

Be/vezető

1. Hiány (és) van

A feladat lehetetlenségéről és/vagy értelmetlenségéről tehető kijelentések ellenére szükségesnek látszik egy újabb drámaelméleti terminológia kidolgozása.¹ Felmerülhetnek aggályok a dráma(iság) kritériumával szemben² is, de a drámaiság valamiképpen van, felismerhető. A normaképzés lehetőségének az „olvasói szokásrendszer”³ egyediségére, változékonyságára hivatkozó elhárítása egyszerre megingathatatlan és problematikus. A drámaiság egyetlen feltételeként egy szöveg drámaként olvasását kijelölve határtalannak tűnhet a kategória, ám a szövegfunkcionalitás szükségszerűen a receptív oldalra irányítja a figyelmet. A dramatikusság az értelmezői eljárástól függ ugyan, mégis csak a szöveg dialogizálhatósága alapozhatja meg a feltevést. Az egyes szövegekhez közelítve éppen a történetiségből következő, de megvalósítandó feladatként is tekintett szokásrendszerre, a drámaiság karakterizálására összpontosít, vagyis ezeket generálja az elmélet. A dramatikusságnak nem tulajdonítható semmiféle tárgyyszerűség, mivel az a szövegnek megelőlegezett és (re/de)konstruált értelmezői kód. A dramatikusság tehát nem egy invariáns az előadások variációihoz képest.⁴ Az interpretációs út kijelölhetetlensége miatt csak az tételezhető fel, hogy egy szöveg dramatikusként való felismerése bővíti az értelmezési lehetőségeket azáltal, hogy drámahagyományban áll, s dekonstruálja is azt.

Ez a közelítés persze nem lehet mentes a színházi és a történeti nézőpont figyelembevételétől. A szöveg teatralitása sohasem lehet független a színházi tértől.⁵ Nem kérdéses, hogy a megváltozott színházi diskurzus a „textualitást író, és olvasó, a produktív és a receptív stratégiák átalakulását egyaránt előidézi”.⁶ A szövegek igényére hallgatva nem zárhatók ki az értelmezésekből a dramaturgiai észrevételek⁷, melyekhez segítséget nyújtottak a *Hiánydramaturgia* című kötet *Cselekvésnosztalgia* és *A hősnek hűlt helye* című fejezetei. A drámatörténeti kitekintést pedig a történő hagyományból építkező elemzés indokolja. A drámatörténet persze nem egy egységes, oksági összefüggésen alapuló narráció, fejlődéslánc, hanem kapcsolódási pontokat felmutató recepciós folyamat.⁸

A szövegekhez intézett kérdésekben Bécsy Tamás drámapoétikai kategóriái kerülnek átírásra, mindenekelőtt a Név és a Dialógus. Bécsy *A drámamodellék és a mai dráma* (1974) óta a drámaiság és a színjáték formális lényegét, struktúráját gondolja tovább munkáiban.⁹ Bécsy ontológiai előfeltevése, hogy a „van, olyan egység, amelyhez reflexív viszonyban, az adott modusszal meghatározott létező a saját speciális vanságát mutatja fel”.¹⁰ Az értelmező itt mindenképpen szembesül az általános és szükségszerű, az örök és változhatatlan érvényességének garantálhatatlanságával. Az ontológia felől belátható értelmezői játéktérben a lét mint lét éppen azt jelöli, ami mindent - bármiképpen van is - megillet.¹¹ Ez a perspektíva nem a szöveg magánvaló létét érvényesíti, csak a drámaiság karakterizálható sajátosságát emeli ki. A lételmélet szubsztancialitás kategóriája Arisztotelész szerint: „soha nincsen valami másban”.¹² Wittgenstein ismeretelméleti indíttatású logikai rendszerében a mondható és a mondhatatlan határoosságáról tett kijelentéssel a nyelv-világ, a ráció immanenciáján túlit, az ontológia birodalmát elhallgat(tat)ja.¹³ A szövegben adott immanens jelentésegész helyett azonban elgondolható a drámaiság létezése, mégpedig a Nevek és a Dialógusok nyelvi alakzataiban. Nem adható viszont meg a drámaiság nyelvdefiníciója, mert tulajdonképpen bármely szöveg funkcionálhat dramatikusként, viszont ennek megtörténésekor a dialogizálhatóságot tartalmaznia kell. A fiatal Lukács György, Peter Szondi és Bécsy Tamás teóriáiban is kitüntetett szerepű a viszonyrendszer, a dialogicitás. Bécsy szerint a drámaforma alapfogalma, a változás előfeltétele a szituáció, mely az „alakok közötti viszonyrendszernek

az a pillanata, amely egy tett, mozzanat, tartalomakkumuláció következtében alakul ki, és amely az eddigi viszonyrendszer változását szükségszerűen rejti magában”¹⁴. A drámai szituációból éppen most történő viszonyváltozás, vagyis a drámai akció alapján különíthetők el a modellek: a konfliktusos, a középpontos, a kétszintes. Ezek a drámatípusok azonban az újszerű dramaturgiájú művekhez nem igazán illeszkednek. A drámai akció modellképző erejének megmutatásáról a nyelvhasználatra áthelyezve a hangsúlyt, a dramatikus szövegek a Név és a Dialógus alakzataival írhatók le. A Dialógus mellett a (fő)szöveg részének tekinthető az Instrukció, bár Bécsy létokukként a szöveg dialógusokban rögzített voltát, illetve történeti-szociológiai feladatuk betöltését megjelölve korlátozza hatékonyságukat.¹⁵

A dráma műnem megjelölés helyett a dramatikus szöveg alkalmazása mindenképpen új távlatokat nyithat az értelmezések előtt. A dráma behatároltként rögzült kategóriáját tágítani igyekszik a dramatikus szöveg terminus, mely a dialogizálhatóság mozzanatát követeli meg.¹⁶ Ennek a feltételnek a teljesülése egymásba nyitja a dráma és színház jelrendszerét. A dramatikus szöveg így kiszabadul a logocentrizmus által uralt potencialitás/szöveg - aktualitás/előadás bináris oppozíciójának fogságából. A szöveg immár nem tekinthető a priori létezőnek a színrevitelhez képest, de az sem tételezhető, hogy az kizárólag az előadásban él, a színházi megvalósulás felől olvasható. A textualitás és a teatralitás a színház-szemiológia szakkifejezései, melyek immár nem kizáró ellentétek, hanem a megnyilatkozás folyamatát jelölik.¹⁷ Az arisztotelészi potencialitás-aktualitás és a tartalomforma elkülönítettségét tette szóvá a történetiség kiiktatása miatt Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című könyvében.¹⁸ Szondi az epikus és a lírai jelzők beiktatásával a dráma kritériumainak változását leplezi, de tulajdonképpen Hegel tételéhez tér vissza, mely a drámát az epika/objektum és a líra/szobjektum szintéziseként képzelel el. A hegei dialektika csapdájának megkerülésére tesz javaslatot Kékesi Kun Árpád Stratos E. Constantiniidis fogalmaival: játékszöveg (playtext), sűgópéldány (prompt-copy), próba-szöveg (rehearsal-text), előadásszöveg (performance-text).¹⁹ Így a polaritást kijátszó szövegfolyamban az értelmezői aktivitás használati variációvá válik. A szövegteatralitás pedig a szcenikusságot és a specifikus beszédmódot foglalja magában.²⁰

P. Müller Péter 1997-es *Drámaforma és nyilvánosság* című könyvének dramaturgiai tanulságait alapul véve az elemzői hatáskör Örkénytől Nádas modellképző erejű dramatikus szövegeiig tart.²¹ A panorámaszerű teljesség hiányzik, tehát az adott időszak alkotóinak és műveinek összessége helyett csak az újszerű dramaturgiájú darabokra koncentrálódik a vizsgálat. A korpusz a dramatikus szövegek cirkuláris szervezettségének megfelelően többször kerül körbejárásra. A kutatás útvonala végigköveti egyfelől az alkalmazott dramaturgiákat, másfelől a dramatikus beszédmódokat, az individuumot helyettesítő nyelvi konstrukciókat. A módszertani keret természetesen nem az előfeltevés visszaigazolását célozza, az idézetek pedig nem illusztratív szándékúak. A dramaturgiai megoldások ebből a megfontolásból következően az egyes darabokban kerülnek részletes kifejtésre, mégpedig a dramatikus szövegekkel párbeszédbe kezdve. A szövegek központú értelmezések határpontjait a groteszk és az abszurd dramaturgiai képezik: groteszk (Örkény István: *Tóték, Macskajáték, Vérrokonok, Kulcskeresők, Pisti a vérzivatarban*), abszurdoid (Páskándi Géza: *Haljon meg bután, Önkéntes tűzoltók, Őszinte pillanat, Külső zajok, A bosszúálló, Az ügy, Kalauz nélkül, A sor, Vendégség, Tornyot választok, A rejtekhely, Távollévők, A haladék*), biblikus groteszk (Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja, Csillag a máglyán, Káin és Ábel, A szuzai menyegző*), analitikus groteszk (Csurka István: *Szajhős, Ki lesz a bálánya?, Deficit, Döglött aknák, Versenynap, Házmastersirató*), metatörténelmi groteszk (Spiró György: *Hannibál, Balassi Menyhárt, Káro király, Kőszegők, A békecsászár*), a-gnosztikus groteszk (Nádas Péter: *Takarítás, Találkozás, Temetés*). A késő/modern²² dramatikus szövegek értelmezései nem válsághelyzetről szóló tudósítások, hanem a lehetséges analógiás kapcsolódási pontok és differenciák megmutatásai. A hiányok jelenléte mégis alapvetően befolyásolja a dramaturgiai

megoldásokat. A Névben és a Dialógusban sokféleképpen megnyilvánuló én-deficit összeköti a tárgyalandó alkotásokat: sokszorozódás, átértelmezés, önfeláldozás (Örkény István), szerepkényszer (Páskándi Géza), a sorsvállalás magatartáskényszere (Sütő András), pótcselekvés, önpusztítás, ön(f)eladás (Csurka István), bábuceserék (Spiró György), szerepcsere, szerep(té)vesztés (Nádas Péter). A nyelv és a személyiség viszonyának szempontja Kékesi Kun Árpád 1998-as *Tükörképek lázadása* és 2000-es *Thália árnyák(á)ban* című munkáihoz igazodik, mely szerint a modern és a posztmodern dramatikusan kánon körvonalazható. A fentebb felsorolt darabokban a (hiábavaló)küzdelem még nem szűnik a (meg)váltásért²³.

A groteszk és abszurd szemléletmód nem képezhet ugyan kizárólagos irányultságot, de annyiban mégis kihagyhatatlan interpretációs horizont, hogy a tragédia és a komédia új összjátékát hozza, mely dramaturgiai változásokkal jár. Dürrenmatt a komédia felé a távolságtartó képessége miatt fordul, melyet az ötlet révén nyer. Az „érzéki paradoxon” abban áll, hogy a komédia nem folytonos nevetés, mert a tragikum „mint feltáruuló szakadék” kíséri.²⁴ A tragikumról értekezve Bíró Béla is törődik a paradoxon gondjával.²⁵ Az abszolútnak és a viszonylagosnak az érzékelésünk határosságából adódó logikai feleserélése a tragédia és a komédia felfogását is újraértelmezi. Bíró Brecht elidegenítési effektusait a vígjátéki technikából kinövőnek tartja, mivel az elidegenítés egy ellentmondás felmutatása.²⁶ Sőt Eörsi István elemzésére hagyatkozva Shakespeare-nél is ráismer a Brecht által rendszerre szerveződött elidegenítő eszközökre, melyek miatt „a borzadály itt is folyvást átmegegy komikumba és viszont.”²⁷ Az ismerőst idegenszerűként feltüntető tragikomédiákban is megmarad a komikum és a tragikum kontrasztja, melyből a komikum tragikumot erősítő hatása érezhető ki.²⁸ Ez a paradoxon ad ösztönzés a magyar dramatikusan modernség szálait összefuttató Örkény-szövegektől való indulásra.

2. Drámapoétikai megjegyzések

A különféle drámapoétikák összjátéka jelöli ki azokat a fogalmakat, melyek a dramatikusan szövegek elemzéséhez is nélkülözhetetlenek. A dramatikusság bemutathatósága érdekében viszont el kell tekinteni a dráma epizálódását vagy lirizálódását hangoztató szövegektől.

Kulcsár Szabó Ernő *A játékn nyelv és világkép* című tanulmányában említi, hogy az európai dráma két hegemon irányzata az epikus és a tragikomikus. A nyolcvanas években nálunk ezek ötvözte nyilvánul meg: az epikus konstrukció aktív együttalkotást igénylő nyitottsága kapcsolódik össze az állapotyszerű megszakított dramaturgiájával.¹

P. Müller a drámai cselekménymozgatás dilemmájával összefüggésben különíti el a drámai modernség két fő irányát: az epikus és a lírikus. Az epikus dráma már nem mozgatja a történetet, hanem elmondja, és közben reflektál rá. A lirizálódott dráma pedig a tett és a cselekmény lehetetlenségét veszi alapul, azt, hogy nincs mozgás csak állapot, mellyel viszont dramaturgiailag átlép a mozgatás problémáján.²

Peter Szondi koncepciójában a dráma „jelen idejű (1) interperszonális (2) történés (3) költői formája”.³ Az általa tanulmányozott dráma az újkori, mely a reneszánszban született. Ekkortól az individuum a transzcendens távlattól megfosztva jellemének, szenvedélyének sodrában cselekedhet, egyben azok foglyaként is. A túlvilági szint profanizálódása és a személyiség karaktereződése (tett és jellem egysége) hozza magával a reneszánsz dramaturgiai újítását: az intrika és az intrikus felléptetését a drámai cselekmény mozgatójaként.⁴ Szondi szerint ez időben „az ember a drámában mintegy a többi ember társaként jelenhetett csak meg. Léte lényegének a köztük-lét szféráját látta, legfontosabb meghatározottságainak pedig a szabadságot és kötöttséget, a szándékot és döntést.”⁵ Ám e

dramaturgia a XIX. század végén szinte válságba kerül, mert megbomlik a tett és a jellem összhangja. Egyébként a magyar nemzeti drámának nevezett szövegek mindegyike fellépett intrikus funkciójú alakokat: Biberach, Lucifer és Mirigy személyében. Ez a hagyomány öröklődik, éled fel ismét különféle alakváltozatokban, groteszk perspektívába helyezve Örkény darabjaitól kezdve.⁶ Szintén a mű középpontjában álló manipulátor az irányítója - még ha áttételesen is - Shaw ötletdramatúrgiájának, Pirandello játék a játékban darabjainak, Dürrenmatt ironikus paraboláinak. A modern dramatúrgiák másik csoportja (Ibsentől Millerig) az intrikát kiiktató oknyomozó típusba sorolható. Ezen művek nem a jövő, hanem a múlt felé kiterjesztett, visszafelé haladó, illetve a múlttól a jelenig elvezető folyamatnak a bemutatásai. Ez az eljárás a későbbiekben a krimi-dramatúrgiába is beilleszkedő technikai fogás és befogadói élményséma. A kétféle megoldásajánlat között az átvezetést a beszéltető, a katalizátor típusú alak biztosítja, illetve ez a funkció még létjogosultsággal bír az eseménynélküliségen, vagyis egy szituáció statikumán alapuló darabokban. Szondi alaptétele, hogy e válságfolyamat során a dráma abszolút volta relativizálódik és epizálódik, méghozzá a szükségszerű distanciateremtés, s az idő és a tér szétszakítottasága révén hangsúlyossá váló epikus én feltűnésével. „Mivel a modern drámaírásban végbemenő fejlődés a drámától magától távolodik el, ezért e fejlődést nem szemlélhetjük ellentétes fogalom nélkül. Ilyen az epikus fogalma: a kifejezés az eposz, az elbeszélés, a regény és más műfajok közös szerkezeti vonását, vagyis annak a mozzanatnak a jelenlétét jelöli, amit az epikus forma szubjektuma vagy más szóval az epikus én néven szokás megnevezni.”⁷

Szondi a válságot és a mentési törekvéseket vázolja rávilágít Ibsen, Strindberg, Csehov, Maeterlinck dramatúrgiájának olyan összetevőire, melyeket az abszurdal és a groteszkkal induló dramatúrgiai fordulat újra felszínre hoz. Az antik előzmények után Ibsentől kezdődik újra a darabokban a jelen idő helyett a múlt dominanciája, tulajdonképpen a múlt analízise alkotja a valódi cselekményt. Strindberg álmjátékaiban a lelki élet rejtett szférája bontakozik ki az egymásra következő jelenetek stációiban. Az álom és stáció szerkezete összefügg egymással, mivel mindkettő olyan jelenetsort alkot, melynek egységét már nem a cselekmény, hanem az azonosság keresése teremti meg. Csehovnál a cselekmény átalakul az emlékekben, vágyakban megnyilatkozó álomszerű létezéssé. Ez a várakozásban történő élet majd Beckett szünet/csenddramatúrgiájában bukkan fel újra. Csehov magánytól szenvedő alakjainak rezignált önelemzése, lírai monológjai még társaságban hangzanak el, tehát a megértés lehetősége talán remélhető. A párbeszéd ellehetetlenülése a társalgási drámában (well-made-play/piece bien faite) veszi kezdetét, majd az egyfelvonásosokban korlátozódik üres fecsegésre. Maeterlinck statikus darabjai teljesen felszámolják a történetet, mivel a halálra irányuló létezésben az emberek közötti különbségek eltűnnek, s így a kapcsolatok, konfliktusok irrelevánssá válnak. Szimbolista-szituatív dramatúrgiáját az egzisztencialista dramatikus szövegek „szűk tere” veszi át.

