hegelnek és Hölderlinnek nevezi magát („az a német Pisti, akit az imént még Hegelnek és Hölderlinnek hívtak, a Kristályéjszakán [...] fölverte álmából, összeterelte és halomra lőtte Berlin zsidó lakóit” – olvasható Örkénynek a második kiadáshoz írott előszavában. 465–466.). A dráma egyik békebeli, optimista helyzetében a Kimért arról beszél, hogy még „Jézus Krisztusnak is, ha itt dolgozna nálunk, legfőljebb 95 pistije lenne”. (59.) A pistiségből mértékegység lesz, azonban az ember eltűnik mögüle. A soknak az egyben való olyan megmutatása ez, amely nem írható le az Egynek a nyugati filozófia antikvitásbeli tradíciójával, amely szerint az Egység a sokaságban is megőrzi alaptulajdonságát, vagyis azt, hogy ő Egy-ség. Ihab Hassan szerint a 20. században az Egész, a totalitás modern epizteméje ellen szegül minden lebontással kapcsolatos jelenség, elutasítván a totalizációt, mely minden emberi vállalkozásban totalitáriánus.¹²

Arcot adni a névnek

Esterházy drámájában¹³ az Úr mint Akármelyik bácsi beszél a hólapátolástról. Fémlapát, műanyag lapát, pöndörödik a széle vagy nem – az Úr gondjaiba merülve morfondírozik, s szinte felderül az arca, mikor rábukkan egy szóra, egy gesztusra: aláfogni a hónak, az az igazán sikeres mozdulat! Isteni-emberi mivolta egyszerre nyilvánul meg ebben az aláfogásban, mint ahogy abban is, hogy neki a háta sajog a lapátolástól, ott, ahol az angyalok szárnya nő. Esterházy így talál fogást az Úr figuráján: a szárnyonövés helyén, a hátán. A megfoghatatlan dolgok, a lehetséges lenyűgözése ez, amit Örkény másképpen old meg Pistijével. Pisti, aki egyszer már meghalt és feltámadt, a második felvonásban eltűnik, átalakul vákuummá; majd hirtelen megjelenik, és mezítláb jár, sajgó módon mezítláb, de ez a sajgás másokra vonatkozik: azokra, akik látják meztelen lábát a földön (és akik nem tudják, hogy a dráma elején egy egyperces erejéig Pisti a vízen járt). Hiszen a földdel való érintkezés a mítosz, az álom végét jelenti: a szárnyak leválnak, a vákuum megszűnik. Örkény úgy talál fogást a vákuumon, hogy zoknit húz a lábára – banális tárgyat, amely beburkolja a testet, és olyannak mutatja azt, mint a többi zoknis lény teste, elfogadhatja a környezettel. Ezt a burkoló-, csomagolóanyagot, a földön járás standard kellékét húzatja Pisti lábára, és mindennapivá válik tőle mindaz, ami transzcendensnek tűnt, a létezés e módján fennkölt volt. A zokni: biztosíték, hogy nem tűnik el az az ember, aki az imént még vákuum volt. Örkény világában ilyen direkt kapcsolatokat tapasztalunk: a csodát, a

fennköltet lehúzza az alja dolgok közé, fogást talál rajta, hogy besorolja. Az egyszerű dolgok közé, ahol létra van, festékesbödön, spárga, zokni, a hős gyermekkori emléktárgyai, amelyeknek az elővételével – hajtincs, az első fogacská, piros alma rajza, csúzi, döglött macska – mintegy megidézni igyekeznek Pistit. Megszűnik-e a csoda csoda lenni? Csupán egy más létrendbe sodródik, amelyben a dolgok állandó átalakulásban vannak, és bennük van a bármivé válás lehetősége. A zoknis Pisti, mintha nem ő esett volna odafentről, felfelé kezd bámulni a létra tövében, és látja Pistit: „Mintha magamat. Tisztán. Élesen. A haja szőke. A szeme kékesszürke. A zakóján meg van lazulva a középső gomb.” (57.) Visszaáll tehát a transzcendens Pisti fogalma, és újra arctalanává válik. Mit sem segít itt az emlékekből való kibontás, a tanúságtevő tárgyak általi megidézés, amellyel a Mama próbálkozik: mint ahogy korábban nem segített a jelenvalóvá tételben az arcképfestés klasszikus és európai rangú módszere sem: a főnök gyors utasítására ez is megtörténik, és nincs idő bensővé tenni a képet – mert még hirtelen utcát, krémsajtot, mosóport, uszodát és hegyszakadékot is el kell nevezni Pistiről. 14

