

## AZ „ÉN”-VILÁGÁNAK DRÁMÁJA

ÖRKÉNY: PISTI A VÉRZIVATARBAN

Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című nagyszerű drámája mirőlünk, magyarokról szól, és nemcsak azért, mert jelenetei a mi történelmi eseményeinket, a felszabadulás előtti, majd alatti éveket, a koalíciós időszakot, a személyi kultuszt és 1956-ot jelenítik meg és az azt követő idősakkal zárul. Kérdései, problémái, a benne megjelenő alakok és a mű lezáró gondolatai éppígy sajátjaink; noha persze könnyen lehetséges, hogy nem egy részletét más nép, más nemzet is a magáénak tarthatná. A dráma végén a Szőke Lány, idegenvezető alakjában – mintha az idelátogató turistáknak mondaná, – a mi történelmi eseményeinkre utal, egészen sajátosságos formában: A „stabil hidak néha föl vannak robbantva”; „A pesti házak teljes épségben állnak, de ez ne tévessze meg önöket, a látvány nem állandó jellegű”; „az utca vagy azért van felásva, mert csatornáznak, vagy pedig mert tankcsapdákat ásnak”; „ahol most gyerekek futballoznak, időnként temetkezni szoktunk”. Végül bombabiztos fedezékbe viszi a látogatókat, és nem borpincébe, mert „ebben a városban (. . .) egy kis óvatosság sohasem árt”. (Örkény István: *Élőszóval*; Bp. 1978; 460–462.)

A város ekként való bemutatása háborúkra utal, amelyekből bőven volt részünk, még az ún. békeidőkben is. S mintha ezek a mondatok a mű alakjainak a valósághoz való viszonyaira, valamint az ő milyenségüknek, sajátosságaiknak történelmi okára mutatnának rá.

A Pesti Színház bemutatója alkalmából kiadott műsorfüzetben maga Örkény István hívja fel a figyelmet művének Az

*ember tragédiájával* való rokonságára: „... valóban Madách szellemének hódolva próbáltam az ő kronologikus képekre bontott drámai szerkezetét (. . .) követni, s egy évszázaddal későbbi látásmóddal 'újraélni' ”.

A *Pisti*ben is ott van a két nagy erő, ami egyfelől a hit, a jövőbe vetett bizalom, másfelől – nem ennek ellenkezője, a „tagadás” szelleme, hanem –, a kétségbeesést, a reménytelenséget eredményező gyilkolási vágy, a különböző kivégző osztagok, az elvtelenség, tehetségtelenség és értetlenség. Megtalálhatók a minden „történelmi színben” feltűnő néptömegek is, akik a fő-Pistivel együtt hol a kivégzőkhöz, hol a kivégzettekhez tartoznak, vagy épp az elvtelen túlélőkhöz; míg máskor az őt segítő, rá jó hatással levőket képviselik. Így tulajdonképpen a *Pisti a vérzivatarban* történelmi jeleneteiben *Az ember tragédiájának* összes lényeges erővonala megtalálható, s közülük talán az Évával analóg Szőke Lány a legkevésbé hangsúlyos. Örkény István drámája persze nem ettől a formális analógiától vált igen jelentős művé.

A pozitív, a bizakodást az emberekbe beépítő hit a Rizi nevű, kitűnően megformált alakmás által jelenik meg. Ha a magyar irodalom hagyományaiból próbáljuk megérteni, nemcsak a madáchi mű Urára gondolhatunk. Felidézhetjük a Génuszt mint a nemzeti „őrszellemet” és mindazokat a lírai, epikai és drámai művekben megjelenő bizakodásokat, amelyek minden vérzivataros időben elhangzottak és a jobb, igazabb jövőbe vetett hitet fejezték ki. Persze ez a – Szerb Antal által irracionálisnak nevezett – hit és bizakodás a sok-sok vész és vérzivatar után mindenkiben kissé megkérdőjeleződik. Örkény István művében Rizi alakja kellően ironikus is. Iróniája és groteszksége több ok következménye. Senkinek sem mondja konkrétan, hogy bizzon, hogy bizakodni kell; csak utóbb közli, hogy mindenkit biztatott. Az adott pillanatban viszont – nem egyértelműen, de – mégis pozitíven utal a jövőre, s utólag beszél arról, hogy az emberekben reményt ébresztett, amellyel megcsalta őket. „Sugallatok” érkeznek hozzá és mégis

a legfilozofikusabban értelmezi a jövőt. A benne megjelenő hit és jövőkép azért is ironikus, mert ironikussá változtatja az idő fogalmát. Először ezt mondja: „egyszerre látom a múltat és a jövőt”; máskor ezt: „Néha azt sem tudom, merre múlik az idő”; majd így szól: „A múlt mindig homályos egy kicsit, de a jövőt illetően nem szoktam tévedni”; máskor pedig ekként: „a *lesz* nem más, mint az előre látható *volt*.” (Örkény I.: I. m. 384., 387., 407., 412.) Ő tudja azt is, hogy – az alakok közötti viszonyrendszerben és nem a primér valóságban! – merről süt a nap, és melyik irányban van a holnap. Rizi nemcsak a hit hordozója, hanem különböző foglalkozásokban látjuk; vagyis a néptömegek között elvegyülve él. Foglalkozásai rendszerint olyanok (bábaasszony, ápolónő, Pisti takarítónője stb.), amelyek az emberek mindennapi életét vannak hivatva könnyíteni. Ezért a jövőbe vetett hitet úgy hordozza és jeleníti meg, mint ami az emberek legbenső szintjén él, s minden nehéz helyzetben „onnan” jelenik meg, mint továbblendítő erő, a léthez alapvetően hozzátartozó dinamizmus. Egyfelől tehát érzelemből, másfelől a múltba látó tudatosságból és a jövőbe látni kívánó vágyból megformált alak, aki mindannyiónk benső tartalmaiból objektiválódott.