Szondi hivatkozik a századforduló lírai drámájára is (elsősorban Hofmannsthal ifjúkori műveire) mint a válság hátterére. A drámai kollíziót hiányolja tudniillik: „Formailag, valamint Ibsen, Strindberg és Csehov problematikája szempontjából ez annyit jelent, hogy a lírai dráma nem ismer különbséget monológ és dialógus között, és ezért a magány témája nem teszi kérdésessé a lírai drámát.”⁸ Továbbá megállapítja, hogy a „líra önmagában vett nyelv, és ezért a lírai drámában nem esik már szükségképpen egybe a nyelv és a cselekmény.”⁹ Vagyis a dikcióba megy át az akció.

Bécsy Tamás is foglalkozik Szondi elméletével, az abból kibontható elbeszél világszerűséggel. Felteszi, hogy „a műnem ismét belenő vagy belenőhet az epikába, ahonnan fejlődése az újkor elején elindult, vagy az epika nő bele a drámába, s szünteti meg.”¹⁰ Am kritikáját is adja ennek az álláspontnak. Bécsy szerint Szondi azért beszél epikus énről, mert a mű számára akként tételezett, hogy azt az írója beszéli el, tehát nála az instrukciók nem interperszonális kapcsolatból erednek. Ezt erősítik meg a következő sorok *A modern dráma*

elmélete című műből: „A dráma nem ismer semmit önmagán kívül. A drámaíró nincs jelen a drámában. Ő maga nem szólal meg, mert ő a kimondott dolgok forrása. A drámát nem írják, hanem tételezik.”¹¹ Bécsy szerint a szituáció potenciálisan tartalmazza a drámai világszerűség „hiteles” történéseit. Az ezen a drámai szükségyszerűségeen kívül eső történések a dráma epizálódásához vezetnek. Fontosabbnak tartja azonban a XIX. századtól érvényre jutó lirizálódás tendenciáját, ahogyan az instrukciókat is a dráma világszerűségéhez tartozóknak véli. „A drámák lirizálódása véleménye szerint azokban a szövegekben jelenhet meg, amelyek a drámaíró közvetlen megnyilvánulásának minősülnek, vagyis a névben. Ha a drámában megjelenő alakok költői képmásokká váltak, akkor jön létre, vagy ezen a módon valósul meg a dráma lirizálódása.”¹² A lirizálódott drámákban nemcsak az alakok, hanem a jelenetek is lírai képmásoknak tekinthetők, mely élmény-alkotórészek asszociatív rendben kapcsolódnak össze. A dialógusok így a lírai képmások tartalmát, viszonyait rögzítik, tulajdonképpen önmaguk demonstrálása, s nem a jellem-megmutatás és akció lebonyolítása a funkciójuk. Bécsy tehát feloldja a hegeli megállapítás abszolút érvényét, miszerint a dráma mozgások totalitása, s a konfliktusra épül. Nála a tett-váltás-sorozaton nyugvó konfliktusos modell mellett megtalálható a középpontos és a kétszintes, melyekben a konfliktust a mozgásba lendült drámai szituáció helyettesíti. A szituáció lesz az elméleti kiindulópontja, mely „a dráma alakjai között, a dráma menetének (cselekményének) megkezdése előtt kialakult viszonyrendszer, aminek az a differencia specifikája, hogy potenciálisan magában foglalja mindazokat a tartalmakat és cselekvéseket, amelyek az alakokban és tetteikben majd manifesztté lesznek a dráma menete (cselekménye) során.”¹³ Így a lirizálódott dráma elhelyezhető a dráma műnemén belül, mégpedig a kétszintes dráma variánsaként, ahol világszintek érintkeznek egymással.

A Név és a Dialógus újraértelmezett fogalmaival azonban elkerülhető a krízis beszédmódja, a mentési és megoldási kísérletek szótárához tartozó epizálódás és lirizálódás emlegetése. Bécsy a dialógust adja meg, mint elengedhetetlen, de csak most történő viszonyváltozást feltételezve elegendő követelményt.¹⁴ A dialogicitás vagy dialogizálhatóság látszik tehát a dramatikus szöveg kritériumának. A Dialógus ezáltal előír egy viszonyban állást vagy viszony létesülését, s a viszony éppen most történő változása, vagyis a statikus, de a változás szükségyszerűségét magában rejtő szituációból való kimozdulás a dramatikus szöveg sajátja. Amennyiben a viszonyváltozás a Nevek akciója, vagyis a Dialógusban zajló interakció a cselekvés variánsaként is tekinthető, úgy ki lehet védeni a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéséről, az epizálódásról vagy a lirizálódásról való beszédet. A Dialógus érthető a hasadt személyiség - csak külső nézőpontból monológnak ható - önmagával való (pár)beszédeként, kérdés-feleleteként is. A Dialógus voltaképpen Nevekhez kapcsolt széttartó beszéd, diskurzus. (A dis-currere szó szerint szétszóródás.) A dramatikus szövegekben a színtér beszédterré alakul, a szereplők a diskurzusok hordozói.

Csehov műveivel kapcsolatban a cselekménytelenséget és a dialógushíányt általában lemondásként emlegetik, Fergusson azonban az értelemkonstruálást elhárítva a költői és komédiás érzékenységet veszi észre.¹⁵ A kommunikációképtelenség problematizálását Esslin már az abszurd jellegzetességének tartja.¹⁶ A kimondhatatlanság, az igazság kinyilatkoztathatatlansága (lásd Ionesco *A kopasz énekesnő*, *A székek* és Beckett *Godot-ra várva*, *A játszma vége* és annak utójátékaiként írt *Némajáték* című darabját, a *Lélegzet* csend felé szerveződő végjátékát) mégis a kommunikáció értelmetlen(sége elleni) fenntartását segítik elő. A modern és a posztmodern szövegek közötti horizontváltást viszik véghez Beckett kései darabjai vagy Handke *Kasparja* a „nyelvbe való (kényszerű) belenövés”¹⁷, a nyelvi megelőzöttség tudattermékeként. A fecsegő vég(ső)lények (világ)végi helyzetükben elszakíthatatlanok egymástól, kényszerűen egymásra utaltak. A halál az a szituáció, amikor a világba helyezett egyed megszűnésével a tükörképnek tekintett (saját) világ eltűnése felmerül.¹⁸ Ez játszódik le például Ionesco *A király halódik* című művében.

A modern dramatikusan szövegekből már hiányoznak az összetett jellemek, a pszichológiai sémákkal leírható alakok.¹⁹ Jákfalvi Magdolna a klasszikus magyar avantgárd dramatikusan irodalmában is rátalál a szerep(lő)konstrukción, vagyis a perszonázs (az általam ilyen értelemben használt, de találóbb szakszónak gondolt Név) másként felléptetésére. Rámutat, hogy Mácza János és Hevesy Iván kezdeményezése a perszonázs dramatikusan elemének megújítása azáltal, hogy csak vizualitásában teszik felidézhetővé, gesztusértékkel ruházzák fel. Déry Tibor technikáját Jarryéhoz hasonlítja abban a vonatkozásban, hogy mindketten a *dramatis personae* fizikai méretét és transzformációs képességét növelik meg. Jákfalvi azért óv a túlzott radikalizmus feltételezésétől, mert avantgárd dramaturgiánk az antik és a polgári dramaturgia érvényét lebontani jobbra csak a manifesztumokban képes.²⁰ Elsősorban az absztraktumok „materializálása”, a geometriai formák, a marionettek, a gépek teremtik meg a „görög színházi kellékekhez (szavalókórus, szabadtéri előadás, ünnepi tömegszínház) és a görög cselekvés elvéhez kapcsolódva a magyar avantgárd dramaturgia jellemzőit”. Az antik tradíció és az avantgárd elismertetése érdekében átvett munkásmozgalmi teátrális szokások pedig érthetővé teszik a *dramatis personae* kollektivitását és a polgári színházi technikát is folytató „szerep és a perszonázs egységes identitását”.²¹ Az avantgárd művek bábu az „eszközemberlét” hírül adói.

Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című darabjában a bábuk feje kiemelkedik a törzsből beszéd közben, besüllyed elhallgatásukkor. Tarján Tamás játéklehetőségüket a fejek céllövöldét idéző föl-lemozgására szűkíti. A bábuk elnevezését az instrukció szerint reflektorfény vetíti a törzsre. A tíz bábu hatása tömegszerű, érzékelhetően sokan vannak. Dialógusaik így kényszerű szótagstaféták, vagy a szereplés kényszere miatti válaszfeleslegek.²² A személyiség határainak felbomlása elbeszélhető a dramatikusan modernségben a narrativitásba száműzött identitásként, szerepekre oszlott perszonalitásként, a posztmodernben pedig az én hiányát kitöltő hangok halmazaként, szövegelő automatákként, a szövegszerűség kellékeiként.²³ Richard Rorty Nietzsche gondolatait idézve a személyiség viszonylagosságát a partikuláris esetlegességeivel való konfrontációban, az én saját nyelvhasználat általi újratemtésében látja.²⁴ Elképzelhető az ének a másokban (kép/másként) való felismerése is.²⁵ Az alter ego ugyanis nem veleszületett jelenlét az ego számára, inkább az oppozícióban álló szubjektum véges tapasztalata önmagával való nem-azonosságának, a másiktól érkező, le nem származtatható megszólításnak.²⁶ A másság általi megelőzöttséghez való ragaszkodás példája Handke *Kasparja*, aki olyan szeretett volna lenni, amilyen volt már valaki más. Az énben testesülő másikkal szemben válik felismerhetővé a saját. Az individuum helyébe egy nyelvi konstrukció kerül, vagyis a megnyilatkozásokban, a Dialógusokban történő létesülés és elkülönöződés. A személyiség felcserélődik a nem rögzíthető számú és személyű személyes névmással. Az interperszonalitásban nem abszolutizálható a közöttség jelen idejű viszonya, így a dramatikusan szöveg dialogizálhatósága nem mentesül a történetiségben mutatkozó változástól az éppen most változó viszonyokra irányultsága ellenére. A dramatikusan modernséghez tartozó *Hat szereplő szerzőt keres* című Pirandello-mű a szubjektum, szerep és a szereplő kérdéseit viszi színre. A tragikus felhangot az adja, hogy a szubjektum feltételezett változatlan teljessége nem mutatható meg csak szituációkhoz kötött magatartásaiban. Genet *Az erkély* című darabja dekonstruálja az autonóm viselkedés létformáját, mégpedig a pirandellói színház a színházban alakzatát mintázó szerepjáték a szerepjátékban létrehozásával.²⁷

A szubjektum feldaraboltságához illeszthető a Név mozaikossága. A Nevekkel összefüggő Dialógusok az idézetekből összeálló szöveg-szereplőt formáznak.²⁸ A Név tehát nem rejti az egyértelmű megfelelések előfeltevését, hanem nyilvánvaló bizonytalanságoktól terhes. A modern dramatikusan szövegek alakjai nem mindig vannak el/megnevezve vagy csak típusba soroltak, esetleg azonosan jelöltek és felcserélhetőek. A motiváció nélkül a pillanatban megteremtett hatás és az asszociativitás működhet. Jákfalvi szerint a magyar dramatikusan

irodalom legváltozatosabb Név (nem)jelölési technikáit Karinthy Frigyes találta ki, vagyis a szövegelők csupán gondolatjellel jelöltek, vagy éppen a jelölés dömpingjéből adódó eldönthetlenség érvényesül²⁹. A jelölő (elnevezés) és a jelölt (magatartás) viszonya esetleges és változó, így a Név fogalmán az éppen megnyilatkozó, a Dialógus beszélője érthető. Egy Névhez is különböző magatartásokat felvonultató szövegek tartoznak, így ellehetetlenül az identifikáció automatizmusa.

A nyelv általi meghatározottság és manipuláltság döbbenete munkál már az avantgárd szövegekben. Remenyik Zsigmond a Tömeg, Palasovszky Ödön a parlando(szavaló)-kórus felléptetésével a beszédmód változásában látja az újítás lehetőségét, akár csak néhány évvel később Artaud, igaz egy egészen más színházi közegben. Jeanette R. Malkin Jean Vannier elméletéből kiindulva tipizálja a dramatikus beszédmódokat³⁰. A tradicionálisra a reprezentálás jellemző, tehát az alakok indulatainak és gondolatainak, pszichológiai vonatkozásainak lefordítása. A másik típus dramatikus nyelve gesztusok hordozójaként működik. A harmadik típusban a nyelv megszabadul a jelentésségtől, funkciója az (ön)reflexivitás. A két utóbbi típus alapján felállított modellek a modern és a posztmodern szövegműködésre világítanak rá. A nyelvi kínvallatás (1. language torture) történik meg Handke *Kaspar*-jában. A nyelv működésére reflektáló beszéd-darab ("Sprechstück/speech-play") beszélői: Kaspar elnevezésű clown és különböző hangok, amelyek tanítják, végül a beszéd jól formált rendezettségéhez teszik hasonlónak, asszimilálják idegenségéből a hősparódiaként is felfogható Kaspart. A rögtönzöttség illúziójának dramaturgiáját jelzi, majd leplezi le a szövegelést. Kasper/Kasperl német bohóc elnevezés, melyhez a clown kellékei (nagy kalap, ormótlan cipők) és gesztusai (infantilitás vagy virtuális tabula rasa állapota, a saját testre és a környezetre való rácsodálkozás a fejlődés/nevelési regények mozzanatait idézik) társulnak. A nyelvi automatizmus uralmában (2. gagged by language) az alakok megsemmisülnek (Ionesco: *A lecke*) vagy átváltoznak (Pinter: *A születésnap*), mintha a nyelvi ismétlés ritualizálódása mágikus formulákat teremtene. A nyelv fogságában (3. language as a prison) a nyelv uralhatatlansága, a banalitások, a brutalitás és a kimondhatatlan tapasztalata érvényesül. Küzdelem a nyelvvel (4. wrestling with language) az interperszonalitásban adódó nyelvi agressziót hívja elő (Albee: *Nem félünk a farkastól*), ahol a nyelv fegyverként és a konformitás elleni lázadás formájaként funkcionál. A kegyetlen párbeszéd játék. A *Nem félünk a farkastól* szó általi gyerekgyilkosságához képest a rituális emberáldozat felé tolódik el *A lecke* Professzorának a kés szó ismétlésével elkövetett tette. Minden esetben az illúzió megsemmisítése történik a nyelvben, mégpedig a nyelv mint az illúziókeltés eszközének illúziójával együtt.

