

# játékszín

FÖLDES ANNA

## Örkény a porondon

### Rekviem és tragédia

Azt hiszem, a halhatatlanság, az írói feltámadás - az elkerülhetetlen bekövetkezése után - *hétköznap* kezdődik. Örkény eltávozása után - egy tévéműsorral. Az elsővel, amit már egy klasszikus életművéből mutattak be. Azután Lázár István az *Arcok és vallomások* sorozatban kiadott Örkény-könyvének megjelenésével. Ami még magán viseli a riport, a személyes kapcsolat melegét, de már az irodalomtörténet előlegének is tekinthető. Amikor az olvasók, a nézők már tudomásul veszik Örkény hiányát, de magától értetődő természetességgel veszik birtokba a létezés lehetőségétől megfosztott szerző örökségét.

Ennek az örökségnek a leltározása az irodalom- és színháztörténetre vár. Amit most, idő előtt el szeretnék monda-ni - az a ráadás dicsérete. Mert Örkény úgy ment el, mint az a milliomos, aki-ről halála után kiderül, hogy a nyilván-tartásba vett hagyatékon kívül az ékszeresdoboz tetején ott ragyog a Kohinoor-gyémánt.

*A Forgatókönyvre és az In memoriam* Ö. I.-re gondolok. És arra, hogy Örkény, amikor elment, becsapott bennünket: életműve ráadásával nem érvénytelenítette, de túlhaladta saját nekrológiáit.

### In memoriam Ö. I.

Amikor a világszínház sok tucat nézőterén már ünnepelték a komédiáit, valaki megkérdezte Örkény Istvántól, tragikus írónak vallja-e magát. A választ az író a tőle megszokott lírai racionalizmussal, vagy ha úgy tetszik, racionális lírával fogalmazta meg: „Az én írónemzedékem minden nyomorúsága ellenére is voltaképpen szerencsés nemzedék, mert megadatott nekünk új fogalmakat teremteni, vagy legalábbis a régieket újrafogalmazni. Rettenetes árat fizettünk érte, mert ezerszer többet veszítettünk, mint amennyit pótolni tudtunk, de azért mégis kimozdultunk a holtpontról; ezért ha tudnék, se akarnék más lenni, mint ennek a századnak lakosa.”

Az idő előtt lezárult, de a körülményekkel dacolóan gazdag életmű izgal

mas bizonyosága, aranyfedezete ennek a vallomásnak.

De létrejött ebben az esztendőben még egy bizonyíték: Örkény István tizedik, *megíratlan* drámájának éjszakai bemutatója a Vígszínházban. Valló Péter rendező az életmű írott - javarészt természetesen ismert - részleteiből, dramatizált novellákból, *Egypercesekből*, szociográfiákból és drámatörédekekből komponálta meg a rekviemet, azt a színpadi, *színházi alkotást*, amely irodalomnak (nem minőség, hanem származás tekintetében) másodlagos, de megjelenített komplexitásában szuverén mű.

Ily módon szorgos munkával ünnepélyes alkalmakra megfelelő, hagyományos, ám az ismeretterjesztő célokat kiválóan szolgáló Örkény-antológiát is összeállíthatott volna. Csakhogy Valló másra vállalkozott. Ő a fent idézett életmű drámáját komponálta meg - Örkény István szellemében. Ha elfogadjuk, hogy Örkény legérettebb színpadi alkotásait kollektív életrajznak szánta, akkor elmondhatjuk, hogy a Valló szerkesztette mű tartalmi vonatkozásban beillik a sorba. A szereplők - hét névtelen férfi, hat névtelen nő és tucatnyi statisztá - a második világháború előtt indulnak el történelmi kálváriajárásukra. Az író személyes történelmi élményeinek egyik birtokosa még eljut Párizsba, de már érzi, hogy felmorajlott a föld, szorongással eszmél rá, hogy a háborút el fogjuk veszteni. Azután, már katonazubbonyban, egy csendőrök járta, háborús hangulatú pályaudvaron, váratlanul megérinti a boldogság angyalszárnya. Szerelme vállán még „békebeliek” a terhek: a gazdag patikusfiú nem vehet feleségül szegény lányt, de különösen akkor nem, ha a lány apja a kisváros kétes hírű strandjának gazdája. A két fiatal találkozása és elválása - sűrített dráma. A szerelmi kálvária stációin sehova sem vezet az út, mert az új találkozás boldogságától a háború fosztja meg a fiatalokat. Az utolsó katonavonat, amire a fiúnak fel kell szállnia, talán egyenesen a halálba viszi. Így neki még az sem adatott meg, hogy Romeóvá legyen. Nem Júliáért, hanem a történelem kegyet-lensége folytán, értelmetlen törekvése-kért kell áldoznia életét.

Nemcsak valóságartalmukban, atmoszférájukban, puritán látványukban is megrendítő villanások következnek. A hómezők végtelenségét idéző, hungarocell golyócskakkal borított hófehér színpadi térben erőteljesen vánszorognak

a Don-kanyarban a fagyhalálra ítélt, sebesült katonák. Az egyik már lerogy a hóba, a másik még felkapaszkodik; az aknamezőn temetetlen holtak, a fákon felakasztott orosz asszonyok. A pusztulás víziójának neveznénk, ha nem tudnánk, hogy mindez kegyetlen realitás. Egy katona saját lefagyott fülét hurcolja, tehetetlenül reménykedve a csodában. Egy bajtársa, az örök optimista viszont azt hajtogatja: kell hogy hazajusson valaki a kétszázezerből. De még ezt a reményfoszlányt is szétszaggatja a történelmi folyamat lényegét summázó, majdnem prózaverssé kristályosodó szöveg a világháborúról, „amelynek egyetlen mentsége, értelme, jogosultsága az lehet csak, hogy annyi tömördek háború után az összes háborúk utolsója legyen”. A felidézett tragédiákat csak az átélés és voltaképpen nem kevésbé megrendítő tragikomédiák teszik elviselhetővé. A hadifogolylággerben feljegyzett, a magyar légió szervezése körül folytatott meddő politikai vita; a lehetetlent le-bírni akaró, diploma nélkül operáló orvos védekezéséből magára öltött nagyképűsége.

Azután a világtörténelmi váltás, a számonkérés és a köpönyegforgatás körtanca következik egy olyan városban - Budapesten -, ahol sokan azt érzik, hogy az egymillió lakos fele gyilkos, másik fele áldozat. *A Szédülés* című novella, amelyben a társadalmi közérzetnek ez az aforisztikus diagnózisa elhangzik, a színpadi változatban egy modern sortragédia végzettségével hat. Orvoshősének etikai dilemmáját ma talán mélyebben is éljük át, mint akkor, amikor a novella megszületett. Mit érez a sebész, amikor megtudja, hogy az általa megmentett élet egy gyilkos jogtalanul bitorolt kincse. Gerincműtéttel operált ifjú lány-betegének kezéhez ártatlanok vére tapad. A történelem kegyetlen ítélete, hogy Csöpi sorsáról végül is éppen neki, a lány életmentőjének, a szépsége és fiatalsága hamvától megérintett férfinak kell döntenie. A drámát valójában nem a jellemek hordozzák, hanem maga a helyzet.