Pisti nevének túlterhelt használata egyes szakaszaiban az arcadás és -vesztés jelensége szerint történik, amelyet de Man kapcsán Cynthia Chase vizsgál. Az arcadás művelete (prosopopeia) mindig együttjár az arctalanítás vagy arcrongálás jelenségével: 15 az eredeti jelentés eltűnését okozza az, hogy a név újraolvasásával új arcot kényszerülünk adni a semlegessé tett, kiürített Pisti névnek. Az új arcok azonban csak néhány elszórt vonásból állnak össze: mögöttük ott kísért a múltbeli fagyott katonák mindent szétfúró tekintete – talán ettől olyan sietős minden, és oldalsebekkel rohan tovább a dráma, csak azokban a pillanatokban torpan meg kicsit, mikor Pisti megint meghal és újjászületik: „Ha meghaltam, utána mindig elüldögélek egy kicsit” (80).

Tekintetek, arc-képek, tömeg-arc

Pistivel lehetetlen szembenézni. A kivégzés-jelenetben átáll az elítéltek, a névtelenek közé. Vákuumként sem lehet szembenézni vele: egy vákuumnak nincsen arca. Arc helyett lábát mutatja, amelynek meztelenül a vízhez van köze, beburkolva azonban a földre vonatkozik. Arcának elvesztése azzal kapcsolatos, hogy nincs az arcnak a másik arcára való vonatkozása. Az arc a másik arccal való beszédében létezik, ahogy Lévinas mondja: „Az arc az eredeti beszédet nyitja meg, melynek első szava a kötelesség, s ez alól semmiféle »belső« nem ad kibúvót. Az arc – beszéd, amely beszédre kötelez, magának a beszédnek a kezdete...” 16 Azok a cselekvési helyzetek, amelyekbe Pisti belekerül, eltolják az arcok találkozásait, a tekintetek cseréjét, sokszor a sietős dramaturgia miatt, máskor meg a jelenetbe foglalt helyzet hozza így: hátat fordít a Szőke Lánynak, katonaként elsiet a szüleitől, beáll az elítélt-tömegbe, és kivégzik, a második felvonásban vákuummá alakul, mindenhol hiányzik, majd lerázzák a létráról, elpusztul, aztán feltámad, és telefonon beszélget Rizivel, majd a bíróság elé kerül, ahol a koncepciók perek módjára elítélik, kivégzik, azonban ő újra megjelenik, csupán néhány pillanatra formálisan egymásra találnak a Szőke Lánnyal (megfogják egymás kezét), gyorsan házasságot kötnek, majd Pistit letartóztatják. Ezekből az eseményekből kiemelendő a bíróság-jelenet, ahol ugyan adott a szembenézés, sőt, a számonkérés helyzete, azonban az arcok merőben idegenek, és érthetetlen a beszédük, vádlón mondják: „Pisti kiribicsi, kalamajkó, réri!” A többi helyzetre mind igaz, hogy hiányzanak belőlük az én–te kapcsolatok, ahol egyik arc a másikban megmerítkézhetne (kivételt képeznek a Rizivel, ezzel a zavart Kasszandrával való meghittebb pillanatok) –, és marad a láb, az úton levés, a földön járás terhe és priviligiuma. Különös teljesítmény, hogy ettől függetlenül a dialógusforma szabályosan gördül (leszámítva a bíróság-jelenet halandzsá-nyelvét), és annál abszurdabb, hogy a nyelv ezeknek a különleges, háttér nélküli, sokszorozódó, szerepjátszó figuráknak a szájából hangzik el.