A Nevek közötti Dialógusokban viaskodás történik a szó játék értelmében, ami a dramatikuságot fedi fel. A darabokból kihallatszó különböző szólamok egyszersmind a nyelv működésére is reflektálnak.

3. Nyomolvasás

Az értelmezés feltétele a jelenbe átöröklött múlt felismerése, a lehetséges kapcsolódási pontok keresése. Körüljárva Brecht epikus¹ színházának módszereit felfejthető az ehhez kapcsolható dramaturgiák hálózata, így el lehet jutni Arisztotelészhez vagy akár az abszurd és a groteszk technikájához.

Arisztotelész a *Poétikájában* kizárja epikus alkotás tragédiává való feldolgozását, mégis rábukkanhatunk ilyen művek említésére, melyeket sikertelenségük okán részben háritani, részben saját rendszerébe beépíteni igyekszik az elméletíró. Agathón nemcsak a történetmondást - mely nem feltétlenül mítoszfeldolgozás volt, hanem esetenként fikció tanító céllal - valósítja meg drámai formában, hanem elsőként alkalmaz betétdalokat.² Az epikus

színház terve valószínűleg Johnny Heartfield nevéhez köthető, aki Erwin Piscator díslettervezője volt. A színház számára politikai és szociális természetű tér, a kollektív ünnep és tanulás helye, ahol a naturalista előadásmód és az arisztotelészi egység elutasítása, a technikai újítások alkalmazása aktuális kérdéseket vet fel. Brecht történetmondó színházában az események kapcsolása Shakespeare történelmi darabjaira, a XIX. századi pikareszk történetekre vagy éppen a filmművészet technikájára, Griffith és Eisenstein alkotásaira emlékeztet. A történetet a szereplők nem ábrázolják, hanem elbeszélik. Az elidegenítés eszközei (V-Effekt): harmadik személyű, múlt idejű előadásmód, kibeszélés a színpadról, hangsúlyozott technikai felszereltség, éles megvilágítás, illetve az antik és a középkori színház maszkjai, az ázsiai színház zenei és gesztusnyelve, valamint a paradoxon és az ironia alakzata. Brecht a Neue Sachlichkeit megfontolásait nem tévesztve szem elől a tudósítás és a dokumentum terének tekinti a színházat, ugyanakkor költői indíttatását sem felejt el darabjaiban észreveteni, például Heine és Hölderlin versvilágára való utalásokkal. Arisztotelész (bele)ézés színházát az értelem színházává alakítja, ahol a ráismerés az idegenség felől vezérelt. Nem kerül kívül azonban a dialektikus beszédmódon, sőt felerősíti azt ellentétpárjaival (humor és tragédia, materialitás és spiritualitás, harmónia és erőszak, tudomány és művészet, kommunizmus és demokrácia ideológiája). A jelen aktualitásához kötődő polgári színmű (Zeitstück/period piece), a népszínmű (Volksstück/folk play), Piscator politikai színházának tapasztalatát felhasználva dolgozza ki a tandrámát (Lehrstück/learning-play), a belátás történetmondó színházát, melynek ideával/ideológiával való asszociálhatósága a platóni tanításra és a középkori moralításra utal vissza. Brecht dramaturgiájára az illúziótlanúság szándéka tekintetében alkalmazható a konkrét (concrete)³ jelző.

A világ(ok) a nyelvi fikciótól függően különböző formában létezhetnek, a világkonstrukciókhoz is más és más a viszony. Brecht az arisztotelészi tradíció tagadásában sem tud ahhoz kötöttségéből menekülni. Az abszurd színház pedig egyaránt felhasználja Arisztotelész eljárását a tapasztalati utánzására, melyet a determinizmus ural, s Brecht elképzelt képletét, melyben ugrások és hiányok szakítják meg a folyamatosságot. Arisztotelész követelményként állítja az egyik jelenetnek a másokra következtetését, a lineáris növekvést, Brecht-nél minden jelenet önmagáért való, mely montázs technikát az abszurd dramaturgia is érvényesíti. A néző/befogadó érzelmi azonosulásának szorgalmazása arisztotelészi örökség, a megfigyelővé tételével elidegenítése, döntési helyzetbe hozása pedig brechti. Az abszurd nem tesz nyilvánvalóvá elvárásokat, viszont újfajta tapasztalatot ígér, mivel a néző/befogadó önkéntelenül a jelentésképzés részese. Az abszurd szerzőknél ugyanúgy megtaláljuk az arisztotelészi retorika ajánlatait és a brechti érveket. Az abszurdhoz köthető emberkép átjárhatóságot biztosít az Arisztotelésznél még magától értetődő adekvát létmód és a brechti vizsgálat tárgyává tett szubjektum között. Arisztotelész változ(tathat)atlan jellemeket ír elő, Brecht a folyamat során alakulónak tekinti a szereplőket, az abszurd már az önmagába visszakanyarodó akcióban helyezi el a statikusságra ítélt bábukat.

A brechti módszerekhez közeli Max Frisch színháza. Az emberi egzisztencia Kierkegaard, Jaspers, Nietzsche nyomán számára a hit - kétségbeesés, élet - halál, autentikus - nem hiteles, jelentéses - hiábavaló fogalmait által meghatározott. Frisch allegorikus alakjai a moralítások everyman formái, akár csak például Ionesco darabjaiban. E. G. Craig rendezőnek a színháziság jelzését célzó koncepciója az „über-marionett”, mely szerint a szuperbábu a test tökéletes nyugalmát és a kifejezés súlyát magára véve isteni kép(más)ként funkcionál. A maszkos performanszok a keleti és az antik színházak rituáléihoz utalnak vissza, melyet az avantgárd dramaturgiája fedez fel magának. A Bauhaus színháza a test és a tér törvényeivel kísérletezik. Oskar Schlemmer a műfigurát a testformák tipizálásának, az anyagi esetlegességtől való eltávolodásnak, technikai organizmus absztrahálásának tekinti. Moholy-Nagy László a képzőművészet, azaz a vizualitás módján szerveződő (a filmtechnikát is átvevő), az instrumentumok összességét magában foglaló formát a totalitás színházának

nevezi, mellyel a tömegekhez lehet elérni.⁴ Piscator 1920-ban megnyitott Proletár Színházának „tömegjátékaiban” a bábuk szerepeltetése a szöveg harsányságát, kiáltvány jellegét erősíti. A magyar „előörs” dramatikus szövegek az expresszionizmus, a dada, a szürrealizmus sodrában alakulnak. Az egész estés darabok ellen, vagy a korai moziszenzációk mellett hat a fragmentális jelleg, a szűkített terjedelem, gyakran egyfelvonásosság. Sajátos dramaturgiája, hatás eszközeinek differenciálatlansága nagyban a kabaréjelenetek eljárásait követi.

Mácza János *A fekete kandúr* című darabjában ugyanúgy nincs semmilyen kandúr (bár a darab eleji instrukció szerint A, a hosszú rúddal elnevezésű beszélő különböző feliratú táblákat akaszt ki, melyek közül az egyik az áll: Chat noire⁵), mint Ionesco *A kopasz énekesnő* című művében sem kap szerepet a kopasz énekesnő. A darab közönségsokkító „Tessék röhögni!” kezdetű prológusa után a színhely Radnóti Zsuzsa közelítésében „egy metaforikus közösségi tér, egy modern agora vagy Hyde park, hatalmas, huszadik századi Metropolis egyik részlete”⁶. A térbe belépők jellemző megnyilvánulása Radnóti értelmezésében a káosz-érzetet kifejező életérzés- és (köz)hangulatforgácsok, vagyis szinte artikulálatlan kikiabálása a beléjük szorult összes indulatnak és agresszióknak, Tristan Tzara kifejezésével az imbecillitás kitörései. A szenzualitás tudtul adása mellett talán az értelmi konstrukció uralhatatlanságának belátása is teljesül. Déry Tibor *Az óriáscsecsemő* című műve 1926-os keletkezésekor elsősorban antikapitalista színezetűnek, társadalmi indulatúnak hathatott, a jelen felől a késődadaista hangoltságból kissé a kezdeti abszurd felé hajló, ontológiai satírákénti olvasata emelhető ki. Tarján az élet céltalanságának példázataként szemléli, de a körforgást mintázó dramaturgia (születés-halál ismétlődő ritmusa és szerepkeresés), az intertextusok (Madách *Tragédiájának* kifordítása, Calderon drámacím átírása az élet-(rossz)álom szópárban) megnyitják az utat a nem tematikus értelmezés számára. Az elemző Kocsis Rózsa *Igen és nem* című, a magyar avantgárd színjáték történetét taglaló monográfiájának észrevételeire támaszkodva a Lajcsi-Ádám, Apa-Úr, Nikodemos-Lucifer alakmegfeleléseket, motivikus hasonlóságot (például a mutatónyosbódé és *Az ember tragédiája* londoni színe között), névjátékokat (Apa-Nikodemos-I.Újszülött-II.Újszülött-Bábuk fej/helycseréje, Lajcsi-Lajos a mítosz adta szakrális vonatkozásait, a Kogutovitz név hasonlóságát a kor közismerten híres térképészének nevéhez), az óriásbábuk antik kórusra emlékeztető kommentációit emeli ki⁷. Remenyik Zsigmond *Blöse úrék mindenkinek tartoznak* című darabjának duplikáló expozíciója a szöveg önreflexiója, a szerző szerepeltetése pedig önvisszajátszása. Déry saját nevét szövi bele a szövegbe a „Mit szól, Lajos úr, Déry Tibor legújabb műveihez?” kérdéssel. Karinthy Frigyes *A bűvös székben* helyet hagy a darabot játszó hús-vér színészek nevének. Az öngyilkosság elmaradását követő vitában a bűvös szék ismét működni kezd, s Gényusz kifogy a szerepből, a szerző cserbenhagyja. Máczánál Z, a tragédiaíró fogadkozik, hogy mégis meg fogja írni a nagy tragédiát. A szereplők nagy száma, illetve a szereplők listájának és a ténylegesen megjelenő szereplők gárdájának eltérése kibillentti a befogadói magatartás sémáit. A monumentalitás, a panoptikumszerű látásmód, a bábuk alkalmazása a stilizáció kellékei, a mintha-világ leleplezői.

A végállapot a temet(kez)ési jelenet, a halál színre vitele a dramaturgiára is kiható mozzanat. Schein Gábor a tragédiaelméleteket kutatva az antik tragikus hősök életét is a halálból, a dionüsszosi jellegből véli kibonthatónak⁸. A halál megváltozott látószög lesz Harold Pinter *Holdfény* című darabjában, mikor Bel Andyhoz szólva a halált annak új horizontjává avatja. Füst Milán *A lázadó* című tragikomédiájában a Sándor elnevezésű író (Füst számtalan alteregójának egyike) haldoklik, de környezete nem figyel rá, komédiásnak mondja, mulatságnak tekintik a szituációt. Ionesconál ismerhetünk rá újra a nevetséges és a megrendítő eldönthetlenségére a király haldoklásakor.

Az avantgárd a meglepetések színháza, mely újraéleszti a naturalizmus által a bábszínházak, a vásári színjátszás világába leszorított csodákat. A fantasztikumra való

hajlamot megtartja az abszurd színház is, de már a történetlanc felfűzhetetlenségének tudatában. A egyfelvonásosság, vagyis a kiiktatott szünetek dramaturgiája nagyrészt az illúzió és a valóság viszonyáról vall. August Strindberg 1888-ból származó *Julie kisasszony* című egyfelvonásosa az előszó tanúsága szerint az illúzió fenntartását célozta.⁹ A játék folytonosságának monotóniáját pantomimjelenetek, zenés betétek, cirkuszi látványosságok, trükkök enyhítik. A felvonásra tagolás elhagyása visszavezet az antik és a középkori színházi gyakorlathoz, a görög tragédiák kórusaihoz, a tragikumot visszajátszani hivatott szatírijátékokhoz, illetve a misztériumjátékban az interludiumhoz. Pirandello groteszk színháza (teatro grottesco) alkalmazza az antik gyökerekkel rendelkező ibseni retrospektív dramaturgiát, de az oksági összefüggéseket nem kutatja. A hat szereplő próbájával induló darab az illúzió és valóság ellentétét egymás mellett létező fikciókká teszi. A szerepek változhatatlanul ismétlődnek mentesülve az esetlegességtől, a szereplők egy kitartott tragikus pillanatban részesülnek. Az ötletet az abszurd viszi tovább, mégpedig hozzátevé Ibsen költői, Maeterlinck statikus, Strindberg álmójátékainak intim színházát. George Steiner Ibsent jelöli ki az antik és a shakespeare-i hagyománytól élesen eltérőként¹⁰. Maeterlinck Aiszkhülosz tragédiáira¹¹ hagyatkozik, amelyeket a cselekményesség hiánya miatt a csend műveinek nevez. Így például *A vakokjának* árnyfigurái a változatlan színen várakoznak egy (isteni) vezetőre, szünetekkel tördelt alluzív és repetitív megszólalásaik szimbolikussá, félelemmel és halállal terhessé válnak. A világtalan (pár)beszédnek felől is közelíthető Beckett *Godot-ra várva* című művében szereplők egymáshoz való viszonya. Jarry impertinens színháza is merít ebből a hagyományból, s a szürrealizmus, az abszurd felé tágítja. Az *Übü királyban* a két szörny-báb az idiotizmus, a mohóság, a testiség (metafizikán túli/innen/kívüli patafizika) obszcén szimbólumai, de Shakespeare királydrámáinak (főként a *Macbeth*) és a romantikus történelmi drámáknak is szatíráját adják. Camus bár tagadta a kapcsolatot az egzisztencializmussal, Sartre elkötelezett színházával (théâtre engagé), mégis mindketten a szimbolikus szituációban mozgó alakok általi újkori magánmitológia megképzésében érdekeltek. Az abszurd (anti)színházban a klasszikus komédiából, a cirkusz világából, a commedia dell' arte, a farce hagyományából ismert párosok (hason)másai játszanak. Nicolae Balota a szatírijátékok ismétlését látja viszont az abszurdban.¹²

Örkény groteszk dramaturgiájára, s az azt követő hazai dramaturgiai kísérletekre kétségtelenül serkentőleg hatnak Brecht és az avantgárd technikai újításai. A darabokban ennek nyomai a nem ábrázoló szintéren mozgatott archetipikus bábuk, a fragmentális jelleg, az álm/csoda nem ok-okozati logikájának alkalmazása, az önreflexív szövegalkotás. A szereplők játéka a halálig tart, a bukás végzetszerű, de a behelyettesíthetőség miatt mégsem tragikus. A manipulátorok narrátori szerepet is játszanak, dramaturgiai funkciójuk az (át)értelmezés. A rigmusok, mondókák, énekek, imák a brechti songok funkcióját veszik át, vagyis elidegenítő eszközök. A kerek történetek azonban kezdet és vég nélküli történésmozaikokra töredeznek szét, melyek sorrendje felcserélhető.