Talán már ennyiből is érzékelhető, hogy a mű kétszintes dráma, miként *Az ember tragédiája* vagy a *Csongor és Tünde*.

Madách művével való analógiát jelenthet a két főalak megsokszorozódása. Kettejük között azonban – nyilván, mert Pisti egy évszázaddal későbbi látásmóddal megírt alak – nagy különbségek vannak. Pisti sohasem úgy emlékezik valamelyik drámabeli múltidőben volt önmagára, mint Ádám, aki – némely történelmi szín tanúsága szerint –, mint állandó egyéniségű alakra emlékezik önmagára. Ugyanakkor Ádám mindig lényegében ugyanabban a helyzetben van. Örkény István drámájának viszont legfeltűnőbb sajátossága Pisti alakjának mindenképpen való sokszorozódása. Ez a közvetlen látvány számára képtelenségnek tűnik. Ádámot még az a szemlélet sem láthatja problematikusnak, amely az irodalmi műveket a való-

sággal közvetlenül összevetve tudja csak értelmezni. A *Tragédiában* ui. nem Ádám többszöröződik meg, hanem ugyanaz az Ádám kerül más és más történelmi időbe és környezetbe. Ugyanakkor mindegyikben azonos helyzetben van; a történelem haladó tartalmait hordozza ott, ahol Madách szerint lehet, s ahol már nem lehet, szemléli az eseményeket, de még ekkor is megmarad ugyanannak az Ádámnak. Azok a tanulságok is azonosak, amelyeket Lucifer levon vagy vele levonat.

Pisti többszöröződésének persze vannak előzményei; a magyar irodalomban pl. az előzőek ellenére a madáchi megoldás. Ugyanazt, amit a Pisti sok-sok alakja, fejezi ki a valóságban – miként maga Örkény István szól róla az említett műsorfüzetben –, hogy Fernando Pessoa négy, Kurt Tucholsky hét néven írt. Színpadi előzményeihez tartozik, hogy már a hatvanas évek elején voltak olyan kísérletek, amelyek pl. Hamlet alakját, illetve szövegeit három színész között osztották fel. Ezeknél, de még más hasonló kísérleteknél többnek, valóban zseniális megoldásnak minősíthetjük ezt a voltaképpen nagyon egyszerűnek látszó módszert. És ennek nem az értelmezését, hanem a hitelét adja pl. egy fénykép – ugyancsak az író említi a műsorfüzetben –, amely azt a német katonát örökíti meg jugoszláv partizánok között, aki kivégzésükkor „kilépett a kivégzőosztagból és beállt meghalni a halálukat várók közé”. A megoldásnak ugyancsak nem a magyarozatát, hanem hitelét adja az a freudi tétel – Örkény István ezt is megemlíti –, miszerint minden emberben ott él a tudatos- és a felettes- Én, illetőleg az Ószalami; amelyeknek hármassága az egyénben mint negyedikben él.

Az írói álnevek, a tényt rögzítő fénykép és a freudi pszichológia hitelesítők és nem értelmezők-magyarázók, mert a dráma nem ezeket az élettényeket emeli a művészi-drámai világba. Segítségükkel tehát a mű világát nem tudjuk értelmező módon felnyitni; tartalmi és dráma-műnemi megoldásait ezekből levezetni. Ez annyit is jelent, hogy a mű világa nem a

reális-naturális élettényeket, élethelyzeteket, nem a reális-naturális emberi viszonyokat formálja drámavilággá.

Ahhoz, hogy a dráma világának teljességét és egyben a mű jelentőségét felmutathassuk, szerkezetét, kétszintes szerkezetét és sajátosságait kell elemeznünk.

Induljunk el onnan, amit ugyancsak az író említett meg a műsorfüzetben: „E század eseményeiből csak az *alaphelyzeteket* választottam ki.” Az író az alaphelyzetek szót húzta alá, mi hadd tegyük a hangsúlyt a *század eseményeire*. Amit ez tagad, vagyis „az egyéni élet” eseményeivel kívánjuk szembeállítani. A négy vagy az ennél jóval több Pisti-alak sem külön-külön, sem összességében nem az egyéni élet eseményeit jeleníti meg; és nem úgy viselkedik, mint a primér valóságban élő valamelyik ember. Hanem úgy, ahogy én, te, ő szokott a különböző helyzetekben viselkedni és cselekedni. A drámabeli viselkedések és cselekvések nem az én-nek, a te-nek, az ő-nek személyes aspektusait, nem az egyéniséget, a személyiséget kifejező és hordozó részeit és nem ezeknek a primér valóságban megjelenő formáját állítják elénk. Konkrét példával: amikor Pisti a kivégzőosztag vezetőjének helyzetéből az ellentétes helyzetbe, a halálukat váró kivégzendők közé lép, helyzete nem hasonlít konkrét élethelyzetekre, pl. annak a német katonának belső helyzetére és külső körülményeire, akit a fénykép hitelesen megőrzött.