Az arc elvesztése és a tekintet eltolódása a gyalogló katona emlékeiből származik, olyan háborús élménytömbből, amelyet először talán a Voronyezs című dráma TV-változatában fogalmazott meg Örkény a Don-kanyarban megfagyott bajtársairól: „A legtöbben nyitott szemmel fagytak meg, az útszélen ülve. Ezzel a márványba dermedt arccal néztek utánam, s én még mindig hátamban érzem a tekintetüket.” 17 És a szöveg visszatér A holtak hallgatása című 1972-es dokumentumdrámában (ahol a következő mondat vezet be: „én, pusztán azért, mert életben maradtam, mindmáig adósuknak érzem magam”) 18, majd újra felbukkan a Tóték 1978-as kiadásának bevezetőjében. Valójában jelen van a Pisti-drámában is, az arcvészítésben és a kérdésben, melyet az felvet: hogyan lehet együttélni azokkal a tekintetekkel, amelyeket már nem lehet kölcsönössé tenni, a felelősséggel, amelyet az arcok támasztanak? És hogyan lehet arc nélkül élni, mert eltűntek azok az arcok, amelyekre az életben maradó arca vonatkozhatna – hogyan lehet arcvesztetten embernek maradni?

A szövegben rejtett módon kísértő arcok, tekintetek nem engedik felnőni a drámaformát. Pisti, a mennyiség bajnoka hiába van sokadmagában, mégis magányos. Azok a történelmi események, amelyek miatt a dráma címébe a vérzivatar szó bekerül, bomlasztó, embertelen körülményekre utalnak, a magyar történelem 20. századi megpróbáltatásaira, amelyekben tömegek vettek részt, mégis egyéni sorsokról és tragédiákról beszél az író. Pisti mint a sokaság képviselője mindebből győztesen keveredik ki, hiszen mindig életben marad, minden halál után újraéled; sorsa azonban egyedien megélt sors. Ezt az ambivalenciát fogalmazza meg Örkény a Pisti-dráma 1979-es újrakiadásához írt bevezetőjében, Karinthy szavaival: „És akkor zúgás támadt, s mint a mennydörgés zengett föl a sokaság. És a sokaság ezt kiáltá: »Barrabás!« És rémülten néztek egymásra, mert külön-külön mindegyik azt kiáltotta: »a názáretit!«” (467.)

A sodródás, a keletkezés drámája

A fentebb taglalt bonyolult viszonyok nyilvánvalóan egy kísérletező drámaformából fakadnak. Élő drámaforma, amely vetekszik az élet mindennapiságával, és ugyanakkor tartalmaz csodákat is, melyeket nem fokoz le az, hogy az író bekeveri őket a köznapi tények és tárgyak közé. Éles váltásokat eredményez ez az eljárás, mint ahogy a korábban tárgyalt egyperces-technika is: a rövid szekvenciák miatt felgyorsul a dráma menete és ritmusa, miközben az egyes szekvenciák külön-külön és sok irányba mélyítik a drámafolyamatot 19 – ennek következtében a sodrásban folytonosan örvények keletkeznek, az emlékek/történelem utcai és az idő alagútjai (Rizi közvetít az időben való tájékozódásban). Mint korábban már érintettük, az egypercesek képszerűsége és költői sűrítettsége mintájára alakul a szöveg.

A sodrás és örvényekben sodródás drámája érdekes párja és ellentéte Rózewicz Kartoték című drámájának: míg ott a Hős (aki egyébként szintén átesett a hőstelenítés folyamatán: arc nélküli, névtelen, csak Hősnek hívják) fekszik egy ágyban, az utcán, és így lepik meg a háborús múlt emlékei; meglátogatja egy halott bajtársa, a magyar '56-os forradalom emléke és árnyéka (az akasztottak körhintája árnyakat vet a falra) – addig a Pisti-drámában a hőssel (hősökkel) szédületes gyorsasággal történnek az események, mégpedig a jelenben, az adott térben, amely rugalmas, állandóan változó helyszín, elvont tér, Magyarország terét (és egy kicsit Kelet-Európát) jelképezi. Ebben a térben a drámai fikció világát különösen különösebb események alkotják mint jelenbeli történések, amelyek a történelmi eseményeket szimbolizálják, és ennél fogva az emlékek folyton ott leselkednek a történések mögött. Ez pedig éppen az egyperces novellák mintájára történik, annyi különbséggel, hogy ezekben a rövid kis írásokban érezhetően magukból a