4. A lengyel mitologikus színház¹

A dramatikus hagyomány szövetének aprólékos szétszalazása beláthatóvá teszi, hogy az újszerű dramaturgiák szempontjából döntő fordulatot hoz az avantgárd, melyet a lengyel kulturális hagyomány képes volt befogadni, ám a magyarországi nem igazán, éppen ezért válhat jelentőssé a későbbiek folyamán hazánkban a közvetítők szerepe. Berkes Tamás a *Senki sem fog nevetni* című 1990-es könyvében a cseh és a lengyel irodalmi hagyományt említi a groteszk hazai újraéledésének előmozdítójaként. A dramaturgiai módszerekbe főként a lengyelektől átmentett elemek épülnek be. A lengyel színház mitologizmusának megalkotói közül a magyar dramatikus modernség alakulására feltételezhetően hatással levő szerzők és rendezők csak vázaltszerűen sorakoztathatók fel. A darabok sokfélesége ellenére tulajdonképpen a hetvenes évek végéig is az ötvenes és a hatvanas években uralkodó irányzatok változatai élnek tovább: a politikai-történelemfilozófiai groteszk, a költői darabok, neoromanticizmusra rájátszó művek.²

A mitologikusság a történelmi események sodrában formálódó lengyel színház meghatározó jegye. A nemzedékről nemzedékre öröklődő problémák miatt az elődök műveit eleven hagyományként, érvényes irodalomként lehet és kell számon tartani.³ A lengyel dramatikus irodalom Mickiewiczről Mrozekig és Rozewiczig szinte egyetlen folytatásos sorozat, ahol a későbbi művek tovább folytatják a korábban megkezdett témákat. Csupán a romantikus irodalom ironikus hangoltságába való átcsapása történik meg a XX. századi művekben, de egyszersmind működik a nosztalgikus visszatekintésből következő mítoszteremtő fantázia. Hazánkban ugyan ilyen erős folytonosság nem mutatható ki a dramatikus szövegek között, de a nemzeti karakter megalkotásának, a mítoszképzésnek az igénye végig nyomon követhető. A mítosziság a darabokban adott világrendben egyfajta metatörténelmiséget bontakoztat ki. A mítosz megidézésével a történelem tényhalmaz helyett múlttudatfolyamként jelenik meg. Az átvétel és az újrafogalmazás jelenségén alapul a lengyel mitologikus gondolkodásmód is. Kialakul a vissza-visszatérő hősök, ismétlődő szimbólumok és allegóriák rendszere, mely egyébként az orosz irodalmat is jellemzi (például a „felesleges ember” típusa megvan Puskinról, Lermontovról Gogolon, Goncsarovon át Dosztojevszkijig és Csehovig). Az 1830-31-es szabadságharc bukása után a Mickiewicz körül szerveződő párizsi lengyel emigráció számára egyenesen létkérdés a lengyel mítosz kimunkálása. Mivel a nemzeti identitás teréül eleinte a költészet nyílik (bár az 1830-as, majd az 1900-as években kiemelkedő dramatikus alkotások születnek), így a lengyel nyelvű költészet különösségének hangsúlyozása összefonódik a lengyel messianizmussal, mely szerint Lengyelország sorsa Krisztusét ismétli.⁴ A lengyel dramaturgiákon az 1948 és 1952 közötti évek kényszerű sematizmusa nem hagy mély nyomot. Ez köszönhető a századvégi, századeleji izmusok integrálásának a lengyel kultúrába, melynek következménye lehet a Berliner Ensemble (Brecht színháza) 1952-es lengyelországi vendégszínházának sikere. A kortárs darabok felpezsdítik a lengyel szellemi életet: az 1940-es években sorra mutatják be a francia Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, az amerikai A. Miller, T. Williams műveit. Az abszurd hulláma 1957-ben ér el Lengyelországba, a *Godot-ra várva* bemutatásával. Ennek nyomán fedezik fel az abszurd előzményeként Witkiewicz darabjait.

A lengyel mitologikus színház „ősei” Mickiewicz, Slowacki és Krasinski. Mickiewicz *Ősök* című darabját Wyspianski rendezésében 1901-ben adják elő, s szintén ebben az évben kerül színre Wyspianski *Menyegző* című műve. Mickiewicz szellemalakjai tulajdonképpen jelképek, a szabadságharc folytonosságának gondolatát hirdetik. Ez az allegorikus alakteremtés Wyspianskinak is ihletője.⁵ Eliade hivatkozik arra, hogy az ősök és hősök kultuszai, a halottak kollektív visszatérésére vonatkozó szertartások, azaz az időszakonként megismétlődő maszkokat használó rituálék tekinthetők a drámai kezdeteknek.⁶ Lehetséges az is, bár nincs bizonyítva, hogy Mickiewicz ismerte az akkoriban Byronnak tulajdonított

romantikus rémdrámát, a *Vámpírt*, melynek hőse egy élőnek látszó és élőként viselkedő halott (az *Ősök* bevezető költeménye e mű címét viseli). Wyspianski ezt a hagyományt követve alakítja ki merészen képszerű, látványos képi metaforákra épülő „totális” színházat. A színpadi megformálásba beépíti ugyanis a társművészetek (mindenekelőtt a képzőművészet és a zene, különösen az opera) eszközeit. Spiró hasonló megfontolásból tekinti az operát dramatikus „örjögései” mintájának. Wyspianskit a képzőművészeti látásmódjához „hozzásegíti”, hogy a krakkói színházban nincs forgószínpad, ezért a felvonások között hosszadalmas az átdíszletezés, s mivel a kor vezető festőit kéri fel díszlet- és jelmeztervezésre, a látvány jelentősége (és a költség) megnövekszik, vagyis nagyobb egységeket kell azonos díszletek között játszani. Wyspianski technikája részben ettől annyira statikus és monumentális, részben pedig természetesen szemlélete, érdeklődése miatt. A tudattartalmakat vetíti színpadra, mégpedig stációszerűen (azaz a nem-tettdrámát), ami a cselekvésképtelenség (az adott lengyel helyzeten való változtatás képtelensége) kényszerű elfogadásának megfelelője. A gondolkodásmód típusaira átveddő hangsúly ismét időszzerűvé teszi a szellemek felléptetését.⁷

Witkiewicz a mitologikus lengyel színház örökségét kritikusan kezeli, parodizálja mintáit, például Wyspianski álomszerű jeleneteit. Rajzolni is tanul, fantasztikus képzelőerejét szikráztatva itt fel. Világszemléletének középpontjában „a Tiszta Forma”, „a létezés furcsaságának metafizikai érzése”, a „lételmélet igazságainak keresése” áll. Műveiben megmutatkozik a valószínűtlen helyzetek kitalálásában tapasztalható leleményesség, a köznapi nyelvtől történő meglepő és szellemes eltávolodás.

Gombrowicz darabjai alapvetően groteszk-filozofikus stílusúak, mégis erőteljesen támaszkodnak az elődök munkáira.⁸ Eörsi István kiemeli Gombrowicz szépségről írt gondolatait, miszerint: „A műalkotásban a szépségnek mintegy szándéktalanul kellene fellépnie...nem alapulhat csaláson...szuverén.”⁹ Az *Operett* című darabjának zárójelenetében a Szépséget (Albertinkát) koporsóban kell becsempészni a színre, ráadásul meztelenül, mert csak elcsúfítja mindaz, amit ráaggathatnak. (Érdemes összevetni Nádas *Temetés* című művével.)

Rozewicz alkotásainak a jele a hiány, hőse bárki (everyman-jedermann bábszerű figurája) lehet. A kommunikáció lehetősége kérdésessé válik, mely teret enged a közhelyek felhalmozódásának. A kollázstechnikával épített darabjai a művészi kísérletezés területei, a képzelet kalandjai, nagyszabású költői látomások.

Mrozek rövid ideig építészetet és képzőművészetet tanul. Szembetűnő fogékonysága a paródiára és a groteszkre, ami gyakran egy-egy sztereotípiára képi megvalósításából származik. Egyfelvonásosában a feszültséget a katasztrófa várása adja, a szereplők képtelenek bármit tenni, passzívok. Többfelvonásosában felvonultatott családi problémák többsikű válságot lepleznek: társadalmi, politikai bajokról, a modern művészet gondjairól van szó.

A sokarcú lengyel színház XX. századi rendező egyéniségei közül kiemelhető T. Kantor és J. Grotowski. Kantor színháza a „formabontó” dramatikus szövegekhez (Witkiewicz, Gombrowicz) és a tradícióhoz is ezer szállal kötődik (Mickiewicz, Wyspianski). Eredetileg festő akar lenni, példaképe Wyspianski. A 60-as években már eljut Magyarországra is Kantor tevékenységének híre. A *halott osztály* 1976-os bemutatójáról Eörsi István számol be. A kantori életmű egyfajta permanens belső reform, melyben az előző fázisok sorra megkérdőjeleződnek, ugyanakkor organikusan egymásba is épülnek.¹⁰ Kantor nézete szerint a „negatív képe” révén érzékelhető az élő. A halál ad tétet az életnek, mértéket, s a megismerés lehetőségét. „Az életet a művészetben csak az élet hiányával, a halál és az üresség képzetével és a kommunikáció hiányával lehet kifejezni”-írja a *Halálszínház* manifesztumában.¹¹ A teátrum világa mint fikció-rendszer az élet szempontjából „törékeny”, mert ürességében közel áll a halálhoz és a halállal kapcsolatos dolgokhoz. A halál viszont (az örökkévalóság világa) abszolút és tiszta - az élet szférája hozzá képest esetleges és

„beszennyezett”, alacsonyabb rendű. *A kimaszatólás* című írásában fejt ki ezt a műalkotásokban alkalmazott módszert: „Amikor egy képrészen túl sok nyugtalanító forma-sűrűsödés támadt, egyetlen mozdulattal letöröltem, „fenéig”...Ez a mozdulat - azt mondhatom - kegyetlen volt, sorsdöntő...Az üresség és a csend területei féltékenyen rejtették elmúlt korszakok titkait. A kimaszatólás ahhoz a merőben mindennapi tevékenységhez is hasonlít, amelyet takarításnak nevezünk...Csak egy lépés választ el bennünket attól a perctől, amelyben a kimaszatólás aktusa a színpadon is magvalósítható”.¹² (Nádas *Takarítás* című darabjában éppen ez a kimaszatólás történik meg.) Kantor szerint újra jelenlévővé kell tenni a rítust a színpadon, annak az elemi erejű megrázkódtatásnak a pillanatát, mikor az emberrel (a nézővel) szemben először állt az ember (a színész), aki megtévesztően hasonlított ránk, ugyanakkor végtelenül idegen volt, elérhetetlen messzeségben lévő, s az általa közvetített misztériuma a határátlépésnek, végső soron a halálnak a nézők körében „metafizikus megrázkódtatást” váltott ki. A halál „szólitását” a „protézisek” (a színész testével szinte összenőttként feltüntetett tárgyak) és a „manekenek” (felvett szerepet megtestesítő alakok) végzik, mégpedig erős halál-érzetet és a halottak szubsztanciáját sugalló modellé válva az élő színész és a néző számára.

Az emberformájú kreatúra létrehozásának romantikus ábrándjától a XX. századi absztrakció racionalizmusáig jelölhető ki a homunculus, hasonmás, maneken, automata megteremtésének igénye. Ennek mozgatója az embernek az a vágya, hogy megszabaduljon kötöttségeitől, ezért az organizmust mechanikus műfigurával (például automatával vagy marionettel - az egyiket Heinrich von Kleist, a másikat E. T. A. Hoffmann énekelte meg) kívánja helyettesíteni, mely tökéletességével felülmúlja a gyengeségeinek alávetett emberi szervezetet. Voltaképpen a Bauhaus színpada (mely O. Schlemmernek az 1923-24-es weimari években kidolgozott terveiből táplálkozik, s tulajdonképpen az expresszionista és a konstruktivista irányzatot ötvözi) tekinti korjellemzőnek az „absztrakciót” és a „gépet”.¹³ Minden technikai lelemény azonban a képzőművészeti fantázián, a vizuális szimbolikán alapul. Ebben a felfogásban az irodalom háttérbe szorul, ellenben a dramaturgiai elemek fontos kompozíciós szerepet kapnak: a mágikusan bővülő zeneiség (esetenként ritmikus zajzene), a vizualitás és a dinamikus-ritmikus mozgás, mely felhasználja a cirkusz, az operett, a varieté, a clown-mutatványok formaeszközeit. A happeningek szintén kiiktatják az előadástól a színész egyéniségét, a meghökkentő látványt helyezik a középpontba, hiszen első szervezői képzőművészek.

Grotowski a moszkvai Színművészeti Főiskolán tanul Sztanyiszlavszkij tanítványaként, ám egy sajátos színjátszási technika kidolgozására teszi fel az életét.¹⁴ Grotowskitól származik a szegény színház fogalma, melyben rejlő puritanizmus lemondást jelent a színházi kellékek, technika alkalmazásáról, csak a „lemeztelenített” színészre, vagyis testi jelenlétére, fizikai kifejező eszközeinek gazdagságára, intenzitására hagyatkozik, ezáltal vélve megtalálni az emberi teljességet. A művészi eszközök, effektusok redukciója a csönd hatását és a figyelem képességét erősíti. A hangsúly a testre kerül, mely maga az emlékezet. A színész teste lelki impulzusokat idéz, feladata az „önátadás aktusát” akadályozó tényezők (gátlások) eltávolítása, azaz a „via negativa”. Meg kell tanulni „elvetni”, és „mindig készen állni a cselekvésre: vállalni a teljes kudarc kockázatát, nem azt, amikor mások szemében vallunk kudarcot, mert ez kevésbé érdekes, hanem feltétel nélküli odaadásom hiábavalóságának kockázatát, amikor nem sikerül találkoznom a másikkal, s így nem sikerül találkoznom önmagammal.”¹⁵ A színészek pszichikai-fizikai energiájuk mozgósításával szinte transzállapotba jutnak (ezt nevezi Grotowski pszicho-fizikai játékmódnak), így válhat az előadás transzgresszív cselekvéssé (a tabu megszegésévé, az intimitás feltárásává, megnyílássá, ki/áthágássá, gyónássá, fel/áldozássá, a mágia totális aktusává). „A feltárulkozás, önmagunk feltárása és a másik feltárása. Van ebben olyasféle, mintha megmosdatnánk az életünket. Nagyon is szó szerinti, kézzelfogható asszociáció ez számunkra,

mint cselekvés nagyon is szó szerint értendő: megmosdatás.”¹⁶ A színház így válhat a megtisztulás terévé. Grotowski rendezéseinek tengelyében a mítosz foglal helyet, különösen a katolicizmus mitológiája és a lengyel mitologikus színház hagyománya. A konfrontáció lehetőségét is vállalja, mert véleménye szerint az előadásban a tradicionális és tagadásának ütközése hozza létre az áthágást, s ez az egyetlen reális lehetőség, hogy a mítosz a színházban funkcionáljon. Megkísérli a gondolat, hogy vizsgálódásaiban a „hagyomány által szentesített, elemi archaikus szituációk, a tabuszituációk (vallás, nemzeti tradíció stb.) keretein belül”¹⁷ maradványok szembesüljön, megütközzön ezekkel. A mítosz egyrészt „elemi emberi szituációként”, másrészt „közösségi komplexusként” jelenik meg előtte. Grotowski tanul Sztanyiszlavszkijtől a „fizikai cselekvések” terén, Mejerhold „biomechanikus tréningjeiből”, a kínai mellett az indiai színház és a japán No formaeszközeiből, Artaud írásából, továbbá említi Nietzsche, Durkheim, Jung nevét, természetesen felhasználja az antik színház, a középkori misztériumok és a spanyol barokk színház elemeit. Rá kell azonban ébrednie, hogy az egész emberiségre nézve már nincs meg a „mitikus képzetek tengelye”, ezért a rituális színház az egyetlen „kézzelfogható” bizonyosság, a testi aspektus, az „érzékenység” sajátos ritmusa által éleszthető fel. Nála az írott szöveg nem uralkodó, de mindenképpen költői színházról van szó. A költőiséget nemcsak a megkapó, megrendítő mozgásformák és gesztusok látványelemeiből építi fel, hanem számít a szavak erejére is. Grotowski szellemi ösztönzői, szövegválogatásának kiemelt köre: Dosztojevszkij, Camus, T. S. Eliot, Simone Weil, a Biblia. Színházát a színész-néző viszonya, az emberek közötti találkozás lehetősége határozza meg, „amelynek következtében a színészi provokáció minden aktusa és a színészi mágia minden jele hatalmas és kivételes valami lesz.”¹⁸ A színház találkozás: „a színész partitúrája az emberi kapcsolatok elemeiből áll, vagyis impulzusokból és reakciókból, amelyek fegyelmezettek, ténylegesek.”¹⁹ (Nádas *Találkozás* című darabja is ezen alapul.) A színház ünnep: „az őszinteség e szélsőséges aktusa magában az élő szervezetben, az impulzusokban, a lélegzetben, a gondolat és a vér ritmusában ölt alakot, amikor rendezett és ezáltal tudatos lesz, vagyis nem forgácsolódik szét a formák káoszában és anarchiájában, egyszóval amikor ez az aktus, amit a színház jelent, teljes, akkor valójában nem a vak erőktől véd meg minket, hanem lehetővé teszi, hogy a magunk teljességében reagáljunk, hogy teljesen önmagunk legyünk, vagyis legyünk, vagyis kezdjünk el létezni.”²⁰ Ez a létezés megnyilvánulásának színháza, melynek azok a részesei, akik „ugyanúgy lélegeznek, mint mi”.²¹ A rituálé számára performansz, annak felidézése a tettben, amit „elfelejtettünk”.²² A „Szent” színházában, az „áthágás” által megnyitott ünnep terében a középponti résztvevők: a nézők (az „összélélezők”). Derrida idézi Artaud ezen igényére vonatkozó gondolatát: „És a lélegzetvétel hieroglifáján keresztül ismét meg akarom/meg tudom találni a szent színház eszményét.”²³ A „testi elemek” túlsúlya az „erők rettenetes áradatává”, annak átadásává (mégpedig „testből testbe”) teszi a színházat. A kegyetlenség „szigorúság és pontosság.” Grotowski színészi tréningjei és előadásai során éppen a „spontaneitás és a pontosság” feszültségét használja ki.²⁴