A mű kiválóságának megalapozója épp az a megoldás, hogy a legteljesebben mellőzi az egyéni-egyedi pszichológiai részleteket. Pedig az erre történő utalások még századunk egyik leginkább absztrakt és korunk egyik aspektusát talán a legkifejezőbb művében, S. Beckett *Godot-ra várva* című drámájában is megtalálhatóak.

Ha ennek a megoldásnak az elvben elképzelhető legmagasabb szintű megoldását valósította volna meg Örkény István, művének világa még mindig az „ő” és az „ők” világa maradna.

A kétszintes drámák igen gyakori módszere volt az allegória. A drámairodalom ezt a megoldást alkalmazta eddig, ha valamilyen okból mellőzni kívánta alakjainak egyéni-személyes pszichológiáját. Az allegorikus ábrázolásmódnak természetesen volt és van nyitabb, egyértelműbb, illetőleg burkoltabb és kevésbé feltűnő formája. Goethe és Lukács György nyomán tudjuk, hogy az allegorikus ábrázolásmód úgy jön létre, hogy az íróban előbb vált benső tartalommal és kifejezendő élménnyé egy eszme, egy gondolat, mintsem azok az élettények, amelyek sok-sok más mozzanat mellett ezt a gondolatot is magukban rejtik és sugározhatják. A gondolatból, az eszméből kiinduló és ennek a kifejezéshez reálisabb élettényeket kereső ábrázolásmód mellőzni tudja az egyéni-személyes pszichikai jellemzőket abban az élettényben, amelyet a gondolat kifejezésre megkeres és felhasznál. A teleológia, az előzetes célképzet, mint minden folyamatban, az allegorikus ábrázolásmódban is meghatározza az önmaga eléréséhez szükséges eszközöket és anyagokat. A teleológia ezeket nemcsak kiválasztja, hanem át is hatja. Az allegorikus ábrázolásmód szerkezete ezért mindig az, hogy az általánoshoz keresi az egyedit; ezért ez a teleológia a kiválasztott eszközök közül szükségszerűen kizárja az alakok egyéni-személyes pszichikumát, mint ami az általánosnak az egyértelmű érvényrejutását zavarja vagy csökkentheti. Ennek eredménye természetesen olyan világ, amelynek alakjai a befogadó egyéniségének egyszerűségétől igen távol vannak: az eszmében, a filozófiai értelmű általánosban. Még akkor is ebben a távolságban vannak tőle, ha a befogadó az adott eszmében, gondolatban a legmaradéktalanabban hisz. Ebben az esetben viszont, mint pl. a középkori misztériumok és moralitások esetében, az eszmében való közös és feltétel nélküli hit a befogadóból kiindulóan átítatja a valóságosság érzetével az allegorikus alakokat, s így azok élettelen volta számukra nem érvényesült, nekik, a hitben osztozóknak nem vált nyilvánvalóvá. Az életidegenség viszont mindenki más számára teljesen egyértelmű.

Az allegorikusan szervezett kétszintes drámák mindig az eszmét, a gondolatot tekintik annak a második szintnek, amelynek törvényszerűségei az evilági életnek, a mindennapok szintjének értelmet adnak, avagy amelyek ennek magyarázatául szolgálnak.

A 20. századi műalkotások, köztük nagyon sok dráma, rejtetten allegorikus. Ezek egyik csoportja ahhoz az eszméhez, ahhoz a gondolathoz keresett egyéni formákat, hogy az élet abszurd (Kafkától és Beckett-től Pinterig és Albee-ig); más részük, s ezek a művek még rejtettebben, szinte alig észrevehetően allegorikusak, az egzisztencialista filozófia tételeihez.

Mindezt el kellett mondanunk, hogy a *Pisti a vérzivatarbc* igen nagy jelentőségéről való elképzelésünket világosan kifejthessük; ez ui. a mű szerkezetében, a két világszint értelmezésében és megjelenítésében található meg.

E dráma világának létrejötte nem eszméből vagy gondolatból indul ki; a teleológia nem eszmének vagy gondolatnak a megjelenítése. Ezért nem is a filozófiai értelmű általánosnak a kifejezéséhez keres egyedi formákat. Ennek először negatív bizonyítékát adhatjuk. Hiába keressük, nem találjuk, mi az az eszme, az a gondolat, amit ez a mű egyedi formációkban érvényre akarna juttatni; az allegorikus művek esetében pedig ezt mindig megtaláljuk. Minden középkori dráma kiinduló gondolata, hogy az ember akkor érheti el az örök üdvösséget, ha feltétel nélkül engedelmeskedik Isten parancsainak; Madáchnál a kifejezendő eszme, hogy az ember számára akkor is a küzdelem és a bizakodás a legértelmesebb létezés, ha eszméit maga teszi tönkre; Beckett-nél pedig, hogy a világ azért abszurd, mert a transzcendentális síkon levő Godot léteben annak ellenére hiszünk, hogy Godot nem létezik. Ha ekként keresnénk allegorikusan kifejezendő gondolatot vagy eszmét, megnevezése megmutathatják, hogy nem azokról van szó. A mű ismeretében állítható, hogy ez a gondolat nem lehet – a Szőke Lány szavai szerint –, hogy „ebben a városban egy kis óvatosság sohasem árt”; Rizi szavai szerint, amely a *Tragé-*

*diáé*hoz hasonló gondolat, hogy „Élni annyi, mint vállalkozni”. (Örkény I.: I. m. 457.) Még az sem állítható, hogy az lenne a kifejezendő gondolat vagy eszme, hogy az ember a mai világban több részre osztódik, szükségszerűen skizofrénná válik; de nem lehet az a Pisti által elmondott gondolat sem, miszerint „Nem akarok többé kettéválni, se sokadmagammal viselni egy nevet. Megpróbálok egyetlen gondolattá válni.” (Örkény I.: I. m. 459.)