háborús élményekből tevődik össze az az életanyag, amelynek sűrített változata a fiktív világot alkotja. Joggal gondolhatjuk tehát, hogy nemcsak azok az egypercesek alakítják a dráma világát, amelyeknek a szövegét felhasználta, hanem az ezekkel kapcsolatban levők is intertextusként szolgálnak.

Hogyha az egypercesek világa felől értelmezzük Pisti meghalását-feltámadását, különös dolgot tapasztalunk: a mindennap meghalni és feltámadni tapasztalata komikusan groteszk színben tűnik fel – miközben tragikus, borzalmas dolgot sejtet az az egyperces, amelyet a háttérben kitapinthatunk, és amely arról is szól többek között, hogy a lágerben a halottakat egy darabig élökként hurcolják, hogy megkaphassák az élelmiszer-adagjukat, sőt, éjszakánként valahonnan extra máj-adagjuk is van... (A tíz körmünkkel) Ezek az események is groteszk módon mutatják fel a megtévesztett, kijátszott halált, a dekonstruált halált, akárcsak a drámában, ahol minden halála után feltámad Pisti, és ezt a tényt mintegy védekezésül lobogtatja Örkény, elrettenteni akarván a végleges halált, mely egyszer mégis eljön – ahogy az egypercesben írja: „hiába próbált ki-ki a maga módján, a tíz körmével valahol megkapaszkodni, mind siklottunk, satnyulva, zsugorodva, egy végérvényes, kristályos lét felé”. 20

A drámában azonban nem jelenik meg ez a kristályos lét – minden halál visszafordíthatóvá válik. A dráma sehol sem engedi kibomlani a tragikumot, csak megsejteni az abszurditást is mint hirtelen támadt rést. De ehhez az abszurdhoz az egypercesek játékosága társul. Ez a technika tehát lényegében ugyanazt eredményezi a rózewiczki és az örkényi dramaturgiában: elő-halottak szerepelnek a drámában – Rózewicznél kitartottan, Örkénynél pedig olyan sebes sodrásban változik élet és halál ritmusa, az események egymásra-következésének ritmusa, hogy meg kell értenünk: ez is védekezés, az alkotó védekezése a lezárt formák ellen, és az ebből fakadó játék, mely lázasan összekeveri a valóságot és a képzeletet, eltörli a valóság kényszerítését, és megnyitja a drámaformát. A lehetséges felé, másrészt pedig a csoda felé. Mert Rózewicznél betelepdednek a holtak mint szellemek, mint emlékképek – Örkény drámája ezzel szemben újraéli a megtörténtek groteszk aspektusát: a mindennapivá lett csoda sosem engedi el a múltat.

Talán ebből a védekező viszonyulásból született a dráma ritmusa, a megszerkesztett egységek gyors és ritmikus egymásba kapcsolása, melyben a már említett váltások miatt (sem) jöhet létre a lineáris vonulat. Nem is lehet, hiszen a dráma az eseményeket, a keletkezést exponálja, és nem a főhőshöz kapcsolódó fontosabb esemény-sorozatot. A Pisti-dráma, Deleuze-től vett fordulattal élve, a „keletkezés” drámája. 21 Deleuze gondolatmenetében a keletkezést az egyidejűség jellemzi, mivel átugorja a jelent, és „lényegéhez tartozik, hogy egyszerre iramodik neki mindkét iránynak”, vagyis a múlt és a jövő irányának. 22 Egy dolog nagyobb lesz, mint amekkora volt, ugyanakkor kisebb is lesz, mint amekkorává válik – ugyanúgy Pisti esetében az élet és halál végig egyidejű marad; hiszen, ha nincs mindent lezáró halál, amelyhez képest az élő dolgok jelenvalók, akkor a jelen mindig is magában foglalja a múltat és a jövőt. Ennek Rizi a teoretikusa a drámában: ő mozog a múlt és a jövő között: „Ott a tegnapi van. Balra mutat. A holnap felé emerre kell menni.” És ugyancsak ő fogalmaz, humorosan, így: „Néha már azt sem tudom, mit csináltam holnap.” Néhány replikával később pedig: „Mindegy, hogy erre vagy arra élünk az időben: az ember mindenképp megöregszik” (64) – mintha a testnek saját ideje volna, amelyet nem befolyásol a (szubjektív) időben való előre-hátra utazás. A dráma tehát egy olyan valóságot teremt, amelyben a dolgok, személyek folytonos mozgásban vannak. És hiába jelen idejű a drámai megnyilatkozás, a folytonos playback miatt sosem tudjuk, hogy a múltban vagyunk-e, vagy a jelenben.