Az ötvenes évek torztükrében Örkény jobbára az eszme naiv és elvakult közkontraít és a fejezől a talpára fordított értékrendet vizsgálja, de a szemléletmód torzulásainak néhol csak szellemes, de többnyire a lényegig hatolóan groteszk bemutatásától eljut a konstrukciós perek mechanizmusának elvont társadalmi és pszichológiai képletéhez, a

kiszolgáltatottak kivégzésének és kitüntetésének felcserélhetőségéig. Az idevágó drámai szegmentum valójában már a *Forgatókönyv* legmerészebb gondolatának megjelenítése. (Jelentőségére a továbbiakban még visszatérünk.) A politikum a megjelenített novellákban és egypercekben mindenkor az emberi drámák szintjén manifesztálódik: Örkenyt nem a bűnök, hanem a bűnelkövetőknek statisztáló kisemberek lélekállapota, magatartása foglalkoztatja. Milyen keserves felismerés, kiábrándulás vezet el oda, hogy egy középkorú polgár képes legyen a szavak revolverét szívének szegezni, mondván „egyszer mindnyájunkat kivégeznek”. Az író nemzedékének kálváriája még a személyi kultusz korszakának lezárulásával sem ér véget. Az egykori lányok, addigra már anyák, akik fiaik életéért rettegnek, akiknek a történelem új kataklizmájában és a görög tragédiák hősnőinek méltatlan örökösei-ként kell szembenézniük a halállal (Kovács).

A hétköznapok szelídebb szatírájára inkább csak percek - de milyen mesterien tömörített, sokatmondó *Egypercek!* - jutnak, mert a montázs utolsó harmadát a rekviemet szerkesztő rendező megint csak az élet végső számadásának, az életöszön és a belátás végső küzdelmének, a végleges búcsúnak szenteli.

A színpad felett, tőlünk karnyújtásnyira lebegő fekete golyók - amelyek érintése az előadás színpadi szertartás-nyelvén a halált jelenti - békében, ágyban, párnák közt is eltalálják azt az áldozatot, aki erre kiszemeltetett. Nincs kegyelem, vagy ha van, az nem több, mint a sziszifuszi küzdelem, az élet és az elháríthatatlan végzet vállalása, a nevetést, a szerelmet, az alkotást követő végső megbékélés. A színpad szertartásnyelvének a másik, több értelmű főneve is a halál kelléktárából való. A minduntalan ránk meredő fekete deszkakoporsó a jelenetek értelmétől függően néha jel-kép vagy térosztó, tagoló elem, de többnyire puritán módon érzékeltetett és jelzett valóság. Az elmúlás tárgyi kerete, asszociációkat ébresztő és mégis konkrét kelléke. Ennek szuggesztívójától, hangulati erejétől a néző még akkor sem szabadulhat meg, amikor a szóban forgó fekete faalkotmány szimpla emelvény-ként vagy - az operálójelenetben műtőasztal minőségben szolgál.

A megíratlan drámának nemcsak minden szava és szituációja, egész szelleme Örkenytől való. A végső kig élezett



In memoriam Ö. I. (Vígsház). Nagy Gábor és Pap Vera

tragikus és komikus motívumok merész vállalása és a látvány minimumának a néző asszociációinak maximumával való konfrontálása. A színpadi montázs nyilvánvalóan részletekből, csillogó mozaikokból, az egészből kiszakított töredékekből áll. A címekre, forrásokra inkább csak a filológus és a színházi kritikus kíváncsi; az összekötőszövegre még ő sem tart igényt. (Nincs is.) Elfogadjuk Vallónak, hogy az egymást követő jól ismert (újabb) Örkeny-írások és a publikált, mégis három évtizede felátadásra váró szociográfikus motívumok, naplórészletek a színpadon egészszé, bátran állíthatjuk, hogy új művé szerveződnek.

Elképzelhető, hogy ezt a produkciót a Vígsház nagyszínpadán is létre lehetett volna hozni, hogy estéről estére a teljes nézőtér, ezer néző tisztelegessen - in memoriam Ö. I. (Akkor bizonyára nem kellene heteket várni a nézőknek a szokatlanul drága, hatvanforintos jegyre!) De az a színházi élmény, melyben a Vígsház színpadának forgószínpadnyi részére komponált, a szokatlanul kis körszínpadot körülölelő mintegy hatvan néző részesedik - a rendezőt igazolja. Az a tény, hogy minden esemény, minden tragédia tőlünk karnyújtásnyira történik, egyfelől végletekig puritán, átélt játékokra készíti a színészeket, más-felől elháríthatatlanul bevon bennünket a névtelen hősök világába. Mintha mi is ott ülnénk abban a bizonyos Niagara kávéházban, ahol titokzatos erők a kulisszák mögé szólítják a kiszemelt vendégeket, akik üdvözült mosollyal türik a verést, a kínt. Mintha a vakon ítélező tétova golyó bennünket is kiválaszt-hatna. Mint ahogy valójában bekövetkezik és bekövetkezhét a vég: a történe

lem ítélete és a rák pusztító kórokozó-ja mindannyiunkat fenyeget. Egyetlenegyszer - a *Sédülés* című novella történelmi szédületében - a forgószínpad, amelyen ülünk, ténylegesen elindul velünk: figyelmeztet, hogy a történelem ringlispiljéről nem lehet leszállni.

De a búcsú végén mintha megállna a körhinta. Az Örkeny-rekviem utolsó akkordja felzaklató disszonanciájával először vitára, azután kapitulációra készítet. Amikor a porond clownjai rázendítettek a *Macskajáték* szövegére, először végigfutott a hátamon a hideg: kegyeletsértőnek és öncélúnak éreztem. Arra gondoltam: ami az író életében szellemes stílusparódia, bizarr játék (vagy legalábbis az lehetett volna), halála után visszaélés a műben rejlő lehetőségekkel. Képtelen voltam nevetni Kern András, Miklósy György és Reviczky Gábor triumvirátusán. Azután, amikor megszoxtam a fonákjukra fordított mondatok csikorgását, és meghallottam az elvétve felcsattanó, felcsukló nevetésben a kétségbeesés elleni védekezés kísérőszólamát, egyszer csak megadtam magam. Elfogadtam, nézőtársaimmal együtt, Valló elfogadhatatlan értelmezésének torz fintonát, mert megértettem, hogy a rendező az öregek szerelmének felszíni történetéből ezzel a leleplező, végső szembesítéssel jut el a már bevallott lényeghez: a magyar sziszifuszok értelmetlen erőfeszítéseikhez, azokhoz, akik a maguk szikláját a síkságon próbálják fölfelé görgetni. Meg azokhoz, akik már neki sem gyürkőznek a sziklának, csak az adjunktusék macskáját utánzó nyávogással jelzik, hogy léteznek, élnek, és szükségük van az életben legalább egyetlenegy játszótársra. A nevetés ebben a színpadi formában, a *Macskajáték* manézsában

nem feloldást, hanem pitiségében is kínos affért, szégyent hoz. A szereplők a bohócruhában, s mi magunk - lélekben - meztelenül maradunk. Egymásra nézve nem a test szépségét, harmóniáját, erotikáját éljük át, hanem az eltelte megnyomorító évek nyomát. A *Macskajáték* cirkusza gyermekeveink varázslatából kiábrándult felnőttkorunk félelmetes arénájává változott. Az élet porondján ágáló bohócok nevetséges csatározásából már nemcsak a cél, a tét is elsikkadt.