Az eddigiekkel két fontos tényt kívántunk bizonyítani: 1. hogy a mű nem a mindennapi életből és életformákból épít a dráma műnemi törvényszerűségeivel műalkotásvilágot, és ezért így ábrázolásmódja nem lehet Goethe és Lukács György által kidolgozott értelemben szimbolikus ábrázolásmód; de 2. nem is egy kifejezendő eszméből vagy gondolatból kiindulva keres egyedinek látszó formákat, és ezért ábrázolásmódja nem lehet Goethe és Lukács György által kidolgozott értelemben allegorikus ábrázolásmód.

A mű megtalálta a „tertium daturt”, a kettő közötti harmadik lehetőséget.

A mű kiindulópontja a történelem, s elsősorban a magyar történelem; noha a történelem fogalmának egy speciális értelmezése. A kiinduló alap itt ugyanis nem az a történelem, amely az életet vezérlő törvényekké és hatóerökként működő eszmékké kristályosodottan voltaképp már gondolattá vált. Miként pl. Madách alkotómódszerében gondolattá vált a történelem azáltal, hogy Ádámnak és környezetének cselekvéseit a történelmet vezérlő eszme hozza létre és szabja meg, jellegét és irányát tekintve egyaránt. Örkény István drámai világának alapjául a mindennapi életnek azok a cselekvései, viselkedései és magatartásai szolgálnak, amelyekben a történelem jelenik meg; vagyis itt a történelem nem eszme vagy gondolat, hanem cselekvés, viselkedés és magatartás. Ez a történelem pedig úgy alakul ki, hogy a mindennapok egész-világából nem az ezeket vezérlő eszméket vagy gondolatokat emeli ki, hanem a mindennapok cselekvéseit, viselkedéseit és magatartásait, s ezekből



elhagyja az összes egyedi-egyéni pszichikai jellemzőket. Ezáltal megmaradnak azok a cselekvés- és viselkedésformák és -tartalmak, amelyekben a történelem megy végbe, méghozzá volta-képp a maga valóságában. A történelem hordozójává így a cselekvések, viselkedések és magatartások válnak; és ezekben jelennek meg az eszmék, valamint a társadalom mélyebb törvényei. A mű világa – fordított szempontból – nem egy gondolatra vagy eszmére mutat rá, de nem is a mindennapi életre, hanem azokra a cselekvésekre, azokra a viselkedésekre és azokra a magatartásokra, amelyekben a történelem halad, zajlik és fejlődik. Ezzel pedig az előbbi értelmezésben értett szimbolikus és allegorikus ábrázolásmód között megjelenik *tertium datur*ként a harmadik ábrázolásmód.

A mű két világszintje tehát egyfelől a valóságos élet-folyamatból kiemelt azon cselekvések, viselkedések és magatartások, amelyek történelemmé kristályosodhatnak; másfelől a mindennapi élet viselkedései, cselekvései és magatartásai; vagyis a mindennapi élet. A dráma eseménymenetét e két szint találkozásának alapszituációja hozza létre, az ebből a világnézeti szituációból fakad, és az eseménymenet a két szint határán létezik ontológiai értelemben, és itt is adja meg önismeretünket, ismeretelméleti értelemben. A mindennapi életnek a történelem ad értelmet és ez is értelmezi és magyarázza.

Az illetéknéppen értelmezett történelemnek minden rétegét élénk állítja az alakoknak a vertikális és horizontális viszonyaiban. Ezáltal az „ő” világa helyett az „én” világa épül fel. Ez is jelzi, hogy egy valóban új és valójában termékeny megoldás mindig még további lehetőségek előtt nyitja meg az utat.

Csak az ekként megjelenített történelemben lehetséges, hogy Pisti – horizontálisan – egyéni pszichikus háttér és személyes motivációk nélkül, de az allegorikus életidegenségtől mentesen, és mégis hitelesen kivégző legyen és kivégzett, németbarát hentes legyen és az ellenállási mozgalomban részt vevő, bujkáló

öccse egyszemélyben. A kivégző és a kivégzett Pisti éppúgy önmagához alakít ki viszonyokat, mint ahogyan e két Pisti helyzetei drámai viszonyba hozzák a két helyzetet. Így lehetséges továbbá, hogy a Féltség, a Kimért és a Tevékeny ne a fő-Pisti benső világa összetevő részeinek allegóriái legyenek – akár freudi, akár jungi, akár Szondi Lipót-i értelemben –, és mégse legyenek tőle különböző viselkedéseket és cselekvéseket produkáló objektíve más személyek. Ezekkel a Pisti-alakokkal a horizontális viszonyok csak tovább bővülnek. De csak az ekként megjelenített történelemben lehetséges, mint nem egyedi-személyes, hanem történelmi lélettény, viselkedés és helyzet, hogy Pistinek hét felesége legyen, s nyolcadikként még egy férfi is. Amely által a horizontális viszonyok még tovább szélesednek.