Deleuze szerint a tiszta keletkezés – és itt Platónra hivatkozik – nem a rögzített dolgok dimenziója, hanem a nyugvóponton soha nem jutás, amely egybeesíti „a jövőt és a múltat, a többet és a kevesebbet, a túl sokat és a nem eleget”. 23 Itt tehát nem fenyeget a „végérvényes, kristályos lét”, nem fenyegetnek a letisztult formák. Az sem véletlen, hogy a serdülő Pisti nem akar szembefordulni a Szőke Lánnyal, elutasítja a szokványos kapcsolattartási-udvarlási formákat. A tulajdonnevek pedig szintén nem nyugvópontok jelölésére szolgálnak, hanem a mozgás, a keletkezés kifejezésére – a „pistipistipistipisti” és variánsai valósítják meg folyamatosan ezt az elvet, és ebben a folyamatban gyors ütemben követi egymást az arctulajdonítás és arctalanítás. A Pisti-dráma az esemény nyelvén beszél, amely Deleuze szerint mindig egyszerre két irányba halad. A posztdramatikus színházzal foglalkozó Hans-Thies Lehmann a teátrális eseményt olyan entitásnak gondolja, amely, korábbi okfejtésünkkel egybehangzóan, a „konzekvens, strukturált, logikus kompozíció” helyébe lép. 24

Filmszerűség és tájkép-dráma

Az esemény-lét csak a képben állapodik meg. Az idegenvezető Szőke Lány hosszú monológját (a dráma szövegében nem ritka a hosszú monológok használata) kórikus beszéd zárja, amely erős lírai megformáltságú képekből, illetve kép-fragmentumokból áll – újra egy egyperces szövegét használva fel (Budapest).

H. T. Lehmann textuális tájképnek nevezi a képi és muzikális megfogalmazású drámát. A színpadot olyan tájképként képzelettel el, amelyet a vizuális dramaturgia működtet – tehát olyan látvány (opszisz), amely nem hierarchikus, térbeliként kapcsolódik a szöveghez, egyszóval posztdramatikus. 25 A Pisti-dráma egésze nem illik bele ebbe a meghatározásba, hiszen nagyon is fontos szerepe van benne a dialógusnak, amely minden örület ellenére, még halandzsza-nyelv formájában is tartja a replikaváltás ritmusát, ugyanakkor azonban a szöveg monológokra is épít, a közönséggel is párbeszédet folytat. Az erős képszerűség, sőt filmszerűség általában jellemző Örkény dramaturgiájára – első drámáit forgatókönyvnek írja, és némelyik meg is marad annak: A Babik című, a Pisti-drámával rokon témájú forgatókönyvben figyelhetjük meg ezt a film és színház közt elhelyezkedő formát, amelyben például a filmképek áttűnésére vagy éppen gyors pergésére vonatkozó instrukciókat találunk és ezeknek megfelelő szaggatott drámafolyamatot.