Mintha Valló Péter már Örkénynek a reménytelenségében is pislákoló, fel-fellobbanó reményében sem hinne. Orbánné bohóccá nyomorítása olyan kegyetlen művészi vállalkozás, mintha a testében halált hordozó asszonyt - a *Meddig élnek a fák?* hőst - arra kényszerítené, hogy ereje maradékával vágja ki azt a fát, amely túléli őt.

Ha így lenne, valóban akár archimedesi pontjává is lehetne ez a clownjelenet az előadásnak. De mivel az eredetitől eltérő hangfekvésbe transzponált, egyéb-ként zseniális jelenet szövege inkább tűnik a kiürült világra vetett torz fin-tornak, mint medicinának, s a clown ez-úttal nem válik a művészeknek sem önarcképévé, sem szócsövévé, a nézőnek nincs kivel, nincs mivel azonosulnia.

Előadás után a közönség alig tud, alig mer tapsolni. Talán stílusosabb lenne még ma is egyperces néma felállással adózni Ö. I. emlékének. A taps az életben maradottnak, az Örkény szellemét őrző művészeknek, Valló Péternek és a színészeknek szól. Az együttesből ezúttal alig lehet neveket, arcokat ki-emelni. De ennek nem az oka, mintha nem születtek volna egyéni színészi teljesítmények. Ellenkezőleg. Halász Judit egyetlen este két vagy inkább három teljes drámát él végig. Amikor a testében a halált hordozó asszony megalkuszik az őt túlélő fára, tekintetében ott lobog a félelem, a fájdalom és valamiféle bölcs belenyugvás is. Szinte csak a vállá, a keze kapaszkodna már a visszahozhatatlan jövőbe. És szétzilált tekintettel kapaszkodik a vesztett reményekbe, a bizonytalanságba akkor is, amikor egy másik jelenetben halott fiát kellene felismernie. Mert a bizonyosság talán elviselhetetlenebb a bizonytalanságnál is. Szilágyi Tibor, Lukács Sándor, Kern András és Reviczky Gábor intellektuális teljesítményét, színészi bravúráját voltaképpen jelenetenként kellene értelmezni. Már csak azért is, mert a szokatlan műfajú előadás szokatlan intenzitású színészi

teljesítményének is megvan a maga módszertani tanulsága. A leglényegesebb a közös cél feltétlen szolgálata. Lehet, hogy ez a megállapítás közhelynek hat, hiszen az együttes játék lényege sem más. De ahol a szereplők is névtelenek, ott törvény, hogy senki ne igyekezzék csillogni, kiragyni a többiek közül. Ezúttal a sztárok és a statiszták, nagy tapasztalató művészek és főiskolások együtt teremtettek drámát a rekvizitumból.

De tanulságos ez a Valló Péter követelte, kialakította játéktípus azért is, mert színészeinek ezúttal a ráérős, „tempós” magyar színpadi nyelv kényelmétől megfosztva, jelenetenként a sűrített életanyagot kellett megfogalmazni. Expozíció nélkül, in medias res lépnek színpadra, és többnyire a bonyodalom minden részletét elhanyagolva, robbanásszerűen jutnak el a katarzishoz. Az ihlető színpadi szituáción túl kellékekre, jelmezre alig, kizárólag a maguk belső átélésének kifelé áradó intenzitására - és egymásra támaszkodhatnak. Ez a drámai egymásra utaltság tette olyan gazdaggá Kern András és Venczel Vera kettősét a *Rózsakiállítás* megidézett jelenetében, s ugyanezt éreztük - más hangnemben és hangulatban - Lukács Sándor és Kern András hátborzongatóan groteszk operációs jeleneténél. Mindkét példa olyan színpadi együttlélegzést jelez, ahol a szereplők egymást feltételezik, nem végszavakat mondanak, hanem egy írói gondolat egymást követő láncszemeit képviselik.

Szólunk kell még az epizodista főszereplőről is. Miklósy Györgyről mindig is tudtuk, hogy érdekes karakterfigura. De hogy milyen belső poklok ki-fejzésére képes, hogy milyen sűrítve tudja átadni egy az övénel sokkalta idősebb nemzedék és egy az övével talán nem is rokon társadalmi réteg történelmi tapasztalatát, azt most, az *In memoriam Ö. I.*-ben éreztük először. Az ő tragikus kisémerének is része van benne, hogy a távolság a színpad és nézőtér között eltűnik, hogy nemcsak nézők, sőt nem is csak tanúk, de sorstársak leszünk, lettünk ezen az estén.

### Forgatókönyv

Örkény István utolsó drámájának a legendáját korábban ismertük, mint a szövegét. Tőle magától csak annyit hallottunk, hogy készül. Barátai, felesége mesélték, hogy megfeszített erővel dolgozik. Azután Boldizsár Iván barátai

búcsúztatójában olvastuk, hogy 1979 tavaszán, amikor már támadott a betegség, hiába biztatták, kergették orvoshoz, Örkény tiltakozott: be kell fejeznie a drámát. Még aznap, amikor a kézirat végére pontot tett, megtántorodott a lakásban. Az orvosi vizsgálatok periódusában még dolgozott a kéziraton, a műtétet megelőző napon, kórházi ágyán is tovább csiszolta a *Forgatókönyv* egyik másik párbeszédét. Amikor már kiesett kezéből a toll, feleségének diktálta a javításokat. Június 22-én bejelentette -h közölte levőknek, hogy most már valóban befejezte a drámát. Lukács György takarította le így halála előtt az íróasztalát. Mert két nappal a tragédia elkészülte után a másik tragédia is lezárult: Örkény István a darab után befejezte az életét is.

A mű első és máig egyetlen méltatása írójának ravatala mellett hangzott el. Somlyó György, amikor Örkénynek a műfajok felett is műfajt teremtő nagyságáról szólt, hivatkozott a sírontúli üzenetre, és jelezte azt is, hogy a *Forgatókönyv* az első olyan darabja az életműnek, ahol a cím nem szó szerint fedí önnön jelentését, s a cím alatt olvasható mű-faji megjelölés - tragédia - pedig inkább a dráma tárgyát, mint műfaját határozza meg. A Szépirodalmi Kiadó az elkeserítően hosszú hazai kiadói és nyomdai átfutások korszakában szokatlan tempóban, dicséretesen hamar adta kezünkbe a kötetet.