5. Az 1948/49 utáni¹ magyar dramaturgiai kísérletek

A magyar dramatikus modernség törekvései 1948/9 után a későn kialakult polgári színjátszáskultúra szűkös hagyományából táplálkozhatnak, vagyis a Molnár Ferenc által alkalmazott francia bulvárszínmű és a Herczeg Ferenc-i századvégi újromantikától ihletett hazafias alkotások játékmódjából.² Emellett támaszkodhatnak Móricz Zsigmond realista-naturalista darabjaiban megőrződött népszínmű szimulatív változatára. Tamási Áron műveiben úgy eleveníti fel a népi színjátszás fordulatait, hogy merít a költészetből is. Az újszerű dramaturgia méltatói: Áprily Lajos (a „különös erejű, élesen világító képek szépségének megfigyelője”), Németh László (a színpadi „játékok” újdonságának kiemelője), Radnóti Zsuzsa (az *Ősvigasztalás* című elveszettnek hitt szöveg újrafelfedező elemzője, a darabok egyetemes horizonton szemlélője Garcia Lorca műveihez való hasonlításukkal). Tamási a színházról a következőképpen vélekedik: „Ha valaki arra kényszerítene, hogy a jövőre nézve mégis kimondjam sejtelmemet, csak azt mondhatni, hogy érzésem szerint a jövő drámája nem a tények művészi megszerkesztése folytán születik meg, hanem olyan költői mű lesz, melynek szárnyaló szertartása alatt bűvölet szállja meg a néző lelkét, és édes megrettenéssel fogja érezni, a szentek vagy a madarak sorába került. Utána természetesen pislogni fog, s majd vacsorázni - mint az emberek általában.”³ Felvetődhet ugyan a kérdés, hogy ritualitás avagy regionalitás, esetleg egzotikum-manír jellemzi-e inkább a Tamási-dramákat. Az életművet tekintve mindenképpen organikus részei a darabok Tamási mítoszteremtő realizmusának. Világképében ugyanis a „misztikum a lélek realitásához tartozik”⁴ A színház szerepe nála az „ősvigasztaló” szertartás ismétlése. A „konzervatív újítók”, Németh László (papírszínházának sajátosságai az erős gondolati jelleg, a tömör, megemelt drámai nyelv és az egyetemes távlat igénye), Illyés Gyula (megemlített dramaturgiai kísérlete a magyar farce műfajának megteremtése)⁵ az imitációs játékmódot alkalmazzák, noha a darabok gondolati boltozata távlatot képez a feltétlen igazolási igényű azonosulásmintáktól. Meghatározók maradnak azonban a társadalmi/társalgási, az áltörténelmi darabok, melyek közös vonásai a bennük uralkodóan megjelenő etikai konfliktusrendszerek. Általános az Ibsen-Strindberg-Csehov-típusú dramaturgiához való ragaszkodás. Ezen irányvonalak befolyásolják a későbbi dramaturgiai kísérleteket, melyek majdan hazánkban is éreztetik hatásukat: az ibseni analitikus technika és a naturalista színház hívja életre az amerikai újnaturalizmust, Strindberg stációkra épített dramaturgiája a brechti epikus színházzal hozható kapcsolatba, a csehovi cselekvésképtelenség, az egymás mellett elbeszélő szereplők ábrázolása pedig az abszurdban teljesedik ki.

Magyarországon az ötvenes években a szocialista realizmus színpadának jellemzője, hogy a dramaturgiailag újszerű elemeket felmutató baloldali elkötelezettségű színjátszást elutasítja, mert az nem az élményi azonosulást szorgalmazza. Ezzel magyarázható a brechti epikus színház recepciójának alakulástörténete. A *Koldusopera* 1930-as magyarországi bemutatója után megjelenő kritikák nem különösebben dicsérik az előadást, mindössze regisztrálják Brecht jelentkezését. Ennek egyik oka az avantgárd perifériális helyzete irodalmunkban. 1935-ben ugyan Brecht elméletírói tevékenységével kezd foglalkozni a szegedi baloldali fiatalság egy csoportja, ám a 30-as évek vége felé mindenféle baloldali indíttatású tevékenység gyanússá válik. A háború után az első bemutatók egyike éppen a *Koldusopera*. A közönségízlést egyértelműen befolyásolja az akkori kultúrpolitikai irányvonal. Brecht hazai megítélésének forrása döntően Lukács György ideológiája. Brecht személyes kapcsolata a magyar irodalom képviselőivel először országunk határain kívül történik. Lukács, Háy Gyula, Gábor Andor a moszkvai teoretikus vonal képviselőiként megnehezítik eszméi érvényesülését.⁶ Az expresszionizmus-realizmus-vita a *Das Wort* hasábjain zajlik. Az ellentét abból fakad, hogy a német expresszionizmus történelmileg képes volt kiküzdeni helyét az irodalom fővonalában, hiszen a német modernizmusnak Weimar a

talaja, s így az avantgárd dramaturgiájára támaszkodhat Brecht elidegenítő technikája. Lukács viszont a naturalizmus irányzatát pártfogolja, illetve a második világháború után a naturalizmus második hullámaként fellépő realizmus jelszavát hirdeti, mellyel az ellentmondás és távlatmentes átélést szorgalmazza. Brecht nemzetközi népszerűsége ezáltal csak az 1950-es évek derekára érhet el hozzánk (1956 eseményei egy rövid időre a színházi többszólamúság lehetőségét is megnyitják). Brecht 1956-ban bekövetkezett halála után Lukács fokozatosan revideálja álláspontját. A *Koldusopera* 1960. évi bemutatója már sikeres, közönséget hódít Brecht művészetének, bár a Sztanyiszlavszkij-féle technika még rányomja az előadásokra a bélyegét.

A hatvanas évek derekán hoz igazán változást a politikai fordulat a magyar kulturális életben, részint a világirodalom lehetséges honosításával (sorra közli például a Nagyvilág az abszurdnak nevezett darabokat). Hazánkban a *Tóték* dramatikus változatának elkészülte, s 1967-es színházi bemutatója jelent szemléleti és dramaturgiai áttörést. Természetesen Örkény István nem elődök, társak és követők nélkül képviseli ezt a fordulatot. Így feltétlenül meg kell említeni előzményként Sarkadi Imre, Déry Tibor, Mészöly Miklós új nézőpontú darabjait. Örkény pályatársaként a hatvanas évek közepén, illetve második felében tűnik fel Csurka István, Eörsi István, Görgey Gábor, Gyurkó László, Gyurkovics Tibor, Szakonyi Károly és az 1974-ben Erdélyből áttelepült Páskándi Géza, aki abszurdoidnak nevezi el műveit.⁷

A hetvenes évek folyamán általában a jól bevált, színpadi előadhatóságot, sikert biztosító dramaturgiai eszközrendszerhez való visszafordulás érzékelhető, de az újítás iránykeresései is tetten érhetők. Ennek az időszaknak a népes alkotói generációját összetartja a hasonló témaválasztás (a gyermekkor széttöredezett emlékei után való kutatás, „múltzaglászás”). Kitüntetett szerepet kap a cselekvésvágy: az illúzióvesztés okozta kétségbeesés a cselekvésnélküliség állapotából a cselekvésképtelenségbe veti a szereplőket (mert a hősöknek már hült helyük), akik számára csak az időtlen várakozás, vágyakozás marad. Az identitáskeresés mint ontológiai tét merül fel, mely természetesen a dramaturgiát is meghatározza. A művekre általában jellemző a hiánydramaturgia, vagyis a Kapcsolathiány, Múlthiány, Hithiány, Szeretethiány, Apahiány, Légtömeghiány, Énhiány, Cselekvéshiány.⁸

A nyolcvanas években meghatározóvá válik a hagyománykezelés szabadságából adódó montázstechnika. Az anekdotikus helyett a mitologizáló dramaturgia követése érvényesül.

Az írók jelentős mértékben támaszkodnak a hazai hagyományok mellett a lengyel dramatikus fejleményekre: például Örkény Mrozek, Bereményi Witkiewicz, Kornis Rozewicz, Spiró Wypianski, Eörsi és Nádas Grotowski, Gombrowicz művészetét kíséri elsősorban figyelemmel.⁹ Továbbá a cseh Havel, a román Sorescu hat még ösztönzőül.

Ez a vázlatos áttekintés keretet biztosít a továbbiakban kifejtendő dramaturgiai újításoknak.

BE/VEZETŐ

1. Hiány (és) van

¹ Steven Knapp - Walter Benn Michaels Az elméletírás ellen című írásának tézisémet idézem: „Kiindulópontunk mindvégig az volt, hogy senki sem foglalhat el a gyakorlaton kívüli pozíciót, hogy az elméletíróknak föl kell hagyniok a kísérletezéssel, s hogy az elméleti vállalkozásnak következképp véget kell érnie.”

In: Kiss Attila Atilla - Kovács Sándor s.k. - Odorics Ferenc szerk.: Testes könyv II. Szeged, 1997. 253.

Paul de Man az elmélet nyelvének az önmagának ellenszegülést véli, ezért „semmi nem képes legyőzni az ellenszegülést az elméletnek, mivel az elmélet maga ez az ellenszegülés”.

Paul de Man: Ellenszegülés az elméletnek. In: Bacsó Béla szerk.: Szöveg és interpretáció. H.n., é.n. 112.

Eric Bentley a színház és a teória megnevezések azonos görög szóra visszavezethetőségével igazolja azok elválaszthatatlanságát: „Our word theory, which we use in connexion with reasoning and which comes from the same Greek word as theatre, means really looking fixedly at, contemplation, it is very near in meaning our imagination.”

Eric Bentley: The theory of the modern stage. Harmondsworth, Middlesex, England, 1968. 19.

Kékesi Kun szerint „Thália árnyék(á)ban (lenni) nem más, mint az elmélet (létrehozása, kidolgozása, azaz írása)”.

Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 190.

² Kékesi Kun i.m. 70.

³ Kékesi Szegedy-Maszák Mihály kifejezését veszi át.

Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. JAK füzetek, 1998. 98.

Iser megfogalmazásában az olvasói választások során megvalósuló konstrukciók, és az ezekre való önreflexiós folyamat adja a szöveg -esemény tapasztalatát.

Vö: Wolfgang Iser: The act of reading. London, 1978. 128-9.

¹ Vö.: Kulcsár Szabó Ernő i.m.

² P. Müller Péter: A drámai cselekménymozgatás dilemmái, Jelenkor 1989/5.

³ Peter Szondi: A modern dráma elmélete. Bp., 1979. 72.

⁴ P. Müller i.m.

⁵ Szondi i.m. 11.

⁶ P. Müller i.m.

⁷ Szondi i.m. 10.

⁸ Szondi i.m. 80.

⁹ Uo.

¹⁰ Bécsy: A drámaelméletekről, Irodalomtörténet 1981/1.

¹¹ Szondi i.m. 12.

¹² Bécsy: A lírai dráma elméleti kérdéseiről, Irodalomtörténeti Közlemények 1980/5-6.

¹³ Uo.

¹⁴ „...a művekben rejlő világszerűség kizárólag három nyelvi formációból épül föl. Ezek: név, dialógus és instrukció. A három formáció közül a drámai világszerűség egészét a név és a dialógus határozzák meg. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a nevek csak dialógusokban képesek megnyilatkozni, vagyis a dialógusok építik föl a világszerűség egészét.”

Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Bp., 1987. 9.

¹⁵ Francis Fergusson: A színház nyomában. Bp., 1986. 214.

¹⁶ Vö.: Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete. Bp., 1967.

A nyelvről való gondolkodás változásáról árulkodik már Nietzsche Korszerűtlen elméletek negyedik darabja, Hofmannsthal úgynevezett Chandos-levele is.

¹⁷ Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 113.

¹⁸ I.m. 119-120.

¹⁹ Pavis megjegyzi, hogy a perszóna korábbi maszk értelemben vett használata a lehetséges arcok és szerepek metaforájává módosult.

Pavis i.m. 14.

²⁰ „Nem lévén magyar színházelméleti iskola, nem lévén abondáns dramaturgiai irodalom, a magyar avantgárd dráma klasszikus keretekkel és képességekkel kortárs európai példák inspirációjában született alkotásmű.”

Jákfalvi Magdolna: A szemek feldobódnak, Alföld 1999/12.

²¹ Uo.

²² Vö: Tarján Tamás: Az ember „fordított” tragédiája. In: Uő: Fényfüggöny. Bp., 1999. 31.

²³ Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 91.

²⁴ Richard Rorty: Esetlegesség, ironia, szolidaritás. Pécs, 1994. 44.

²⁵ Martin Buber szerint az Én önmagában megragadhatatlan, csak az Én-Te alapszó Én-jeként és az Én-Az alapszó Én-jeként van. A kétarcú Én: az Én-te alapszó Én-je személyként, szubjektivitásként, viszonyban állóként, szubsztanciálisként van, azaz „mint a létben részesülőnek, mint együttlétezőnek és ezáltal létezőnek ébred tudatára”, míg az Én-az alapszó Én-je egóként, a tapasztalás és a használás szubjektumaként, különállóságában a határ megmutatójaként, funkcionálisként van, azaz „mint így-és-nem-másképp-létezőnek ébred tudatára”.

Martin Buber: Én és te. Bp., 1991. 76-8.

²⁶ Jacques Derrida: „Jól enni márpedig muszáj”, avagy a szubjektumszámítás. In: Testes könyv II. 304.

²⁷ „Az én teljes egészében felkereshetetlen, mert a szerepek mögött eltűnik, pontosabban azonosítódik a szerepeivel, a perszóna pedig a maszkkal.”

Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 124.

²⁸ Hamm nevébe Hamlet, Clov nevébe a clown olvasható bele. I.m. 120.

²⁹ Vö.: Jákfalvi: A szemek feldobódnak

³⁰ Jeanette R. Malkin: Verbal violence in contemporary drama. Cambridge, 1992. 2-6.