Mindebből látható, hogy ha a mű az ekként értelmezett történelemből indul ki, akkor a legteljesebb mértékben a társadalmat is megjeleníti.

Ez még egyértelműbb a vertikális aspektusokban. Először is – ha a foglalkozásokat nézzük – egyszerre jelenik meg ugyanaz a Pisti-alak mint a mindennapok embere és mint a társadalmi hierarchia magasabb polcain levő. A Kimért pl. Rendőrőrmester, iskolaigazgató és a koncepció perben a bíró; a Féltség mindenhol elkéső szerencsétlen alak és röp-cédulákat osztó ellenálló és a koncepció perben a védő. Ennek az ábrázolásmódnak a jelentése az, hogy az élet mindennapjaiban, kisszerű ügyeiben mindenki viselkedhet környezetének tagjaival úgy, mint a koncepció perekben a védő vagy a bíró; mint egy rendőrőrmester; illetve akként, mint egy szerencsétlen alak, aki máskor azonban kiáll és harcol az eszméért.

Azonban ez még további jelentéseket hordoz, miszerint az „én” kisszerű világa vertikálisan is egy tágabb „én” világává bővül, és így a tágan értelmezett „én” világa épít ki viszonyrendszereket.

Sőt: ez a megoldás az élet hétköznapi és elrejtőzött dinamizmusait és helyzeteit viszonyokba építetten – tehát alap-

vetően drámaian – pontosan összekötötte a társadalom magasabb szintjein és a társadalmi nyilvánosság előtt is megjelenő cselekvésekkel, viselkedésekkel és magatartásokkal. Örkény István előtt külön-külön alakban ábrázolták – most képletesen említve a foglalkozásokat – vagy az iskolaigazgatót, vagy a koncepciós perekben a bírót; illetve a szerencsétlen alakot vagy az eszméért küzdő röpcédulákat osztó embert. Először Örkény Istvánnak sikerült olyan drámát írnia, amelyben az a szociálpszichológiai tény jelenik meg művészi ábrázolásban, amely szerint a társadalom magasabb szintjein ugyanazok az életet vezérlő dinamizmusok és magatartások jelennek meg, mint amelyek mindannyionkban az alacsonyabb társadalmi szinteken. Ezzel lerombolja azt a naiv hitet, hogy a társadalom magasabb régióiban más emberek élnek – akár azt, hogy jobbak, akár azt, hogy rosszabbak –, mint mi. Kiderül, hogy a hétköznapok magatartásaira és ezek tartalmaira épülnek rá a társadalom magasabb szféráiban és a nyilvánosság előtt megjelenő, ott feltáruló és nem a mindennapokat, hanem a történelmet hordozó dinamizmusok. Vagyis én hordozom a történelmet, minden társadalmi szinten.

A Tevékeny Pistit a mű elején a Papa és a Mama megkérlik, részesítse a fő-Pistit szexuális felvilágosításban. A Tevékeny ostobasága és erre való alkalmatlansága miatt ezt nem tudja megvalósítani. Ám ugyanez a Tevékeny lesz a semmihez sem értő létragyári igazgató is. Ami először láthatatlan, meg nem nyilvánuló benső tartalom – azaz a semmire sem alapozható önbizalom és az ostobaság –, az megnyilvánult lesz és nyilvánosságra kerül a szexuális felvilágosításban. De a benső itt és ekkor még csak a magánéletben kap nyilvánosságot; a közélet szempontjából még rejtetten láthatatlan marad egészen addig, amíg a közéleti nyilvánosság számára meg nem nyilvánul a létragyári igazgatóban, illetőleg a koncepciós per ügyészében. Az önbizalommal teli „tevékeny ostobaság” ilyen szövegekben válik egyértelművé: „. . . teremtő képzeletem van, és ízig-vérig forradalmár vagyok, (. . .) lett belőlem londoni követ (. . .)

Aztán foglalkoztam tudománnyal, egyházi ügyekkel, sporttal. Utoljára a jéggyárba kerültem (. . .) Gyors egymásutánban egy csomó jelentős posztot töltöttem be, és mindenütt megálltam a helyem.” (Örkény I.: I. m. 416.) A tevékeny ostobaság így az alaknak önmagához, önmaga más és más helyzeteihez való viszonyaiban derül ki, de a környezetéhez való viszonyaiban is: a szexuális felvilágosításban, a létragyári „reformban” és a koncepciók perben. A többi Pisti benső tartalmai ugyanígy mint láthatatlan dinamizmusok, a szűkebb környezetben, a magánélet szférájában válnak először láthatóvá, amelyek a történelmi és társadalmi nyilvánosság szempontjából még ugyancsak láthatatlanok, de amelyek láthatóvá válnak a történelmi és társadalmi nyilvánosságban akkor, amikor társadalmilag magasabb helyzetbe kerülnek. Így a társadalom alsó szintjei összekötődnek a magas szintekkel a magatartás, a cselekvés és a viselkedés azonossága révén. Vagyis az „én”-világom építi föl a valóságot, a történelmet.