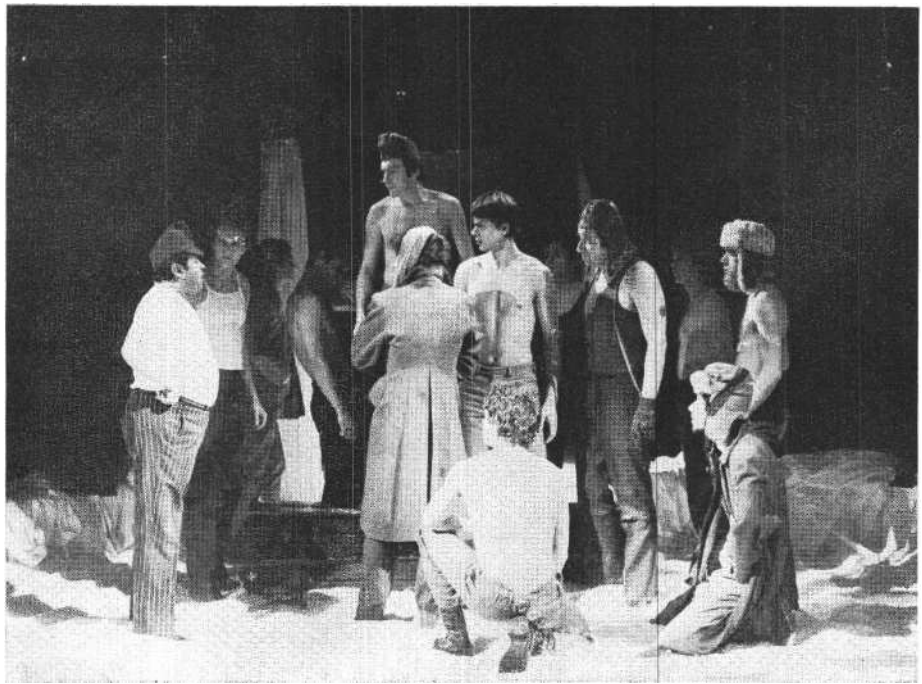
Aki az életmű összefoglalását várta - csalódott. A *Forgatókönyv* analízisnek tökéletesebb, mint szintézisnek. De amíg korábbi darabjaiban Örkény a nemzeti karakterünket (vagy annak egy-egy jellemző elemét) vizsgálja, a szenvedélyt, a kudarcot elemzi, a *Forgatókönyv* a nemzeti sors számadása. Nem egyetlen vonást - a nemzeti sorsot kutatja. Es a történelem, a fátum lényege éppen a változás. Örkény tehát folyamatában ábrázolja a magyar társadalom fejlődésében fontos vagy talán főszerepet játszó sors-társak útját. Alapelvehez - amely szerint a dráma kulcsa a helyzet - hű marad. De ezúttal a vállalkozás egymást követő, egymásnak ellentmondó és egymásra rímelő, ismétlődő helyzetek szövevényes rajzából bontakozhat csak ki. Ez a követelmény a totalitás irányába tolja el a dráma szerkezetét, és ennyiben (de csak ennyiben) a *Pisti* a *vérzivatarban* folytatásának tekinthető.

De lehet-e folytatni a XX. századi *A ember tragédiáját*? Hiszen Örkény élete utolsó nyilvános szereplése alkal-

mával a történészek Pisti-vitáján vállalta is műve törekvésének és magának a műnek ezt a besorolását. Ha a *Forgató-könyvet* a XX. századi magyar ember, sőt magyar kommunista tragédiájának tekintjük, úgy tűnik, hogy az író az egyetemestől az egyedi felé lép vissza. De valójában Örkény nem visszalép, hanem közelebb. A drámai tézisek (és nem tézisdramák!), a *Vérrokonok* és a *Kulcs-keresők* csak a színpadon előttek meg a szintézist, a *Pisti a vérzivatarban*. Az élet-mű időrendjéből világosan kitetszik Örkény érdeklődésének, elemző szenvedélyének mozgási iránya. Hogy drámáiban szinte sorra veszi a felfedezett társadalmi körokat, a nemzeti gyulladások mérges gócait.

A drámák egymás közti kapcsolatának feltérképezése, az analógiák és összefüggések keresése látszólag ellentmond annak az életmű egészére érvényes és jellemző megállapításnak, hogy Örkény majd' minden írásában, drámájában új-ra kezdte a pályáját. Egy nyilatkozatában vagy művéhez fűzött kommentárjában, emlékszem, be is vallotta mestersége gyakorlásának ezt a titkát; hozzátéve, hogy az írást megelőző, kísérő köz-érzet, a kockázatvállalás folytonos tudata olyan, mintha a kéményseprő minden egyes kémény előtt megtorpanna, hogy vajon tud-e még kéményt seperni?

Azt még csak természetesnek érezzük, hogy a *Tóték* írásakor a világon semmi-ben nem támaszkodott a *Voronyezs* írójának kezdetleges dramaturgiai tapasztalataira. De az már merészebb fordulat-nak tekinthető, hogy a *Tóték* színpadi áttörése, sikere után, a mű gondolati és ábrázolásbeli trouvaille-ait félretéve, valami egészen mást kezdett a *Macskajátékban*. De hiába tapsolta seregnyi ország több színházának közönsége vörösré a tenyerét a *Tóték* és a *Macskajáték* előadásain, hiába igyekeztünk kritikáinkban levonni minden levonható, általánosítani minden általánosítható tanulságot: 1967-ben a *Pisti a vérzivatarban* látásmódjában és drámai felépítésében is fordulatot hozott. A *Holtak hallgatása* már vállalkozásként sem tartozott az életmű előző szakaszához: gyökerei egy megelőző élményvilág mélységébe nyúltak, s a téma megszabta a műfajt is. A *Vérrokonok* kollektív önéletrajza viszont talán azért váltott ki annyi vitát és fenntartást, mert a közönség és a kritika is másként képzelte az abszurd dráma örkényi útját. De mire a közvélemény elfogadta, megbocsátotta Örkénynek,



Jelenet a hadifogolytáborban

hogy a nemzeti önvizsgálat közérdekű feladatát vállalva mindenkit megelőzött az absztrakció útján, és így került a valóság fenyegető, füstölő, megközelíthetetlen kráterének közepébe - Örkény látszólag elegánsan elkanyarodott, hogy egy lakótelepi lakás zárt falai között komédiázva várja be korát. És addig játszott velünk és hőseivel, amíg végül a *Kulcskeresőkben* nekünk szögezte a nemzeti önvizsgálat során ki-alakított aggasztó diagnózist, és feltárta a kudarcok természetrajzának törvényeit, az önvizsgáló illuzionizmus fenyegető fekélyét.

Mi következhet még ezután? A *Bokorok* illúzióinak és kudarcainak összefoglalása, a kollektív önvizsgálatok konzekvenciája. Az irodalomtörténet mindig hálás az életmű ilyenfajta szimmetriájáért.

A mű - természetesen - soha nem függetleníthető az életrajztól. A *Forgató-könyvet* olvasói eleve sírontúli üzenet-ként fogadták.

Az utolsó számvetést a *Rózsakiállítás* borítóján olvastuk: „Kegelettel idéztük az eltávozottak utolsó szavait, hisz akkor már nem lehet, mert nem is érdemes hazudni. A halál közelsége - ezt hisszük és valljuk évezredek óta - ki-szólít ugyan a létezésből, de megtisztít a hiúságtól, önzéstől, nagyravágyástól, képmutatástól, és fölment minden manipuláció alól.”

Eddig tart az elfogadott igazság. Csakhogy ez a halálba vezető utakról készített kisregénynyi tudósítás, a *Rózsakiállítás*, éppen azért izgalmas, mert elsőként meri folytatni a megkezdett és mostanáig befejezettnek hitt mondatot: „Mindez igaz volt máig, de ma már nem egészen az. Végso magányunk perceit is

kisajátíthatja a technika, utolsó sóhajtásunk megörökíthető, sokszorosítható, többféle hullámhosszon és akárhány csatornán sugározható, milliók képernyőjére vetíthető. Szereppé válhat egyetlen őszinte gesztusunk: az agóniánk.”