4. Nyomolvasás

¹ A görög epikus melléknév az epo főnévből származtatható, melyet elbeszéltként, szavakban kifejezettként, beszédként, meseként, dal/költeményként, misztikus jövendölésként, jóslatként, később alapigazsággként vagy életelvként érthettek.

A latin epicus a görög szóból etimologizálható.

A német epische és az angol epic jelző egy olyan terjedelmes elbeszélő költeményt ír le, mely a dicső történelmi múltat eleveníti fel, vagy olyan kompozíció, mely az epikus költészet karakterét testesíti meg valamely a nagyszerűséget példázó történelmi eseményre alkalmazhatóan.

Összegezve az epikus megnevezés jelentésmezője: historicitás/narrativitás, költészet/dalköltemény, fikció/prófécia.

Vö.: Eugene Greeley Prater: Essays on drama and theatre. USA, 1994.1-2.

² 56a „Ezt bizonyítja, hogy akik a Trója pusztulását egészében dolgozták fel, és nem részenként, mint Euripidész, vagy a Thébaiszt, és nem úgy, mint Aiszkhülosz, azok vagy megbuktak, vagy rossz helyezést értek el - még Agathón is egyedül emiatt bukott meg...A legtöbb költőnél az énekelt részeknek nincs több kapcsolatuk a történettel, mint akár egy másik tragédiával, ezért azután betétdalokat énekelnek, amit elsőként Agathón kezdett el.”

Arisztotelész: Poétika. In: i.m. 37. XVIII. fejezet

51b”Némely tragédiában egy-két ismert név van, a többi pedig kitalált, másokban viszont egyáltalán nincs ismert név, mint például Agathón Antheuszában, ahol a cselekmény és a szereplők neve egyként a szerző kitalálása, de azért semmivel sem kevésbé gyönyörködtet.”

I.m. 21. IX. fejezet

³ Prater i.m. 17.

⁴”Ugyanígy kell a totalitás színházának fényből, térből, felületből, formából, mozgásból, hangból, emberből alkotott gazdag kapcsolategyütteseivel - ezeknek az elemeknek összes egymás közti variációs és kombinációs lehetőségeivel - művészi formának: organizmusnak lennie.”

Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté.

In: Oskar Schlemmer-Moholy-Nagy László-Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Bp., 1978. 50.

⁵ Mácza János: A fekete kandúr. In: Osztovits Levente szerk.: Az oroszán torka. Bp., 1974. 714.

⁶ Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991. 5.

⁷ Vö.: Tarján i.m. 29. és Tarján utószava. In: Kerényi Ferenc szerk.: A magyar dráma gyöngyszemei. Bp., 2000. 238-9.

⁸Vö.: Schein Gábor: „S etesd a kertek madarát...”, Világosság 1999/12.

⁹”Ami a kompozíció technikai részét illeti, darabomat kísérletképpen nem osztottam felvonásokra, kiiktattam a szüneteket. Feltevésem szerint ugyanis abban, hogy korunk embere egyre kevésbé fogékony a színpadi illúzió iránt, talán a szüneteknek is szerepük van.”

Idézi Osztovits Levente utószava. In: Osztovits szerk.: A játszma vége. 2. kötet Bp., 1969. 391.

¹⁰ Bécsy: A drámaelméletekről, Irodalomtörténet 1981/1.

¹¹ Arisztotelész Aiszkhülosz Műsziaiak, Prométheusz, Áldozatvivők című műveit említi, s kritizálja is indokolatlannak tűnő monotonitásuk, statikuságuk okán. 60a „A történeteket nem szabad ésszerűtlen elemekből összeállítani, sőt lehetőleg ne is tartalmazzanak semmi ésszerűtlent, de ha mégis, az maradjon a történeten kívül

- mint például az, hogy Oidipusz nem tudja, miképpen halt meg Laiosz - , ne kerüljön be magába a drámába, mint az Élektrában a püthói játékok elmesélése vagy a Müsziaiakban Téléphosz néma vándorlása Tegeából Müsziaiba.”

Arisztotelész: Poétika. 51. XXIV. fejezet

¹² „A görögök dionüszoszi ünnepeinek groteszk jellegű, szatirikus utalásokban bővelkedő előadása, a kómosz nem csupán az antik vígjáték őse, hanem annak az irodalmi vonulatnak is kezdete, melynek későbbi csúcspontjai az alexandriaiknál és rómaiaknál a mimusok játéka, a középkorban a farce, majd a commedia dell' arte, a clownok művészete.” Ez az Esslin által tiszta színháznak nevezett hagyomány nélkülözhetetlen része az abszurd dramaturgiának.

Nicolae Balota: Abszurd irodalom. Bp., 1979. 36.

A clown motívumának őse Antoine Watteau festménye, mely egy francia színészt ábrázol, aki olasz szerepet játszik - az olasz commedia dell' arte Arlecchinójának mását alakítva. A clown (bohóc-bűvész-hegedűs-cigány) alakjában együtt van az egyszerűség, valódi vagy játszott együgyűség, furfang, szerencsétlenkedés, gyanútlanág, álmodozás, művészség, elvonulás, játékosság, érzékenység, kicsúfoltság, a cirkuszi mulattatás, démonikusság, megszállottság, alkalmi igazmondóság.

Nietzsche Imígyen szóla Zarathustra című művében az emberek a Kötéltáncos vakmerő mutatványát, majd zuhanását bámulva találkoznak szembe a művészel, a kihívóval, a figyelmeztetővel. A clownt átfogó mítosszá C. G. Jung változtatja Picassóról szóló tanulmányában.

Vö.: Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp., 1974.

5. A lengyel mitologikus színház

- ¹ Vö.: D. Molnár István: Lengyel irodalmi kalauz. Bp., 1997.,
Mihályi Gábor: Színházról vitázva. Bp., 1978.,
Spiró György: A közép-kelet-európai dráma. Bp., 1986.

A groteszk dramaturgiája

A groteszktól a groteszkig

A groteszkról való beszédből kihagyhatatlan Örkény István művészete, melynek íve a groteszktól a groteszkig mutat: „a világ értelmezésében nagy vargabetűket megtéve, visszataláltam oda, ahonnan ifjan elindultam”.¹ Ez az út a harmincas években megjelenő pályakezdő szürrealista novelláktól, majd a világháborút, hadifogságot túlélő író „kettős látással” ábrázolt riportjaitól, elbeszéléseitől a hatvanas évektől sorra születő egypercesekig, és darabokig tart. A dramatikus szövegeknek jórészt epikai előzményük van, illetve a novellák, kisregények is dramatizálható szituációkat rejtenek, tulajdonképpen „drámai epikák”.² A háború sorsfordító élménye nagymértékben hozzájárul Örkény írói ábrázolásmódjának dramatikusra váltásához: „Ha most felidézem, mi él bennem még ma is a háborús emlékeim közül, akkor az nem a borzalmak sorozata, az állandó halálveszély, hanem az, hogy soha ilyen közelségben és ilyen polarizált feszültségben nem láttam egymás mellett az ember képességét a jóra meg a rosszra. Ez abból fakad, hogy a háború sűrített lét, amilyen sűrített egy színpadi helyzet, azzal a különbséggel, hogy a háború vére megy. Azt megélni volt a nagy élmény, hogy végre fölmérhettem, ami tőlünk kitelik, és azóta nagyon óvatos vagyok annak megfogalmazásában, hogy egy ember jó-e vagy rossz. Mert láttam, hogy minden a helyzeten múlik, ami belőlünk a jót vagy a rosszat kiugrasztja. Mindezt lefordítva egy hivatásos író anyanyelvére, úgy is mondhatom, ott vált belőlem, az epikusból drámai alkat.”³ Az egyértelmű kijelentések lehetetlenségére való ráismerés vezethetett a groteszk dramaturgiájához, a változó helyzettel forduló, egymás mellé rendelt és egymással felcserélhető jó-rossz kvázi hősök szerepeltetéséhez. A szintéren folyó játék a rítus hasonmásaként, ünnepi jellegével sokkol, akár a háború. Örkény a hétköznapi tapasztalatból a groteszk „drasztikus” eszközével ugrasztja ki a nem mindennapit, a képtelent, a meghökkentőt.⁴ Az 1967 és 1979 között született dramatikus szövegek (*Tóték*, *Macskajáték*, *Vérrokonok*, *Kulcskeresők*, *Pisti a vérzivatarban*) szervezőereje már a groteszk. A groteszk dramaturgia ezekben formateremtő fiktív hősként is felfedi magát, s azt mondja ki, hogy minden csak „játék, lejátszás és megjátszás formájában” mondható.⁵ A groteszk mint szerepjátszó gyűjti össze a beszélők szövegeit, teszi felismerhetővé a dramatikusságot.

A groteszk darab: tragifarce

A dramatikus szövegek groteszksége nehezen körülírható jelenség. Az antik dráma tragédiára, komédiára, szatírijátékra tagoltsága Shakespeare korára jelentősen kibővült: a színészeknek mindegy, hogy „tragédia, komédia, történeti, pásztori, vígpásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű”.⁶ Módosult időközben az ókori értelmezése is a tragédiának és a komédiának. A drámafelosztás lehet érzelmi, hangulati, tartalmi alapú, bár a kategorizálás egyre kevésbé látszik szükségesnek. A görög drámahagyomány az abszurd és a groteszk számára mégis kitörölhetetlen nyom. A görög tragédiában a feloldhatatlan helyzetek képtelenségét, s az állandó választás kényszerét leli már Kafka is meg.⁷ A groteszk a tragikomikum megnyilvánulása, ellentétes minőségek kiegyensúlyozása. A tragikomédia elnevezés nem új, a francia klasszicizmus dramaturgiájának terminológiájában is szerepel, de ott lényegében a középfajú darabok, a melodramák jelölésére szolgál.⁸ Brecht elidegenítési technikája óta a tragikomédia a modernitás kategóriája, majd Dürrenmatt alkalmazza paradoxonokból kibomló darabjaiban a

tragikum és komikum sajátos vegyületét, mely a groteszk dramaturgiához vezet. P. Müller Péter Szerdahelyi István nézetét osztva a komikum megjelenési terének tekinti a groteszket, az abszurdot és a tragikomédiát, vagyis a tragikomikumot nem tartja azonosíthatónak a groteszkkal. A tanulmányíró a tragikomikum összefoglaló megnevezésétől elkülöníti az egyetlen minőséget takaró groteszket, melyet Almási Miklós álláspontjához igazodva a szatírához közelít.⁹ Berkes Tamás a groteszkben is rámutat a kettősségre, mégis elhatárolja a tragikomikumtól: „A tragikomikusban nem olvad össze a két komponens,...egyszer sírunk, egyszer pedig nevetünk. A groteszkben viszont az arcunkra fagy a mosoly.”¹⁰ Az elkomoruló nevetés azonban éppen az ellentétbe való átcsapásnak a mozdulata, vagyis a groteszk is a paradoxon fenntartásában érdekelt. A tragikomikum kettősségének összefonódását pedig Berkes is jelzi, a tragikumot ugyanis komikus jellegű tragikus véteknek, a komikumot tragikus helyi értékű komikus hibának tartja.¹¹ A groteszk tehát a tragikum és a komikum közötti egyensúlyozás, a komédia zárójelébe tett tragédia.¹² Ionesco a komikumot kétségbeejtőbbnek tartotta a tragikumnál, mert belőle nincs menekvés.¹³ Ez a csapdahelyzet vezet a dramatikus szövegek körkörös szerkezetéhez. A nevetséges tragikum már Arisztophanész komédiáiban vagy a szaturnáliákban, a karneváli szertartásokban felbukkan: a tragikum keveredik a komikummal, de felülkerekedik az abszolútumot megnyilvánító tragikum, mely ezáltal metafizikai vigaszt nyújt. Ionesco tragikus bohózataiban megfordul a képlet: „...az alakjaim először komikusak, egy pillanatra tragikussá válnak, és komikusan vagy tragikomikusan végzik.”¹⁴ A tragifarce alakjai „bohóckodva” játsszák szerepüket, melyből adódó mechanikus komikumról, vagyis a sémából való kibillenésről Bergson írt a nevetésről szóló tanulmányában. A nevetés forrásává valami meglepő váratlan felbukkanása válik, mely kizökkent abból a rendből, amelyet úgy érzünk, hogy megmásíthatatlan. Örkény is a nevetséges és a tragikus közötti borotvaélen való táncba a nevetés felől indul: „Ez a nevetés nem kitalált fekete humor, hanem tényanyag, dokumentum. Ez a nevetés egyik eleme, alapvető ellentétpárja az emberi gondolkodásnak, melyet Lévi-Strauss bináris opozíciónak nevez, mert egyetlen képpé, mozdulattá, beszédfordulattá rántja össze a látszólagos ellentmondásokat. Egyszerre jelenik meg benne a lent, a fönt, az elől, a hátul, a fej, a fenék, az élet, a halál.”¹⁵ A groteszkben a logikátlanság logikus végigvitele működik. A képtelen föltevés sajátos törvényszerűségnek alárendelt. A groteszk által teremtett világban például a gravitációs erő érvényben van ugyan, de fordított előjellel. Nem érvényesül azonban a kauzalitás adta linearitás, helyette a beszélők önkényesen megválasztott premisszákból építkező kijelentései kerülnek egymás mellé. A groteszk darab tehát az abszolút és a viszonylagos logikai felcseréléséből keletkező paradoxonon alapuló tragifarce, vagyis ellentétes irányú tragikomédia. Koltai Tamás szerint a groteszk abból az antropológiai tökéletlenségünkből fakad, hogy képtelenek vagyunk egyszerre meglátni egy helyzet tragikumát és komikumát: „Az a fölismerés, hogy ami nevetségesnek látszik, az megdöbbentő is lehet és fordítva, mindig egy fázissal eltolódva következik be”.¹⁶ A groteszk dramaturgia meghatározó eleme ez a késés, „későn kapcsolás”, színházi szakkifejezéssel a spät. A kabarétréfákat is a spät időcsúsztatása működteti. Így az egymás mellett elsikló Dialógusok között marad idő a komikum és a tragikum egymásba forgatására. A spät tehát itt a képtelenségre való rádöbbenés, a nézőpontváltás eszköze. A groteszk egy sajátos koordináta-rendszer, melyben az a terpeszállásban a lábunk között hátranéző szemlélet érvényes, amit Örkény az egypercesek használati utasításához ad.

Groteszk és/vagy abszurd

A fejtetőre állított logikának ad absurdum vitele a groteszket az abszurdhoz köti. A abszurd és a groteszk polarizálás alapja talán az, hogy a nyugati- és a kelet-közép-európai térségben más szinten jelennek meg a válságszituációból adódó kérdések, azaz a metafizika, illetve a társadalompolitika szférájában. Az arányok mindenképpen mások: keleten a lételméleti problematika helyett a politikai felhang erőteljesebb lehet. Kott még a „politikai” groteszk minősítést is megemlíti.¹⁷

A latin absurdus szó az össze nem illést, a képtelenséget hívja elő. Tarján Tamás az abszurd ábrázolásmódra az ókortól hoz példákat, a XX. században pedig az avantgárd egyes izmusaiból, a lengyel katasztrófista törekvésekből jelentősen táplálkozva, a második világháborút követően érzékeli feltűnését.¹⁸ Az abszurd azonban nem strukturált alkotói bázissal rendelkező zárt áramlat, hanem változatokban él. Ionesco *A kopasz énekesnő* című egyfelvonásosával induló irányzatot Martin Esslin nevezte el abszurd drámának, de az antidráma kifejezés is használatos.¹⁹ Ionesco azonban elutasítva ezeket az értelmezéseket a „kinevetés” gesztusával jelölte saját dramaturgiáját.