A történelem tehát nem is csak a szó elsődleges értelmében vett történelmi eseményekre utaló mozzanatokban – nyilatkozatok, felszabadulás, koalíciós idők stb. – jelenik meg, hanem az egyéni pszichikai jellemzők és motívumok nélkül megjelentetett mindazon mindennapi cselekvésekben, helyzetekben és viselkedésekben, amelyek a szó elsődleges értelmében vett történelmet, a „történelmi eseményeket” hordozzák. Ezzel a ténnyel, és azzal, hogy ugyanazok az „ének” lépnek a társadalom különböző szintjeinek helyzeteibe, a mű világa az „ő” világa helyett az „én” világom lesz.

Ennek megérzékelése és ekként való értelmezése nemcsak befogadói lehetőség, mint Ibsen óta nagyon sok drámának az esetében. Vele kezdődik ui. az arra vonatkozó kísérlet, hogy a drámaírók olyan világot ábrázoljanak, amelyet a befogadó nemcsak szemlél, elemez és vizsgál, vagyis amely már a befogadótól nem független világgént ábrázolódik, amely nem független a befogadó személyes részvételétől. Ezek eddig csak kísérletek voltak. Örkény Istvánnál ui. az „én világom” fel-

ismerése nemcsak azt jelenti, hogy az ábrázolt művilággal és eszmeiségével egyetértek, s az ilyen értelemben az „enyém”. Itt a világ a szó legteljesebb értelmében „én”-né válik, s ennek felismerése a befogadóra rákényszerített tevékenység. Ettől a felismeréstől csak az a befogadó mentesülhet, aki egy művilágát csakis a természetes világgal való közvetlen összevetés révén tudja látni és elfogadni. A rámkényszerített tevékenység eredménye azonossá tesz engem azzal a világgal, amely a történelmet jeleníti meg. Itt ugyanakkor nyoma sincs az agresszív és túlzó „te” világának. Ez azt szokta mondani, hogy „te, a befogadó”, te vagy a gyilkos, a gonosz és a zsarnok, és te vagy, aki a rendes emberek életét tönkretesz. Az ilyen művilág nemcsak azért nem lehet az „én” világom, mert az ezen a módon való kimondás mindig azt közli metakommunikációs vagy konnotációs jelentéssíkon, hogy a kimondó viszont a „jó ember” és a szegény áldozat, és mert a befogadó azonnal el is foglalja a kimondónak azt a pozícióját. A „te” agresszív világa még csak nem is azért nem lehet az „én” világom, mert minden „én” egyszerre ilyen is, olyan is. Mivel ez így egyáltalán nem igaz. Az ember „ilyen is és olyan is” hamissá csúsztatott változatai azok az ábrázolások, amelyek azt sugallják, hogy az ember egyszerre, egy időben és egy helyzetben ilyen is és olyan is; mint pl. azok a zsarnok-ábrázolások, amelyekben a zsarnok megérti és szánja áldozatait; amelyek a forradalmiság pozitívumaival jelenítik meg azokat a házaspárokat, akikben a párcserére vonatkozó újdonságvágy él; amelyek a környezetük egészét alaptalan, de iszonyatosan nagy öntúlértékeléssel lepocskondiázó mai ifjakat ezzel együtt ártatlan áldozatoknak tekintik. Az igazság ui. az, hogy az emberből egyik helyzetben a jó, másokban a rossz – illetve nyilvánvalóan a két véglet közötti valamelyik – énje bújik ki. Ebben az összefüggésben az igazság az, amit a *Pisti a vérzivatarban* állít, hogy egyszer kivégző vagyok, de közben nem vagyok áldozat is; illetőleg az az igaz, hogy én egyszer rendőrőrmester vagyok, aki bíróként viselkedem, és máskor hatalommal rendelkező iskolaigazgató

vagyok, aki olyan mint egy rendőrőrmester, és harmadszor egy koncepciós pörben vagyok bíró. (Olyan „vitában”, pletykában stb., ahol hamisan vádolnak valakit.) Ugyanakkor azonban nem véletlenül vagyok ez is és az is, és lényegében azért hozom önmagam azonos tartalmú, csak alakilag más és más helyzetekbe, mert a történelmi és a társadalmi dinamizmusok bennem és általam élnek. És ezért a retteneteket és szörnyűségeket okozó viselkedésemet és cselekvéseimet nem háríthatom sem másokra, sem az elvont „történelemre”; mert a társadalom és a történelem minden szférájában én jelenek meg.

A *Pisti a vérzivatarban* nagy jelentősége így tehát többszörös: Először a szimbolikus és az allegorikus ábrázolásmód között megnyitotta a harmadik lehetőségét. És ez valóban a harmadik, általánosan érvényesíthető ábrázolási módszer, és nem csak egyetlen egyszer elképzelhető lehetőség. Századunkban több olyan író van, aki olyannyira egyéni ábrázolásmódot dolgozott ki, amely más számára már nem lehetőség, vagy számára is csak egyszer volt lehetőség. Ilyen Joyce, Proust, Kafka és Beckett műve. Az az ábrázolásmód viszont, amely a mindennapi élet folyamatából azokat a cselekvéseket, viselkedéseket és helyzeteket emeli ki és absztrahálja, amelyekben a történelem halad, ezek után mindig és mindenkinek lehetősége: a mindennapokban mindig vannak olyan cselekvések és helyzetek, amelyekből az adott időszak történelme absztrahálható.