Borzongató, félelmetes lehetőség. Különösen akkor, ha az író két évvel halála előtt megfogalmazott tézisét a posztumusz alkotás margójára képzeljük. A *Rózsakiállítás* - szigorú végrendelet. A *Forgatókönyv* viszont - maga az örökség. Vagy legalábbis, mint ezt már jeleztem, ráadás a már korábban leltárba vett örökségre. Ennek a kincsnek birtokbavételére azonban csak a végrendelet-ben meghatározott erkölcsi szabályok tiszteletben tartásával nyílik lehetőség.

Köztudott, hogy Örkény drámáinak keletkezésük idején szorosabb, lazább kapcsolatuk volt a magyar filmművészzel. A *Tóték* eredetileg filmre íródott, és a *Macskajátékot* - jóval Makk Károly filmjének elkészülte és a színházi premier előtt - már a film vásznára képzelte az író. A *Pisti a vérzivatarban* tucatnyi ötlete, jelenete, a soha el nem készült Babik-film forgatókönyvéből való. Nem teljesen kizárt, hogy Örkény a *Forgatókönyv* írásakor valóban filmben (pontosabban: filmben is) gondolkodott. A cím erre csak formálisan utal: hiszen a mű elolvasása után nyilvánvaló, hogy nem egy film, hanem egy konstrukciós per forgatókönyvére utal az író, amikor művének élére címként egy műfaji megjelölést ír. De a filmmel való kapcsolatra utalnak a színlapon olvasható konkrét utalások is. Hogy tudniillik „A film hossza 2800 méter, időtartama egy óra 46 perc.” Filmszerű, pontosabban forgatókönyvszerű a szöveg vizuális és verbális elemeinek, a látványnak és a



Lukács Sándor az Örkeny-előadásban

dialógusnak a filmforgatókönyv mű-faji, technikai szabályai szerint való szét-tördelése. Filmszerű a helyszínnek drámánál szokatlanul részletes rajza, és a jeleneteket megvilágító fény erősségének jelölése. Igaz, mindez akár színpadi, szerzői utasításnak is tekinthető. Csak-hogy a művön belüli hangsúlyok eltolódása és a motívumok terjedelmi aránya mindezt kétségessé teszi. Mégsem a különös mérlegelésén múlik: a lényeg, amely a drámának filmmel való rokonságát illuzorikussá teszi, *hogy e* tragédia minden lényeges gondolatát és üzenetét *a szó* hordozza. Talán csak a *Vérrokok*ban tulajdonít Örkeny ilyen fontosságot a monológoknak, az egyes életek tapasztalatait summázó vallomásoknak, mint itt.

A *Forgatókönyv* cselekményének ismertetése révén úgy hiszem, messzebb kerülhetünk a műtől, mintha csak annak helyszínéről szólnánk. A *Forgatókönyv* - cirkuszdráma. A cirkusz, a manéz, mint az emberi élet színtere, lét-formáink problémáinak sűrített kifejezésére alkalmas helyszíne, a clown mint a művész önarcképe és korunk egyik archetípusa - nem Örkeny találmánya. Szabolcsi Miklós izgalmas könyvében (*A clown mint a művész önarcképe*; Corvina, 1974) történelmi és esztétikai kör-képben idézi fel a modern művészet e

jelének gyökereit, koronként formát és jelentést váltó megnyilvánulási formáit Shakespeare-től Watteau-n keresztül Picassóig és tovább. Mert a cirkusz, az emberi létnek ez az ősi játéktere, porondja lehet romantikus díszlet, totális látvány, a diszharmonia és az eltorzult valóság képi megjelenési formája, lehet menedék és kivetettség vagy akár tiltakozás, a művész és a társadalom megbomlott viszonyának tükröződése is. Szabolcsi elemzése és gazdag példatára is arra figyelmeztet, hogy a cirkusznak mint jelnek az értelmezése csak konkrétan, egy-egy életműhöz vagy művészeti alkotáshoz kötve lehetséges. A *Forgatókönyv* elemzésének is megkerülhetetlen kérdése, hogy mit jelent a cirkusz világa Örkeny számára, s miért ebben a keretben exponálja korszakunk és a miénket közvetlenül megelőző nemzedék tragédiáját?

Örkeny első *Cirkusza* (amelynek címe Karinthy egészen más üzenetet hordozó, klasszikus elbeszélésre rímelt) 1942-ből való. Cselekménye a kisvárosba érkező cirkusz vendégszerepléséhez kötődik, és visszanyúlik a boldog békeidők boldogtalanságába, amikor egy tizenöt éves, flitteres trikós artistalány csábító teste felkavarta nemcsak a patikus szunnyadó érzékeit, de a patikuscsalád konvenciók szentesítette morálját, érdekviszonyait, a

kisvárosi közvéleményt. Az 1942-es *Cirkuszban* nem a kisvárosi morál visszáságairól van szó, sőt a háttérben kavargó választási manővereknél, politikai szennvedélyeknél is lényegesebb, amiről a novellában *nem* esik szó. Ami a világ, a nagypolitika arénájában zajlik. A novelabeli dráma a cirkuszi műsor utolsó száma közben, a porondon robban, amikor „a dob tust pergetett, mint kivégzés-kor, és a nézők visszatartották a lélegzetet”. Az öregedő állatidomár és a rab oroszlán begyakorlott száma odáig csak éppen akkora feszültséget ébreszt, amennyi hozzátartozik a mutatványhoz. De a korbáccsal ingerelt fenevad egyszer csak szétfeszíti a szám kereteit. Örkeny cirkusza az oroszlán és az ember harcával válik metaforává. Azután pár óra múlva az oroszlán újra felébred, s ketrecének vasrácsai úgy hajlanak szét előtte, mint a sás. Amikor elbődül, a szörnyű hang-ra rettegés árad szét, a kutyák világgá mennek, a galambok egymásnak ütköznek, és a hintó kocsisa nélkül elindul . . . A cirkusz világa kozmikussá tágul, és már elháríthatatlan a fenyegetés, a nyomában születő rettegés. A veszedelem képszerűségében még elvont, de a faszizmus földrajzi és politikai közelsége folytán már úgy jelenik meg, mint az apokaliptiszis konkrét fenyegetése. „Mert eljön a nap, mikor újra felharsan az a rettenetes bögés; ma vagy holnap vagy jövőre, mikor újra visszatér a cirkusz.”

A *Forgatókönyv*, ha egyetlen mondatba kívánnánk sűríteni a lényegét, a rettentet és fenyegetést hordozó, a hét-köznapi valóság törvényeit és az emberi lét igazságait fonákjára fordító történelmi cirkusz visszatéréseinek története. Erről a visszatérésről, az oroszlán vérengzéséről, az első Cirkusz-novella megjelenését követő esztendőkből Örkeny sokféle, kevésbé mitologikus műben, formában vallott. Mintha felismerése, maga a cirkuszmétefora egy ideig még a tudat alá szorult volna, csak jóval később, a *Tóték* ideggyógyász-jelenetében kísért. A visszatérés azonban, a cirkusznak mint a lét szélsőséges, sarkaiból kifordított formájának, helyszínének ábrázolása - a *Forgatókönyvben* történik meg.