A groteszk elképzelhető egy az abszurdot is felölelő tágabb fogalomként²⁰, de az abszurd folytatásaként is²¹, mintegy Kelet-Közép-Európa „realista” abszurdjaként²², „konkrét” abszurdként²³. A groteszk és az abszurd érintkezése kétségtelen, a groteszk mintha játékba hívná az abszurdot. A reneszánsz korában felfedezett sajátos ornamentikára utaló grotta szóból származó groteszk a középkortól, kora újkortól (Dante, Rabelais) érhető tetten, s 1956 után lesz térségünkben már az „új korszak reprezentatív irányzata”.²⁴ P. Müller szerint az örkényi groteszk az „abszurdban felmutatott valóság”²⁵, ám inkább feltételezhető, hogy a tapasztalatiból kiszigetelt képtelen. Örkény az abszurd helyzetet nem kiagyalja, hanem azt a szituációt ábrázolja, amiben a mindennapi tapasztalat maga válik abszurdá. Ez a művelet különíti el a groteszket az abszurdtól, de kapcsolja is vissza a „valószínűtlenség valószínűsítésének” paradigmatisorába. A groteszk tekintélyes teoretikusai a középkort vizsgáló Mihail Bahtyin és a XX. századot kutató Wolfgang Kayser. Tanulmányaikban egyaránt a hagyomány, a megszokott elképzelések fejtetőre állítását veszik észre, tehát a groteszket az abszurdal teszik határossá. A groteszkeknek realista és romantikus ágra bontása viszont az abszurdtól való eltávolítását szolgálja. A XIX. századi fantasztikus realizmust előzményként tudó realista groteszk a szatirikus ábrázolásmódot tünteti ki, szemben a romantikus groteszk ironikusságával. Örkény művészetének a realista groteszkhez kapcsolása megalapozza a szatírához való hasonlítást.²⁶ Örkény a groteszket a szatíra+líra képlettel határozta meg²⁷, melyben a líraiság krúdysra hangolt. A groteszk lírai jelzővel ellátott meghatározása feloldani igyekszik az abszurditás tartalmát. A líraiság valójában a részvét mozzanatát takaró grimasz.²⁸ Örkény külföldi mestereiről nyilatkozva az abszurdhoz való viszonyát is feltárja: „Amikor külföldi irodalomról van szó, én mindig ezzel a kelet-közép-európai irodalommal érzem a legnagyobb sorsközösséget. Hogy konkrét legyenek: drámaírók közül Beckett, Ionesco, Dürrenmatt darabjaival, de közel érzem magamhoz Mrozekot, a cseh Havelt, a román Sorescut.”²⁹ „Stílusom groteszk. Van benne egy kevéske Ionesco (ami az abszurdot és a gondolat elsőbbségét illeti), egy kevéske Giraudoux (a költőiség szempontjából) és egy kevéske Kafka (a tragikum révén). Ők az én rokonaim.”³⁰ A háború krízise juttatja Örkényt a szolidaritás kapcsolatteremtő fogalmához, a részvét és a líraiság hangjához, de az mindig kritikai reflexióval párosul.³¹ A groteszk mint „érzéki paradoxon”³² csak a tapasztalatihoz kötöttség értelmében látszik elfogadhatónak, az érzelmi motiváltság és a „schilleri értelemben vett naiv szemléletmód”³³ érvényesülése nehezen látszik igazolhatónak.

Az abszurd és a groteszk nem feleltethetők meg ugyan egymásnak, de feltétlenül párhuzamok húzhatók az alábbiak tekintetében: a személyiség felbomlása önazonosságának elvesztésével, a nyelv közvetítő erejének kérdéseessé válása, a nagyobb asszociációs tér

következtében a zárt forma prioritása, a tér és az idő hagyományos kezelésének módosulása, a cselekvés gesztusértékűvé válása, a tárgyak és a vegetatív funkciók hangsúlyos volta.

A groteszk mint dramaturgia

Örkényt sokan és sokat faggatták a groteszk „találmányáról”, ezért hasonlíthatta magát Irinyihez: „Én már úgy vagyok ezzel a groteszkkal, mint Irinyi lehetett a gyufával. Azt ugyanis őtőle valószínűleg mindenki megkérdezte: de hát hogyan találta fel ön a gyufát? Én is így állok a groteszkkal. Illetve sokkal rosszabbul, mert a groteszket nem én találtam fel. Annak évezredes előzményei vannak minden művészeti ágban, és Csokonaitól kezdve halhatatlan művelői a magyar irodalomban is.”³⁴ A groteszk, sőt az abszurd elemei is felfedezhetők népköltészetünkben, tehát Örkény egy hagyományvonulatba lép be, s nem is egyedül. A *Tóték* premierének ideje körül keletkezett magyar darabok: Eörsi István: *Sírkő és kakaó* (1966), *Hordók* (1967), Görgey Gábor: *Komámasszony, hol a stukker?* (1966), *Rokokó háború* (1967).³⁵ A groteszkre ismerhetünk már rá Karinthy Frigyes *Noteszában*, Gelléri Andor Endre számos novellájában, Füst Milán *A sanda bohóc* című marionett-füzérében.³⁶ A cseh, román és elsősorban a lengyel irodalom, melyek őrizték az avantgárd hagyományát lehettek továbbá ösztönzői a groteszk újraéledésének.

A groteszk igen összetett jelenség: szemléletmód, stílus, irányzat, műfaj, s Örkénynél dramaturgia is. Örkénynek azonban nem egyetlen dramaturgiája, hanem dramaturgiái vannak.³⁷ Az egyperces, a mozaikos, a stációs, a mutatvány, a költői, a hiány, az epikus dramaturgiák viszont mind beleférnek a groteszknak nevezett dramaturgiába. A groteszk ugyanis az analízis módszerével csak a bemutatott világot tűzdeli tele kérdőjelekkel, negatívumait tagadja.³⁸ A groteszk dramaturgia a mindvégig fenntartott több szempontú elemzéssel és nézőpontváltásokkal nyer kérdező szerkezetet. A regényre vonatkoztatott bahtyini dialogicitás a groteszk dramatikus szövegek többszólamúságában, eldöntetlenségében is érvényre jut: „semmi sincs készen bennük-az egész maga a befejezetlenség”.³⁹ A különbség kérdése a legfőbb mozgatója: az *az-nem az* és a *lét-nemlét*. Örkény *Babik* című filmforgatókönyvében Mausz Rezső álkulcsgyári igazgató adja erről elő a Shakespeare-rel polemizáló elmélkedését: „Lenni vagy nem lenni... Voltaképpen nem is olyan nagy különbség. Mert mi az, ami van? És mi az, ami nincs? Amire szükség van, az van. Amire nincs szükség, az minek van?”⁴⁰ P. Müller szintén az eltérés alakzatát látja meg a groteszkben: „...a megjelenő világ minden esetben (de eltérő módokon) inkongruens: értékrendjében, az egyes szereplők azonosságtudatában, a cselekmény mozzanataiban. Ez az inkongruencia, talán mondanom sem kell, nem a drámák, mint műalkotások megszerkesztettségére vonatkozik, hanem a bemutatott világra, az ábrázolt tárgyiasságokra, valamint a bemutatás módjára.”⁴¹

A groteszk dramatikus szövegek egy archesztituációt bontanak ki, forgatnak át különböző nézőpontokba. A tipikus alaphelyzet ellentmondásait, „csavarjait” az egymással ellentétes, egyben kiegészítő részek fejtik ki. Az ábrázolt szituáció koncentrikus körüljárása visz el a végponthoz, a befejezés látszatához. A jelenetsorozatból kilépni nem lehet, csak forogni az ördögi körben. Az új tragifarce ott kezdődik, ahol a régi befejeződött. A groteszk szituáció egyszerre folyamat és önmagába záródó állókép. A darabok nem pontosan saját kezdőképükbe torkollanak, ám az ismétlés jellemző alakzatuk. Számításba kell venni, hogy Örkény dramatikus szövegei az életműsorozat dokumentumainak tanúsága szerint több változatban készültek el, ugyanis esetenként a bemutatathóság érdekében engedelményeket kellett tenni az írónak, azaz át(de)formálni a szöveget, például legalább a fekete happy end felé kanyarítani a befejezést. Reménytelen megoldásról még sincs szó, minden probléma tovább kering: a *Tótékban* az Örnagy felszeletelése után is megmarad a képtelen helyzet, a

Macskajátékban Orbánné és környezete megreked a tragikomikumban, a *Vérrokonoknak* is csak a kényszerűen módosított változata tartalmazza Pál életben tartására, Péter vasúthoz való felvételére és a Bokorok egységére utaló szövegbetoldást⁴², a *Kulcskeresőkben* a bezáródás abszurditása végleges lesz egy kéziratbeli változat szerint⁴³, a *Pisti a vérzivatarban* utolsó instrukciója a színpad üressége.

A groteszk dramaturgia az egyfelvonásosokban alkalmazható főként, melyek egyetlen alaphelyzetre komponáltak, stációkból létesülnek. A több felvonásos szerkezet is lehet több színre tagolt, „elnyújtott egyfelvonásos”.⁴⁴ Örkény groteszk dramatikusan szövegei két részre osztottak, melyek egymásra következése csak élesebben megmutatja a színváltást, de a játék az instrukciók szerint is folyamatos.

Ez egy újfajta idő- és térkezelést hoz magával. A chronotopos fogalmát Bahtyin vezette be regényelemzéseiben, de a groteszk dramatikusan szövegek színterére is illik. A sűrített idő-térben nem egy egységes cselekményment és hősök jelleme kerül kifejtésre, hanem a történet és a történelem működésére látunk rá. Kott gondolata, hogy a történelem az emberi lét abszurditásaként létezik, s így a végkifejlet mindig a halál.⁴⁵ A dramatikusan szövegekben ez úgy jelentkezik, hogy mindaz, ami volt, egysíkú, egyidejű marad. Felcserélhetőségük miatt néha valami abból, ami volt, előbb történtként, néha későbbiként tűnik fel. A múlt ezáltal némileg statikussá rögzül és mitizálódik, felidézni azonban csak töredékeket lehet. A magán szféra ideje viszont egyre gyorsabban kezd telni a halál felé. Örkény is múltakat teremt a jelen idejében való létezés elviselhetősége érdekében. A film időtechnikája vetül a groteszk dramatikusan szövegeire, melyek közül néhány filmforgatókönyv változatban is elkészült. Jarry ismerte fel, hogy a bábként mozgatott szereplők segítségével egyetlen darabba zárható Shakespeare tragédiáinak kivonata. Az *Übü királyban* voltaképpen a történelem mechanizmusa szemlélhető. A történelem már nem tiszta tragikus modalitással, hanem mint farce ismétlődik, a farce lesz tragikus, vagyis tragifarce. Jaspers szerint a történelem olyan kétértelműség, melyről semmit sem tudunk, de amelyre mégis újra meg újra rábízzuk magunkat.⁴⁶ Örkény történelemszemlélete a groteszk „kettős látásának” jegyében alakul a mindig újrakezdett „vörösmartys nemzethalállá”. A történelemhez való viszony lehetséges magatartási módokként íródik bele a darabokba: „A kiinduló alap itt nem az a történelem, amely az életet vezérlő törvényekké és hatóerőkként működő eszmékké kristályosodottan voltaképpen már gondolattá vált, ...hanem cselekvés, viselkedés, magatartás.”⁴⁷ A határhelyzet ütközik ki: „Mi, magyarok, csehek, lengyelek a mellett a határ mellett élünk, mely létünk két különböző értelmezését választja el. A határállomások személyzete mindig kitűnő értesülésekkel rendelkezik. Így hát mi is elsőkül kapunk hírt arról, ha háború van kitörőfélben vagy ha valamilyen morális vagy filozófiai fordulat esedékes: Kafkától Mrozekig, Haveltől Andrzejewskiig csakugyan új mítoszokat próbálunk teremteni.”⁴⁸ Kelet-Közép-Európa térségének kis nemzetei a groteszk foglyai. A megmaradás, a túlélés, a hovatarozás örökös keresése teremti meg a hiánydramaturgiát: „...magyarnak lenni voltaképpen egy hiányérzet. Örök keresésben élünk. Leginkább persze a megmaradást keresve vagy a hozzánk hasonló sorsúakat”.⁴⁹ A harmincas évek derekán, Örkény írói pályájának indulásakor jelenik meg egy antológia, mely válaszokat keres a kérdésre: Mi a magyar?⁵⁰ Németh László hatása is mellőzhetetlen az örkényi „önvizsgálatokból”.⁵¹ Örkénynél megfigyelhető gyakori többes számú beszédmód és címadás a groteszk dramatikusan szövegeknek a „kollektív önéletrajz” igényét tárják fel. A történet és történelmi reflexiók, valamint egyes darabok kisregény és/vagy filmforgatókönyv változata miatt ezeket a szövegeket a dramaturgiai hibának tekintett epikussággal vádolják. Bécsy az Örkény által legjobb darabjának tartott *Vérrokonokat*⁵² nem tudja drámarendszerbe illeszteni, ezért irodalmi szövegnek nevezi. A drámai kollízió hiányában nem lehet konfliktusos szerkezetű. Az alaphelyzetből nem keletkeznek viszonyrendszerek, s nem indul cselekményszál, így nem lehet kétszintes mű. A dialógusok nem szövődnek egymásba, hogy egyetlen figura körül

csomósodjanak, hanem centrum nélküli „önfeltáró” szövegek halmazai maradnak, feladva a középpontos típus lehetőségét is. Bécsy a *Vérrokonok* dramaturgiáját visszalépésnek tartja a *Pisti a vérzivatarban* című darabban megteremtett képet: „...az egész mű szituáció és drámai viszonyok nélkül epikusan egymás mellé állított mozaikokból áll.”⁵³ A *Pisti a vérzivatarban* egyperceseken alapuló dramaturgiájának megítélése szintén szélsőségek között mozog. A *Tóték* újszerű dramaturgiája sem mindenki által elfogadott, sőt tradicionálisként, a kisregény formaváltozataként is elemezik. A *Macskajátékot* az epikumhoz kötöttsége és triviális alapszituációja távolítja el a groteszk dramatikus szövegektől. A *Kulcskeresők* hibája lehet, hogy csak a második rész közepétől kap visszafelé értelmet.⁵⁴ A groteszk dramaturgia azonban éppen ebből a késésből nő ki, látható meg egy szituáció színe és visszája. A jelképek és az egységes jelentés utáni kutatástól eltekintve pedig kimutatható a groteszk dramaturgia folytonossága a *Tótéktől* a *Pisti a vérzivatarban* című darabig.

Az epikusság felfogható a dramaturgia elemeként is, nem csupán a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéseként, válságaként vagy vétekként, hiányosságként. Örkeny dramatikus szövegeiben a brechti epikusság vehető észre, amennyiben narrátor funkciójú beszélők lépnek fel. A narrátorok szövegei írják bele a tragifarce keletkezéstörténetét, a történet és a történelem minimítoszait a darabokba. A levelek, cédulák, telefonbeszélgetések, magnószalagról hangbejátszások, hangosbemondói tájékoztatások, bemutatkozás mutatók a nézőpontváltások helyeként a groteszk kellékeivé válnak. A kibeszélt hírek konstruálják a szituációt, majd fordítják át, hogy színről színre nézhessük meg. Örkeny lefordította Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyok* című levélregényét, melynek szerkezete hasonlít a *Macskajáték* című kisregényéhez, de a belőle készült darab is hasznosítja. Tzvetan Todorov a *Veszedelmes viszonyokról* írt tanulmányában fedezi fel, hogy minden műben benne van a története: „a saját történetét mondja el az eseményszálon keresztül”.⁵⁵ A történet fonákságai képezik a groteszk históriáját. A szövegstruktúra az önreflexivitást ismétli. Örkeny ugyanis „rezonanciákat” próbál kiváltani és kihallani.⁵⁶ A narráció azért kaphat helyet a dramaturgiában, mert eltűnik a hagyományos értelemben vett drámai akció, ami a tettek természetes közegét, az időt is problematikusá teszi. A cselekvési szabadság akkora lesz, hogy igazából semmi sem történik, mivel bármi megtörténhet, mely a meghatározható időn és téren való kívül kerüléshez vezet Örkenynél: „A drámai célok érdekében én most nemcsak a díszleteket és a cselekményt hagytam el, amire már volt példa, hanem teljesen eltöröltem a tér-idő kategóriáját.”⁵⁷ A *Pisti a vérzivatarban* Jarry *Übü királyának* színterére (Történik Lengyelországban, vagyis sehol.) adott fordított válasz (Történik Magyarországon, azaz mindenhol.). Örkeny az üres, semmiképpen sem tükröző funkciójú színtérhez, s az idő-tér folytonossághoz érkezik el. A szereplők kibeszélés jellegű, sokszor igencsak poétikus megnyilatkozásai költőiséget visznek a groteszkbe, bár a líraiságot azonnal megfricskázzák. Balázs Béla, Juhász Gyula, Babits Mihály, Áprily Lajos, Weöres Sándor költői szépségű darabjaival is lehet párhuzamot húzni, ugyanakkor a groteszk el is távolítja ezektől Örkeny műveit. Tamási Áron darabjaiban tetten érhető „mítoszteremtő realizmus” viszont a groteszk „kollektív önéletrajzokban” is megtalálható.