A remek dráma másik nagy jelentősége, hogy ezzel a megoldással az „ő” világa helyett az „én” világává építette a drámát. A megtöbbszörözött drámai alak nem eszmét vagy gondolatot hordoz „én”-ként, hanem a történelemnek az emberi cselekvésekben és viselkedésekben megjelenő aspektusait, amelyek rám, a befogadóra rámkényszerítik, hogy felismerjem: engem is felvilágosítottak már ostoba módon; én is szenvedtem annak az embernek a tevékenységétől, aki elvállalta azt a feladatot, amihez nem értett; engem is vádoltak hamisan; és metaforikusan engem is kivégeztek már. De rám-

kényszerítik azt is, hogy tudjam, ez a század nem vagy gyilkosokat vagy áldozatokat kitermelő század. Ebben a korban én sem vagyok kivétel; én is voltam ostoba fölvilágosító; én is elvállaltam, amihez nem értek; és – ha metaforikusan is, de – én is voltam kivégző. Az „én” világa ebben az ellentétek egységében és azonosságában biztosít találkozást számunkra ahhoz, hogy a „mi” világa alakuljon ki saját életünkben; közösségünk szerveződéséhez ez az alap is szükséges.

Mivel az emberi cselekvésekben megjelenő történelem a mi eseménytörténetünk egyes etapjain keresztül és azokban halad, pontosan megmutatja, milyen a mi világunk. Nem azt mondja, amit az önismereti problémakör elején Pataki szakaszvezető a *Voronyezs*ben, hogy milyenek a magyarok; hanem: mit cselekszünk, hogyan viselkedünk mi saját történelmünk különböző szakaszaiban. Így tudjuk meg, hogy a többes szám első személy milyen magyarokat jelöl. Persze azt is mondja, hogy a nem magyarok is lehetnek ilyenek.

Feltűnő, hogy Örkény István drámáinak nagyobb része „jól végződik”. Pataki Gábor hazaérkezik a Don-kanyarból, s így elmondhatja az ottani tragédiát. Ilona, a volt apáca beépül a szocialista rendbe, s még abba beépíteni is tud valamit. Giza hazatér fiának merev és mesterséges életmódjából testvérének egyéni világába.

Sötétebb árnyalat még a *Tóték* befejezésében sem érezhető. Tót végső tette, miszerint „Négy egyforma darabba vágtam.”, ti. az Őrnagyot (Örkény I.: *Tóték*, In: I. m. 270.), természetesen győzelemnek, „jó végnek” számít. És ez a győzelem nem is hiábavaló, s ezen nem változtat, hogy a befogadó tudja, Tótnak ez a tette fiát már nem érinti, mert meghalt. Tétével mindenképpen kiiktatta a világból az embereket megalázó paranoiás zsarnokot; s tette összeköttetésbe került Cipriani professzor szavaival: „Annak, ami most van . . . egyszer vége lesz. (. . .) És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani (. . .) És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is.” (Örkény I.: I. m. 260.)

Tót cselekedete végül mindenképpen győzelemnek, „jó végnek” számít.

Felemás a *Vérrokonok* vége. Mivel itt nincs cselekmény, nem az fordulhat szerencsébe vagy szerencsétlenségbe; a befejezés milyensége csak a darabot záró szöveg tartalmából és jellegéből derülhet ki. A mű Judit monológiájával ér véget. Ez akkor hangzik el, amikor – pozitív konnotációval – a „nyári menetrend” életbelép. A szöveg azonban szabályszerűen ironikus, noha a szokottnak épp a fordított módján. Itt a tartalom a szöveg denotációs szintje közöl tényeket az egyes vonat-járatokról, amelyek mindegyikével valami baj van, és az elmondás módja, a konnotációs jelentéssík hordozza a lelkenedző pozitívumot, hogy azért nincs semmi baj.

Égészen más azonban a *Pisti a vérzivatarban* befejezése. Az ember élni akarását és győzelmét nem fejezi-e ki minden más műnél erőteljesebben, határozottabban, noha szörnyűségesen groteszk módon, de mégis a győzelmet az az eredetileg egyperces novella, amely a mű végén megjelenik? Az atomháború után mindenek vége bekövetkezett, minden tönkrement és minden élet megszűnt, de elszaporodtak az egerek. Amikor a budapesti Operában „az utolsó hegedűn átrágták az utolsó húrt, annak pendülése volt Budapest búcsúszava”. De nem a dráma és nem az író búcsúszava. Mert közvetlenül ezután újra megszólal „Budapest”, persze a legerőteljesebb groteszkséggel: „De már másnap, az Operával épp átellenben, egy romház kövein megjelent egy cédula: (...) Figyelem! Figyelem! Hozott szalonnával egérirtást vállal doktor Varsányiné.” (Örkény I.: *Pisti*. . . In: I. m. 463.) Vajon, ismét Szerb Antal szavairól asszociálva, nem „irracionalisabb-e” ez a befejezés minden más magyar mű végénél? A kérdés jogos, mert az itt jelentkező hit és jövőbe vetett bizalom túl van a termokleáris háborúra vonatkozó tudományos előrejelzéseken is. Ez a hit csak úgy lehet hiteles, ha az egész mű az említett módon a történelmet jeleníti meg, s nem az egyéni életet. Ennek a befejezésnek semmi objektíve hiteles alapja nem lenne,



ha a mű világa egyéneket jelenítene meg hitelesen, s nem a történelmet; enélkül ez nem hit, hanem ostobaság lenne, vagy az események végéhez csatolt írói finta. Így azonban a groteszk megjelenítésmóddal együtt teljesen jogos, mert nem az egyedbe, Pistibe vagy Doktor Varsányinéba vetett hitet fejezi ki, hanem a történelemben vetett hitet.