A helyszín a Fővárosi Nagycirkusz. A szereplők a manézis tegnapi és mai nagyságai. A darab kezdetén a hangszóró azt bömböli, hogy tíz perc múlva kezdődik az előadás. A tragédia viszont arról tudósít, hogy az előadás évtizedek óta folyik, és esztendőkként korábban már

véget ért. Csakhogy itt a dráma két időbeli síkján, két különböző történelmi mutatóvonalról van szó: az elsőt hivatásos artisták, a másodikat a kor ingatag kötelén egyensúlyozó, különböző foglalkozású emberek adják elő. A jegyszédő tegnap még bohóc volt és nem is akármilyen. Sztella, a flitteres trikóban parádézó artitalány, aki később Maudnak, a csodapóknak a varázslatát, trükkjét is eljátssza, valaha nővér volt a Honvédkórházban. Csak a frakkos-cilinderes Mester a régi, akinek jutalomjátékára egybegyűltek a régi barátok. A Mester korunk varázslója, Thomas Mann Cipollájának reinkarnációja. Jelenlétében és vezényletével zajlik valójában minden cirkuszi előadás. Az is, amelyet a nézők örömeire rendeznek, és az is, amelyhez a huszadik században nem kellett jegyet váltani. Ez a másik cirkusz, a Mester jutalomjátéka alkalmából rendezett történelmi számonkérés. Amelynek a megidézett szereplők nem csupán nézői, de tanúi és közreműködői is. A közös múlt, a közös harc és a közös bűn ugyan-olyan szoros kötelék a szereplők között, mint az, ami a trapézban dolgozó, életre-halálra egymásra utalt artistákat össze-fűzi.

Az előadás kezdetén a Mester Cipolla szerepében látszólagos fölényvel búvóli, szuggerálja a többieket. De a hagyományos hipnózisszám, a cirkuszi illuzionisták biztos aduja fokozatosan történelmi vízióvá tágul. A Mester parancsára a porondon kirobban a képzelte forradalom. A dráma - bár formailag jelenetekre tagolódik - nem alkalmaz sem-miféle cezurát. A cirkuszi jelen idő, az átélte és a felidézett virtuális valóság - filmszerűen - egymásba úszik. A Mester produkciója, mire felfoghatnánk, már a történelem reprodukciójává lesz: a lét cirkuszából a porond megszületik az álmok cirkusza. Azután a váltás sarkában ott az ébredés: a Téli Palota képzelte ostromának végeztével a porond, illetve a forradalom szereplői körében ki-tör a pánik. A cirkuszba betóduló csend-örök fenyegetése ugyanis konkrét és történelmi valóság. Az álmok egy valóságos vád anyagává szilárdul. Misi bohóc - civilben Friedmann Vilmos - ekkor már az életéért bohóckodik, Piri fenyegetettségében, magyar zsidó léte, hamisított svéd útlevelel egyszemélyes duetté lényegül. Mert nemcsak önmagát, a papírokon szereplő életmentő alteregót is megpróbálja képviselni. Most már mintha a cirkusz minden tagja kötélten



A Macskajáték-parafrazis (Kern András és Miklósy György) (Iklády László felvételei)

cos lenne: kétoldalt, a mélyben meredezik a halál.

Ebben a túlfeszített cirkuszi-színpadai atmoszférában azt hinnénk, szentségtörés a tréfa. De Örkény a képzelte akasztófáerdő árnyékában viccet mond. Hallatára megáll a nézőkben, olvasókban a lélegzet. Egy zsidó, két zsidó . . . tíz . . . száz . . . százezer .. négy százezer zsidó utazik a vonaton. Es mi lesz belőlük ? Füst. Aki elmondja a viccet, tegnap vagy holnap maga is füstté válhat, vagy hullámsírjával várja, fenyegeti a Duna. Ez elől próbál a szavaknak a mélység felett lebegő kötelén egyensúlyozva menekülni. Ez a jelenet egyébként jellemző példája a *Forgatókönyv* dramaturgiai építkezésének. A dráma ugyanis nemcsak több idősíkból, a valóság és a képzelet egymás melletti dimenzióiban játszódik, de az egyes síkokon belül is önálló szegmentumokból áll. Egyes epizódjai novellisztikusan kerek egészet alkotnak, Valló Péter montázsában például az összefüggésekből kiragadva is helytállnának. És mégis, ez az önállóság csak viszonylagos. Mert ezek a képek, egymásra felelő dialógusok a szövegek környezetben, pontosabban a jelenetek egy-mást követő rendjében új fénytörést kapnak.

A cirkusz a történelmi harc porondjává is válik. Mert a manézs népe szolida

ritást vállal a katonai ellenállás vezetőjével. Azután Maud, a csodapók megijósolja azt is, hogy merre fordul a történelem kereke. Es a cirkusz felett, a fenyegetők fenyegetéseként megjelenik az atom-bomba gombafelhője, és felsejlik a háború vége is. Mindez, ami ezenközben s ezt követően történik a színpadon, szétfeszíti a realitások és a realista dramaturgia kereteit. Valószínűleg csak egy zseniális, az íróéval egyenrangú rendezői vízió oldhatja fel az elképesztő váltások ellentmondásait, s az teremthet rendszert (de nem harmóniát) a tudatot korbácsoló kakofóniából. Nem a logika hiányzik a drámai konstrukcióból - logikai alapon az ilyenfajta szürreális drámaépítkezés amúgy sem fejthető meg -, talán csak bizonyos jelenetek fogaskerekeit kellene majd a valóságos porondon, a színházi előadásban pontosabban összeilleszteni. Ez azért sem tűnik lehetetlennek, mert a szöveg egybe-vágó, történelmi analógiákra alapozott jelenetegységeit az író pontosan szabta és gondosan működteti. A zűrzavar csak látszólagos, valójában például a cselekmény két drámai ütközéspontján elhangzó, megismétlődő kiáltvány azonos szövege is jelzi az összefüggések ábrázolásának, érzékeltetésének logikáját. A Mester mutatványait számról számra bekonferáló összekötőszöveg nem több,

mint a porond peremén végigsétáló műsorközlő lányok funkciója. A lényeg, hogy minden történelmi fordulóponton bekövetkezik az, ami 1942-ben fenyegetett: a cirkusz visszatért.

„Mindenki az marad, aki, neve, lakcíme nem változik, a dátum a mai, 1949. szeptember 22. . . . Már elmúlt a háború. Béke van. Nem dörögnek az ágyúk, elhallgattak a légiszirenák, de szép fővárosunk romba dőlt, a hidak fölrobbantva, most ássák ki a tömegsírokból halottainkat, hogy mielőtt végleg eltemetik őket, azonosíthassuk az elhunytakat.” És a Mester mutatványával rá-kényszeríti a nézőket arra, hogy belső szemhéjukon, mint egy mozivásznon pergessek le emlékeiket. A lelkiismeret dobbanásainak zenéje mellett felszólít-ja a túlélőket, hogy jelentkezzék, aki hibázott vagy vétkezett és nem érzi tisztának a lelkiismeretét. A hallgatás csendje a beismerés. És a fasizmust, a háborút túlélők sorra bevallják, hogy hibáztak, vétkeztek, gyávaságból, nyereségvágyból hazudtak, gyilkosokkal dárídóztak, hallgatásukkal cinkosságot vállaltak, köpönyeget forgattak. Csak jóvátehetetlen, megbocsáthatatlan bűnök terhét nem vállalja senki.