Ugyanígy módon képszerű A Hanákné-ügy is: a dráma fontos részletei képleírásban, azaz képre vonatkozó instrukciókban jutnak megfogalmazásra: ilyen például a főszereplő gyaloglása a hegyen felfelé, a szembeguruló kalappal, majd fennebb az utánfutó képe, a férfival, akinek fején az imént elgurult kalap ül. Tulajdonképpen ezekben a képekben ott rejtőzik az Örkény-féle abszurd-groteszk hangneme, amely itt is kikezd az időbeli kronológiát, és a képek ugyanakkor helyzetet, kontrasztot, feszültséget tudnak nagyszerűen érzékeltetni. Meg tudják jeleníteni a helyzet abszurditását – gondoljunk csak a Pisti-beli porcelénedény-forrásra: törékeny tárgyak spriccolnak a magasba, akárcsak az olajfűrőnél – a kép minden érzékünkre erőteljesen hat. És nemcsak látvány- és filmszerűséget kölcsönöz, hanem nyilvánvalóan lerövidíti a jelenetek tartalmát: a kép drámai kibontása helyett gyors villanásokat használ a szöveg, hiszen a sodrás és sodródás drámája nem engedi a hosszadalmas kitérítést.

A képbe fordult drámarészletek az opsziszra alapoznak, azaz arra, amit látványnak nevezünk, és ezzel Lehmann szerint kizárjuk a logocentrizmust a drámából. Nemcsak a látvány, a tájképszerűség, hanem a zene használata és a kórikus beszéd is kizárják a szöveg egyeduralmát, kikezdik a konvencionális dialógusok által épített drámai ívet. Örkény instrukciói szerint a befejezésben ének hangzik fel, zenei aláfestéssel (a dráma második változatában megnöveli a zene szerepét), azonban az író nem engedi, hogy Budapest tragikus víziójának emelkedettsége eluralja a képet, hanem újra lerántja a földre, az egérintő Varsányiné világába, és ezáltal sem hagyja, hogy a Pisti-féle elpusztíthatatlanság megdicsőüljön. Hiszen a dráma utolsó részeiben is azt tapasztaljuk, amit korábban a bírósági jelenetben, hogy Pistik azok is, akik Pistit elítélik; a második felvonásban Pistik tartóztatják le: a Félsg és a Kimért kísér

be, majd a Tevékeny kezébe kerül, aki szánalmasan groteszk módon próbálgatja a halálugrás kicsinyített változatát, vagyis a konyhaszószó-ugrást. Ezek végiggondolása után fontos, hogy a képszerűséget nem záratként és nem állásfoglalásként értelmezzük, hanem az ember-mivoltra vonatkozó kérdésként: Ki is az ember ezen a tájon? És hogyan kell kimondanunk a nevét?