Örkény István műveinek „jó vége” talán egy alapvetően fontos problematikát rejt magában. Ismeretes az a tény, hogy világszerte mennyire kedveltek azok a műalkotások, amelyeknek „jó végük” van; alacsonyabb szinteken azok, amelyek vége happy ending. Vajon mi szerepel fő dinamizmusként ezekben a vágyakban, valamint abban a tényben, hogy a „boldog végű” irodalmi giccs is közkedvelt, vagy akár abban, hogy a „tragédia meghalt”. Lehet, hogy ezt a problémakört a magyar irodalomtudomány tudná leginkább megvizsgálni, hiszen – miként többször utaltunk rá – már Szerb Antal rámutatott: „Ily módon Madách életfilozófiája ugyanaz az 'és mégis' gondolkodás, amelyet Zrínyiben fedeztünk fel először, Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* és a *Gondolatok a könyvtárbanjában* láttunk teljes költői kifejlődésében, és most Madáchnál jelenik meg, mint burkolt filozófiai gondolat, hogy majdan Ady Endrében lírai világnézetté szélesedjék. Az 'és mégis': bizalom az irracionális életösztönökben, amelyek a végső órán kitörnek a lélek mélységeiből, megcáfolják a legvilágosabb logikát, utat találnak az úttalanban, és megmentik az embert és nemzetet.” (Szerb Antal: *Magyar Irodalomtörténet*; Bp. 1958; 422.) Vajon nem kellene-e egyszer a mélyére néznünk ennek a magyar irodalomban oly jól ismert és valóban gyakori ténynek, és nem kellene-e megtisztítanunk mindenféle szellemtörténeti magyarázattól, a lélek „irracionális” vonásától, illetőleg a magyar „finitizmustól”?

Irodalomban való megjelenése valószínűleg olyan sajátos-  
ságot jelöl és/vagy hordoz, amely teljesen tisztázatlan. Örkény István adott egy magyarázatot a *Kulcskeresőkben*, miszerint

annyi kudarc ért utol minket, hogy csak úgy tudunk létezni, ha a kudarcokat átminősítéssel győzelemmé hazudjuk.

Csak a kérdést, nem is a kérdéskört körvonalazhatjuk most. A kérdezés föltehetően az arisztotelészi és a középkori fel fogásból indulhat ki. Közismert, hogy az esztétika története egészen a német romantikusokig a tragédia és a komédia különbözőségét abban látta, hogy a bemutatott történet jól kezdődik és rosszul végződik-e, avagy fordítva. Számunkra ez a szempont lehet az elemzés kiindulópontja. A német roman tikus elméletírók ezekhez a történetekhez kapcsolták a tragi kum és a komikum esztétikai minőségét. De az ilyen törté neteket minden esetben áthatják-e ezek az esztétikai minősé gek? Nem kellene vagy lehetne-e ezt felülvizsgálni? Ez annyit jelentene, hogy megkeressük, mi rejlik egy történet „jó végé ben”, ha az nem a komikum esztétikai minőségével áthatott. Föltételezhető, hogy a tragikum esztétikai minősége hasonlóan elválasztható a sok jól kezdődő, de rosszul végződő történet től, mint ahogy a komikumé a fordított irányú történetek egy jó részétől. Az előbbire épp Örkény István *Kulcskeresőkje* lehet a példa, ahol a történet azért végződik rosszul, mert mindenkire rázárul a szoba ajtaja; vagyis mindenkit fogva tart továbbra is a „győzelem ábrándja”. De itt marad bezárva Bodó is, akit a „csak-a-kudarc-létezik” szemlélete hat át.

Nincs-e a diadal, a győzelem vágyában, az „és mégis”-ben és az ilyen történetek „jó végében” valamilyen más esztétikai minőség, amely eddig szemünk előtt elrejtőzött? A szerencsét lenségből a szerencsébe forduló történetek – vagyis a régi, talán az eredeti értelmű komédia – vajon milyen esztétikai minőséggel itatódnak át, ha nem a komikummal? Hiszen a diadal, a győzelem vagy az „és mégis” nem okvetlenül hordozza a komikumnak azt a mozzanatát, amelyet általában lényeges kritériumaként szoktunk említeni, miszerint a lelep lezésről van szó, ahol a leleplezett hőssel szemben a befogadó önmagát fölényben levőnek érzi. Ha a komédiát esetleg sikerül elválasztani a komikumtól, talán annak is megnyílik a lehető-

sége, hogy a tragikumot ne csak értelmezzük más és más módon, hanem megkeressük, miféle minőség rejlik a jól kezdődő, de rosszul végződő történetek azon fajtájában, amelyek mégsem hordoznak tragikumot?

A magyar irodalomelmélet talán az előbbit, a jó végű történeteket, illetve a jó végre vágyódó életjelenséget tudná alaposabban megvizsgálni, irodalmunk jellege miatt. Örkény Istvánnak még az atomháborún is túlmutató hite és bizakodása mint sajátos „és mégis”, szervesen jelenik meg a *Pisti a vérzivatarban* végén. Lehetséges, hogy ez a mű – és Örkény István többi drámája – ennek a problémakörnek az elemzését is ránk rója mint feladatot.