Mintha ezzel helyreállt volna a világ rendje. De mégsem. Egy anya szívéből kitör, kiszakad a fájdalom. Fiát, aki meggyőződéses kommunista, elhurcolták, és két hete semmit sem tud róla. A történetek áttekinthetetlen gubancából most már két szál vezet a tények és a körülmények felfogható világába. De ez a két szál, a jelenbe és a múltba vezető, elkülöníthetetlen. Mert a kommunistákat i 944-ben fenyegette, üldözte a rend-őrség, de Littke Lászlót, a kommunisták példaképét, a tragédiát exponáló anya fiát 1949-ben csukták le. A párt nincs illegalitásban, mint ahogy a kikökkent idő által megtévesztett harcosok hiszik. A munkásság már régen nem sztrájkol, hiszen a háborúnak vége, a hatalom a dolgozó népé. „Csak” annyi ismétlődik meg a múltból, hogy a férfit, az ellen-állás egykori hőjét, aki legbátrabban harcolt ezért a viláért, újra börtönbe zárják.

Nemcsak a Mester jutalomjátékának díszvendége, Barabás nagykövet, az egykori harcostárs - az olvasó is elbizonytalanodik. A múlt három síkja, az 1944-es, 1949-es és az 1956-os valósága a jelenben egymásra kopírozódik, össze-csúszik. A dramaturgiai törés csak látszólagos : Örkenynek erre van szüksége

ahhoz, hogy az igazi drámát, a harcosok hitének és hűségének tragédiáját, a morális választás dilemmáját exponálja.

A szerteágazó, több síkú sztori epizódjai és bizarr környezeti elemei, a szöveg szellemes rakétái egymás után elpukkadnak, szétfoszlanak, a háttér homályába olvadnak. A színpadi, pontosabban egyelőre dramaturgiai reflektorfény egy-re élesebben világítja meg korunk történelmének cselekvő hőseit és áldozatait, Örkeny nemzedékének (és az ország egy fejlődési szakaszának) főszereplőit. A jelen és a múlt között csak a lelkiismeret-furdalás vert hidat: Barabás, a ludovikásból lett ellenálló, későbbi párizsi követ, rádöbben, hogy megtévesztve, megtévesztéstől tartva vagy saját formalizmusának áldozataként ő jelentette fel kommunista harcostársát, bűnösnek vélt példaképét és barátját. „Barátom? Nem barátom többé, aki bíráló szóval illeti pártom vezetőit” - védekezik, nem is csak a jelenlevők, inkább önmaga előtt. A bűn és a bűnhődés fogalma elmosódik, a vádló maga is vádlottként szerepel a bíróságon. Mert a cirkusz - a darabokra hullott vetülete ez a törvényen kívül-re szorult világlete -, amikor az író úgy akarja, bírósággá, törvényszékké merevedik. A Barabás ellen fogalmazott vádiratot maga a Mester ismerteti. Éppen azért lehet egyszemélyben mentő-tanú és vádló is, mert cinikusan és a segélynyújtás illúziójába kapaszkodva fel-vállalja az összes rá kirótt szerepet. A kihallgatás során két párhuzamos élet-rajz tényei szakadnak a közönségre. Olyan harcostársakról hallunk, akiket életrahálóra összefűzött a közös eszme, a közös ügy szolgálata, s akik közé mégis éket vert - valami. Félreértés vagy egy provokátor manipulációja vagy az a fejlődésbeli fáziskülönbség, amelynek következtében nem egyszerre értették meg a történelem érthetetlen összefüggéseit. Barabás eszelősen védi talán nem is az igazságát, hanem a hitét: Az nem lehet, hogy a párt elszakadjon a néptől, aki ezt mondja, írja, üzeni, az neki már nem barátja, annak a halálos ítéletét is hajlandó aláírni. Nem hiszi, mert nem hiheti, hogy példaképe ilyen eretnek nézeteket valljon. De ha alaptalanul rágalmazták ilyesmivel, ha ráfogják, akkor valójában ártatlan, és akkor milyen eszme jegyében fordíthaták rá a börtönkulpot? A vádlott ártatlansága az általa képviselt vád igazságát támasztaná alá. Hiszen ha egy hitéhez hú kommunistát jogtalanul börtönbe

zárnak, akkor a törvénytelenység felismerése nem ellenséges propagandaforrás, hanem jogos következtetés. Akkor valóban veszélyben az ügy, az eszme, és akkor a vádlottnak tulajdonított eretnek nézeteknek a valóság a fedezete.

A törvénytelenségek valóságának víziója Örkeny drámájában túlnő az emlék-iratok konkrét, egyedi igazságán. Ami előtérbe kerül, az az áldozatok világ-nézeti tudathasadásának elemzése, a történelmi és a virtuális valóság szembesítése. A személyi kultusz korszakát idéző művek néhány évvel ezelőtt izgalmas információtartalmát ma már evidenciaként fogadjuk. A korábbi, sokszor leegyszerűsítő szereposztások után Örkeny *a Forgatókönyvben* nem az erkölcsi jót és rosszat szembesíti. Hősei belülről élik át a maguk állásfoglalásának ambivalenciáját. Az egyén a történelem és a tömegek játékszereként hanyódik, s az emberek - Krisztus helyett - megint csak Barabást kiáltanak. Barabást pedig már felörlték saját kétségei: „Borzad tőlem? Én is borzadok magamtól, de ha csak kérdezek, és a kérdéseimre nem kapok választ, bele fogok örülni a bizonytalanságba. Ha ő bűnös, akkor én vétketlen vagyok, ha ártatlan, engem terhel a bűn. Az ő vétkesége, még a halált hozó is, a tiszta lelkiismeret vigaszát adná meg nekem... Magammal vitázom, és magam körül forogok, mint egy örvény.”

És a dráma, a történelem, az élet könyörtelenül hömpölyög tovább. Örkeny merészen állítja színpadra a nemzet 1956-os szkizofréniáját, a hatalmi és történelmi vákuumban az elhantolt és fel-színre hozott igazságok sokkhatását. A 14. képben halljuk másodszer a nemzet ügyéért felelősséget vállaló hazafiak már ismert kiáltványát. És még ugyan-abbán a jelenetben újra felelősségre vonják cselekedeteiért a vádlottak padján is saját világnézeti tudathasadásával és lelkiismereti válságával küszködő Barabást. A Mester varázslata, a visszaforgatott idő újra átélte tapasztalata kell hozzá, hogy megértse: börtönbe zárt harcostársa, áldozata valójában semmiben sem különbözik tőle. A vádlott és a vádló, a feljelentő és a bűnhődő, a manipuláns és a manipulált szerepe a szöveg szerint szinte felcserélhető. Kettőjük szembesítése - a legdrámaibb cirkuszi mutatvány - sem hozhat más eredményt: a főszereplők - Littke László, Barabás és a Mester - mindvégig a történelem szükségszerűségével takaróznak.