JEGYZETEK

- 1 Örkény István: Bevégetlen ragozás. Bukarest, Kriterion, 1982.
- 2 A passiójátékban ez a jellegzetesség kapcsolatos a játék térbeli adottságaival: az egyes kocsikon más-más bibliai jeleneteket adtak elő, más és más szereplőkkel.
- 3 Örkény István: Pisti a vérzivatarban. In Örkény István: Drámák 2. Budapest, Palatinus, 2001, 11. o. Ez a kötet a forrása a továbbiakban a dráma mindkét szövegváltozatából, valamint a második változat elé írt előszóból való összes idézetnek, az oldalszámok tehát erre vonatkoznak.
- 4 A dráma második, 1979-es, színpadra készült változatában már ott a törekvés, hogy egységesítse a szereplőket, és Pisti alakjára fűzze fel a hangsúlyos jeleneteket, például az utolsó előtti jelenetben a Szőke Lány helyett a Félshég mondja az idegenvezető szövegét.
- 5 Örkény István: Bevégetlen ragozás. I. m., 323.
- 6 A magyar irodalom története 1945–1975. A „hazai abszurd”. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981–1990.
<http://mek.niif.hu/02200/02227/html/03/1141.html>
- 7 Ez a mondat a Rizivel való telefonbeszélgetésben hangzik el, mely formailag is, de hangnemében is a Macskajátékra emlékeztet.
- 8 Orbán Ottó: Cédula a romokon. http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/ORBAN/orban_00494/orban00496/orban00496.html
- 9 A feleségeivel a törvényszéken megjelenő férj szintén egy egypérfes, a Hárem című felhasználásával született, itt azonban tovább folytatódik a játék; míg az egypérfes azzal végződik, hogy V. P. karikás ostorával kitereli a feleségeit, és felszáll velük egy csuklós buszra, a drámában a feleségek története tovább bonyolódik. Érdekes itt megjegyezni, hogy az egypérfesek világában nagy szerephez jutnak a technicizálódás eredményei, míg a drámában ezek elmaradnak.
- 10 Deleuze megkülönbözteti a minor és a maior beszédmódot. A maior beszédmód jellemzője a hatalmi, a normatív, a többség, a mérték, invariáns, oppozíciók, hős, konfliktus. A minort ehhez képest a közép, a mozgás, közép, sebesség, örvény, variáció, ismétlés, kivonás fogalmaival írhatjuk le. Gilles Deleuze: Egy kiáltvánnyal kevesebb. In Gondolat-Jel, 1994/1–2.
- 11 Ihab Hassan: A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé. In Bókay Antal et al (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Budapest, Osiris, 2002.
- 12 Ihab Hassan: The Critic as Innovator. The Tutzing Statement in X Frames. In Albrecht Wellmer: A modern és a posztmodern dialektikája. Budapest, Gond-Cura, 2008, 66.
- 13 Esterházy Péter: Én vagyok a Te. Jelenkor, 2010. ápr.
- 14 A második változatban már utcát, habos tortát, stadiont, vörösbort: ekkorra már bizonyára nagyobb tapasztalat gyűlt fel az átnevezésben.
- 15 Cynthia Chase: Arcot adni a névnek. De Man figurái. In Pompeji, 1997/2–3. Chase tanulmánya kapcsolódik a prosopopeia de Man-i vizsgálatához, Az önéletrajz mint arcrongálás című tanulmányhoz. Pompeji, 1997/2–3.
- 16 Emmanuel Lévinas: Teljesség és végtelen. Pécs, Jelenkor, 1999, 167.
- 17 Örkény István: Drámák 1. Budapest, Palatinus, 2001. Ezt a szövegváltozatot a televízió számára készítette Örkény. A szöveg a főszereplő, Pataki György zárószövege. A dráma első változata 1944-ben íródott, a krasznogorszki fogolytáborban, majd 1948-ban jelent meg nyomtatásban.
- 18 A holtak hallgatása. Dokumentumok 2 részben, Nemeskürty Istvánnal mint társszerzővel. In Örkény István: Drámák 1. I. m., 376.
- 19 E gondolathoz Balassa Péter véleménye áll közel: „A Pistiben két fő ritmust vagy artikulációs síkot különíthetünk el. Az egyik a mű nagyobb, lüktető, lélegző ütemritmusa: a Pistik folytonos születése, halála és feltámadása. A másik: elemi mikroritmuskok, melyek a nagy ütemképleten belül tagolják az anyagot, és értelmezik magát a születés-halál létproblémát.” Balassa Péter: A részvét grimaszai. In Örkény István emlékkönyv (Szerk.: Fráter Zoltán–Radnóti Zsuzsa). Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1995. Nem tartom elhanyagolandónak Bécsy Tamás és P. Müller Péter Örkényre vonatkozó kutatásait sem, azonban az ezekkel való egyeztetés (főleg a Bécsyével) sok oldalra rúgna. Így ebben a tanulmányban nem kerül sor a terminológia és koncepciók egybevetésére. (Lásd még: Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülők és megölők”. Az önismeret kérdései Örkény István drámaiban. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987; P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Budapest, Magvető, 1990.
- 20 A tíz körmünkkel. In Bevégetlen ragozás. I. m., 328.
- 21 Gilles Deleuze: A tiszta keletkezésről (A paradoxonok első sorozata). Részlet a Logique du sens c. műből. In Aspecto, 2008/1.
- 22 I. m., 7. o.
- 23 I. m., 7. o.
- 24 Hans-Thies Lehmann: A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia. In Theatron, 2004/Nyár–ősz, 27.
- 25 Lehmann i. m., 29.

Kategória: ÖrkényLátó

Denumire autor: Ungvári Zrínyi Ildikó

Látó Szépirodalmi Folyóirat