Nincs olyan határhelyzet, amiben az

embernek ne lenne választása: Barabásnak, amikor azt érzi, hogy a pártnak nem hősökre, hanem árulókra van szüksége, az események befolyásolására alkalmatlan tagadás és a töredelmesen ha-zug vallomás között kell választania. Végző döntése nemcsak saját tragédiáját pecsételi meg.

A Forгатókönyvnek ebben az utolsó szakaszában már halványulnak a cirkuszi fények: a választás erkölcsi-politikai drámájában Örkény eltekint a felidézett cirkuszvilág konkrét díszleteitől, körülményeitől. Egyértelművé válik az is, hogy a jellemek csak magatartásformák és világnézetek hordozói. Az epizódok konfliktusai az utolsó nagy számadás fényében, a történelmi vizsgán nyerik el valódi értelmüket: a beteljesült tragédia félelmet és tiltakozást ébreszt.

Az Örkény-drámák kirobbanó sikerének titkát nem egyszer a művek többrétűségében vélte megtalálni a kritika. Hogy a lét drámáinak felszínén bravúrosan bonyolított történet, sziporkázóan szellemes komédia ahhoz a közönségre-teghez is eljut, amely nem képes a művek gyökeréig hatolni. A *Forгатókönyv* hatásmechanizmusa nyilvánvalóan más. Itt a cselekmény felszínén egy kizárólag publicisztikus előzményekkel rendelkező, szűken értelmezhető politikai dráma bontakozik ki, és csak a mű teljes és bonyolult drámái építményének birtokbavétele segít a politikai cselekmény függönye mögött kirajzolódó általános emberi drámához.

A befogadást nem könnyíti, inkább nehezíti az egységes tér - a cirkusz - képlékenysége, s hogy a cirkuszi világ realitása akkor is megmarad, amikor a manézs már bírósággá alakult. Csakhogy a porond valóságos közegében másként hat még a gravitáció törvénye is. A szemfényvesztés, az illúzió, a megtevesztés valójában mind részei a cirkuszi valóságnak. Erre (pontosabban erre is) épít Örkény, amikor a történelmi számadás mozaikjaival zsonglörködve a lényeghez közelít. De amikor hősei az igazsággal próbálnak bűvészkedni, akkor egyszer csak szilárd talajon áll: nem egyik vagy másik hőiséhez, de a mocsoktalanul őrzött becsülethez, a humánusokhoz és az erkölcshez ragaszkodik. Furcsa módon az azonosulásnak ez az elvont lehetősége még jobban megnehezíti a színmű befogadását és színpadi megvalósítását, mint az idő többszörös felbontása, az időbeli váltások torlódása. Hiszen az utóbbihoz a színpadi megfogalmazás többféle vizuá-

lis, akusztikus segítséget adhat, scenikai eszközökkel is hozzájárulhat a mű sokszor túlváriált struktúrájának átvilágításához. (Példaként talán elég, ha Déry Tibor Óriáscecsemőjének Szikora János rendezte pécsi előadására hivatkozom.) Míg a morális állásfoglalásban a néző csak a szövegre és saját világszemléletére támaszkodhat.

Problematikus, hogy a rész és az egész viszonya a drámában nem egyszer diszharmonikus. Olvasás közben Gaudi lenyűgöző befejezetlen katedrális, a Sagra Familia jelent meg a szemem előtt. De akad-e építész, aki elvitatja e hagyomány nélkül való, szabálytalan katedrális áhítatot ébresztő nagyságát? És Örkénynél - akárcsak Gaudinál -- végül a burjánzó dekorumnak, a cselekmény fő-vonalához lazábban kötődő dialógusoknak is megvan a törvénye. Hogyne lenne meg a jellemek rendszerének? Mégis úgy érzem, a hősökkel való azonosulás és a nézeteik bírálatára módot adó, tudatosan megtartott távolság kettősségét a legnagyobb színészi játék is csak sejtet-heti. A kérdés inkább az, vajon az eszmék próbatétele, az érvek párbaja elég tág lehetőséget ad-e majd a pszichológiai jellemzés módszeréhez szokott és szokatott színészeknek? Valószínű, hogy nem is az abszurd, inkább a brechti iskola eredményeire támaszkodva növekszik meg az esélye annak, hogy Örkény szócsövei teljes intellektuális készenlétben nyilatkozzanak meg. Csak a dráma polemikus igazságának követése, tisztázása révén juthat el az olvasó s a majdani néző a hősök tragédiájától a nemzeti tragédiáig.

#### A következő számaink tartalmából:

*Szántó Judit:*

Feltámasszunk? Ne támasszunk?

*Bécsy Tamás:*

A Bánk bán instrukcióiról

*Koltai Tamás:*

Beszélgetés Németh Sándorral

*Pályi András:*

A Ginoherni Klubban

*Balogh Tibor:*

Németh László Husz-drámája a Nemzeti Színházban

*Hegedüs Géza:*

Szabó Magda színháza

*Nánay István:*

Egy fiatal rendező Moszkvából

SZÁNTÓ JUDIT

## Mai fény, holnapi csillagok

Gyárfás Miklós két új egyfelvonásosa alkalmából

Érdemes lenne egyszer valóban alaposan, sokoldalúan és amennyire lehet, minden érintett féllel - szerzővel, színházzal, színházakkal, közönséggel, sőt még a kritikával - szemben is méltányosan megvizsgálni, miért nem alakult igazán szerencsésen éppen két főfoglalkozású drámaírónk, Hubay Miklós és Gyárfás Miklós színházi pályája. Tekintélyük, rangjuk elismert, csak épp ahhoz fogható, amit színdarabok fogadtatása esetében succés d'estime-nek, merész magyaráttal „tiszteletkörsikernek” szokás nevezni; az elmúlt két évtized során Hubayt alig játszották, Gyárfást pedig egyre kevésbé. Hubay esetében hajlok rá, hogy a felelősség egy részét színházainkra hárítsam. A konzervatívabb ízlés hegemoniája idején Hubay túl szertelen és rendhagyó volt számukra, az újító áramlatok betörése után pedig már nem találták elég kócosnak, fiatalnak és izgatótnak. Ha a színházak több megértést és segítőkészséget tanúsítanak iránta az első korszakban, akkora másodikhoz is hozzáíjodhatott volna. Így persze tény marad a tény: drámáinak izgalmas, par excellence teátrális koncepciója valamilyen ponton többnyire megbicsaklott - tulajdonképpen azon a ponton, ahol a másodlagos, irodalmi-színházi fogantatású látomásnak találkozni kellett volna a valóság megtermékenyítő ismeretével. Mert Hubay nagy lélegzetű drámáinak - néhány bravúros, önmagában kerek egyfelvonásosáról itt most nem szólok - alapvető problémája a sterilség; egyfajta furcsa dramaturgiai szűznemzéssel állunk szemben, amelynek egyébként a nyugat-európai drámában nagy hagyománya és nagy becse is van, nálunk azonban jószerevel ismeretlen és inkább elidegenítő hatású. Nem tagadam, magam sem vagyok híve ennek a dramaturgiai irány-nak; ám Hubayban mindig érzékelttem annyi keserű szenvedélyt, konok izzást, nagy formátumú képzelőerőt és nem utolsósorban vérbeli tragikusra valló életérzést, hogy ha már az eseményeket vissza nem is fordíthatom, ragaszkodom a mégiscsak vigasztaló meggyőződéshez: a színházi gyakorlat valóságán át