A határtalan határok

A *Tóték*, a *Macskajáték*, a *Vérrokonok*, a *Kulcskeresők*, a *Pisti a vérzivatarban* groteszk dramatikus szövegei számítanak a befogadókra mint játékosokra. Az egymással behelyettesíthető szereplők a behatárolhatatlant igyekeznek megragadni, az élet értelmét keresik szüntelenül. Megnyilvánulásaik a lejátszás és megjátszás formájában mondhatóság határátlépései.

Tóték

Örkény groteszk nyitódarabja a *Tóték*, mely a *Voronyezs* történetét írja meg fordított nézőpontból. A manipuláció, az (ön)kiforgatás szervezi a művet, s ebben a tekintetben Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című darabjának folytatója. Az Örnagy önérdéküket kijátszva Tótékat bábként mozgatja, mely átfordul Tóték önmanipulálásába az ismeret és önismeret hiánya következtében. A családi idill világa úgy fedi el, tartja távol a háború világát, hogy közben kiáltóan észreveteti azt az idillben is, leleplezve annak látszat voltát. Az élettér és a csatater felcserélhetővé válik, ahogy a kvázi idillből érkező Tót Gyula helyet cserél a háborúból kikerülő Örnaggal. A meg nem jelenő, csak elbeszél Tót fiú, illetve halálának a Postás általi ki (nem) beszélése emeli át a groteszkbe a szöveget. A Postás tölti be a narrátor kettős szerepét: „befelé a hírkorlátozás, hírmegosztás szűkszavú, érzelmes taktikusa - kifelé szószátyár hírszóró, cinikus igazmondó”.⁵⁸ A bemutatkozása mutatóványainak ismertetése mellett számot ad taktikájáról is. A bemutatkozás gesztusa visszautal a távol-keleti színjátszásra, valamint Brecht gyakorlatára. „A bemutatkozó személyek a drámában viselt nevüket mondják, egyben azonban jelzik, hogy színészek: a közönséghez beszélnek. E bemutatkozás során hosszabb monológokat mondanak, amelyek ezt a kettőséget folytatják”.⁵⁹ Ezek az epizódok mégis dramatikus szöveget adnak ki, a narrátorok (át)értelmezései, közlései a groteszk dramaturgia életre hívói. A játék fikciója általuk teremt meg saját világát. A Postás szövegeiben válik ketté a nézőtér és a színtér, ugyanakkor össze is kapcsolódik a „kibeszélésekre” reflektáló dramaturgia által. A teatralitáselv valósul meg azáltal, hogy figyelmünk nem a kimenetelre, hanem a menetre, a folyamatra, a dramaturgiára irányul. Ez a brechti epikus színházra jellemző technika szakít az illúziószínház elvárásaival, a színtér a „rámutatás távlatába” kerül.⁶⁰ A Postás szövege tartalmazza a manipuláció tudatosságát, már az első elsikkasztott levél részletékkénti továbbolvasása előrevetíti az ütközőpontokat. Egy-egy jelenet előtt értesülünk az Örnagy különös szokásairól, amelyeket Tóték nem tudnak, s így beavatottságunk a helyzetkomikum forrása lesz, de már szorongva nevetünk.⁶¹ A befogadó az információk birtokában mindent tudó, mégis értetlenkedik, végül is a dramatikus szöveg félnótás beszélője magyaráz. A Postás a halálhírt az első rész végén közli (de csak kifelé), mely a groteszk értelmezését teszi lehetővé a rákövetkező második résznek, vagyis a spätben felismerhetővé válik a nevetségesnek a kétségbeejtősége. A Postás ezért nem epikus figura, noha elsősorban önmagával folytat Dialógust, ám a kommentátor szerepét játssza. Az első részben a nevetés a komikus túlzásokból, a triviális, az infantilis és a fatális viccelemekből⁶² fakad. A fiú halálhíre lezárja számunkra a Tót család viselkedésének motiválhatóságát, számunkra azonban még mindig az az idő múlik, amely a darab kezdetével ért véget. Hozzánk is késve jut el a közlés, mely rádöbbsent, hogy Gyula már az Örnagy érkezésekor halott, ebben az értelemben is távollévő. A Postás további dramaturgiai funkciója, hogy amíg fecseg, addig „realizálódik a hosszabb időmúlás konvenciója”.⁶³ Az idő így kihagyásokkal telik, „ugrik”, s a halál távlatában (Gyula) és közelségében (Örnagy) fel is gyorsul az idő. A *Tóték*ban tehát nem középponti figura az Örnagy, hiszen felcserélhető az Elegáns örnaggal, majd Tót helyébe lép, s a Postáshoz hasonló manipulátor lesz, az Örnagy és Tót konfliktusa sem kizárólagos. Bécsy azért tartja konfliktusos szerkezetűnek a darabot,

mivel Tótnak van eszköze az Őrnagy ellen, csak későn használja: „A Tóték dráma-beszéde a groteszk kiejtés mellett a tárgykör konfliktusos drámává szervezésének egy változatát rejt magában.”⁶⁴ A Postáshoz hasonlóan a többi falubeli sem mondható felesleges szereplők tömegének, mivel funkcionálisan bekapcsolhatóak a dramatikus szövegbe. Dialógusaik szerepe a Tóték felől érkező kérések, kérdések interpretálása, vagyis magyarázata kifelé. A Postás és a falubeliek kibeszélései mind a groteszk dramaturgia szólamai. A Tótot körülvevő szereplők vezetnek rá, hogy a csereüzletben a tűzoltóparancsnok ráfizetéssel játszik, mert fia már elesett a fronton.

A képtelen szituációt a folytonos racionalizálás viszi a végsőkig. A szünet nélküli tevékenységre való ösztönzés, függetlenül annak értelmességétől vagy értelmetlenségétől hasonlít Kafka *A kastély* című regényének hivatalnokait is vezérlő erőhöz.⁶⁵ A szereplők a gondolkodás logikájának látszatával tartják életben az értelmetlenséget, iktatják ki a gondolkodást. Az Őrnagy szövegei direkten, hallgatása, sértődései indirekten erre irányulnak. A logikátlanság logikussá tétele a kétségektől menekít, az „élet értelmét” adhatja:

ŐRNAGY: Legalább azt mondják meg, van-e véletlenül egy darab cukorspárga a háznál, ami jól össze van gubancolva?⁶⁶

Az Őrnagy által keresett madzag majd Félszeg zsebéből esik ki a *Pisti a vérzivatarban* című darabban. *Az élet értelme* című egyperces paprikakoszorújának madzaga felfűzi a kérdőjeleket éltető, fordított nézőpontú Örkény-darabokat is: „Csak a madzag tenné? Nem a madzag teszi. Az a madzag, mint tudjuk, mellékes, harmadrangú valami. Hát akkor mi?”⁶⁷

A Lajt tulajdonosa az ügyvédi pályát hagyja ott új hivatásáért, ahol a szivattyúzás fogas kérdésével szembesül, s egy élet a tét: Ha szaga van, akkor pumpálni kell, de ha pumpál, akkor szaga lesz. A zajok kacagtató elemzése Lörincke, Gizi Gézáné szövegei. A második részben az előző érzéki komikumára rakódó kiábrándító elmélkedések kerülnek túlsúlyba. A „bebújás” ellen Tótra kifakadó Tomaji magában mégis ennek lehetőségéért imádkozik. A kint-bent cseréje Cipriani szövegeiben már teljes fogalomzavarrá terebélyesedik. A mentési kísérleteivel Tomaji triviális (kommunizmusra langyos fürdő, elszökés ellen székhez kötözés, elalvás ellen ministráló csengő felkötése), a „süsünek” nevezett elmeorvos Cipriani infantilis (hintalóval és játékoszorúval orvosol), Dr. Eggenberger Alfréd fatális (görkorcsolyázó gyerekként bujkálni kényszerülő rákkutató) szereplő. A legnehezebben Tótnak sikerül elsajátítania ezt az észjárást, kilóg a játékból, nem véletlenül ő lesz a játékrontó, vagyis a helyébe betolakodó Őrnagy gyilkosa. A nagyobb margóvágó készítésére, s ezzel egy hasznos tevékenység ad absurdum vitelére, a kigondolás mutatványára a gondolkodás helyett csak az Őrnagy, Mariska és Ágika együttesen tudja rávenni: leültetik Tótot, megmasszírozzák a halántékát, birsalmát szagoltatnak vele, a fejét előrehajtatják, a bútorokat odább tolják, a zubbonyát kigombolják, kávékat itatnak vele, a nadrágszíját kieresztik. Az okokat, amelyekért Tótnak bocsánatot kellene kérnie, ezzel visszavonulnia önmagából mindig közvetítők révén tudjuk meg, vagyis valakinek előbb meg kell azokat konstruálnia. Tót botránya úgy pattan ki, hogy Ágika és Mariska előadják Tót bűneinek történetét: Tomaji tiszteletes üdvözlése közben orrfricskát adott neki, valamint elbocsátották a vasúttól, mert a kormányzónk által bölényvadászatra meghívott olasz császár különvonatát a csupasz fenekét mutatva köszöntötte. A múlt különböző történetekkel idézhető fel, legyen szó egyéni vagy nemzeti történelemről. Ez a logika az álom asszociatív szerkezetét követi, Tót is hitetlenkedésében csak álomnak mondja az egészet. Az események mérhetetlenné tágulnak, ellenőrizhetetlenek lesznek.

A groteszk csak valamiféle egyensúly megteremtésekor működik, bár éppen az arányok és mértékek megbomlásáról tudósít. Örkény *Babik* című filmforgatókönyvében és 1955-ben kezdett befejezetlen regényében a címszereplő és az irattáros mértékegységgé válik, a babik és a kresz mér, és az egyes szerepekre való alkalmasságot minősíti. Tót és az Őrnagy konfliktusának fölszítója egy bohócati elem: kettejük természetbeli különbsége, sőt Tót az

átlagosnál is magasabb, az Őrnagy pedig az átlagosnál is kisebb. Tótnak ezért kell összegörnyednie és a szemébe húznia a sisakját, megsértve a Tűzoltóság Ügyrendi Szabályzatának mértani kitételeit: „a tűzoltó függőleges tengelyének és a sisak vízszintes tengelyének kilencvenfokos szöget kell bezárnia”.⁶⁸ A Postás a „rend kedvéért” mindenáron fenntartja az egyensúlyt, csak a páros számokat, a szimmetriát tűri el: „Milyen más az, amikor Tót úr fölteszi a sisakját! Arról az emberről le nem billen semmi, őrajta minden egyensúlyban van. Ha például egy jó kerti fűrészszel hosszában kettészelném, két teljesen egyforma darabra esnék széjjel”.⁶⁹ A Tót név is tengelyszimmetrikus, a tökéletességet mintázza. Tót ezt a logikát követve a sisakja helyrebillentéséért az Őrnagyot fogja szétdarabolni, mégpedig nem háromba, hanem négy egyforma szeletbe, de Tóték már akkor is csak hárman maradnak, pedig négyen voltak. A kizökkent időt helyretelő hamleti tett ezért tragikomikus. Cipriani professzor arányokról, a kicsi és nagy felcseréléséről szóló előadása a világvége jóslatának kisáriájába fullad: „És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani. A maguk őrnagyának a parancsnokát is fel fogják akasztani...Még az őrnagy parancsnokának a parancsnokát is fel fogják akasztani...És akkor mindenki akkora lesz, amekkora...”⁷⁰ Ebből a jóslatból a darab végén az Őrnagy meggyilkolása telik be, összedarabolásával végre kinyújtható Tót. A műnek tizenhárom szereplője van: 1(Őrnagy)+3(Tóték)+9(a többi faluban tartózkodó)=13.⁷¹ Örkenyt foglalkoztatta a tizenhármas szám babonája, novellát is írt *Tizenhárom* és *Tizenharmadik ének* címmel. Ez a (prím)szám még jobban kiemeli a meg nem jelenőt, Tót Gyulát, aki körül forog az egész darab. A halott fiú vonja be magával a darabba a tizennegyedik szereplőt (páros szám), a halált. Az így teljessé váló körforgásban mozog a szituáció. A dramatikus szövegben felbukkanó mókus és a hozzá asszociálható mókuserék megmutatja a körkörös szerkezetet. A mókus a múltból tűnik fel, Tót fogta vasutas korában. Ágika azonban összekeveri a voltot és a vant, Tót is akkor ábrándozik el a mókusról, amikor mást várnak, hogy eszébe jusson. A mókus hajdan megszökött, választott. A választás kényszerében és nehézségében ott van a groteszk ellentéteket együttlátató képessége.

Macskajáték

A *Macskajáték* a polgári vígjátékokból ismert szerelmi háromszög is lehetne, ha a szereplők nem lennének a megszokott korosztálynál jóval idősebbek. Örkeny 1957-ben eredetileg filmre írta az újrakezdés regényét *Glória* címmel, aminek változata a *Sötét galamb* című darab. Az egyik epizód egy öregedő operaénekes és háromgyerekes szeretőjének, Lujzinak a történetét tartalmazza. Az öregek szerelméről szóló Örkeny-novella található az *Ezüstpisztráng* kötetben, világirodalmi modellek Philemon és Baucis vagy John Anderson és kedvese. Az időcsúsztatás ötletével indul a darab, ez hangol rá a groteszkre. Ezért nevetséges a levitézlett énekesért folytatott küzdelem, s gyaníthatjuk, hogy Orbánné öngyilkossági kísérlete ártalmatlan, ám nem nevetünk felhőtlenül, mert Orbánné szerelmi csalódásával végérvényesen rászakad az öregség és a magány. A kivándorlás és hazavágyás (Giza), a kirekesztettség (Orbánné) Mrozek *Emigránsok* című művében is megtalálható, bár az férfidráma.⁷² P. Müller mégsem véli az 1967 és 1979 között keletkezett groteszk darabokhoz tartozónak a *Macskajátékot*, mert az „ábrázolt élettartalmában és megformáltságában lényegesen eltér a korszak darabjaitól”.⁷³ A dramatikus szöveg rácsúfol erre a kijelentésre. A groteszk nem csupán az alaphelyzetben, hanem a folyamatos átértékelő szövegekben is tetten érhető, melyekre mindig a bizonyos késéssel érkező reakciók ébresztenek rá.

Nagy hangsúlyt kap a felejtés-émlékezés játéka, s az ebből adódó örök keresés-hiány. Egy fénykép interpretációjának változása tagolja a dramatikus szöveget. A fénykép keletkezésekor Roland Barthes szerint négy imaginárius erő keresztezi és alakítja egymást: a látható én az, aminek tekinti magát, az, aminek szeretné, ha tekintenék, az, aminek a képkészítő tekinti, az, ami a képkészítő művészetéhez eszköz.⁷⁴ A modell a képpel halott

tárggyá válik, de átlép az időtlenség síkjába, a halhatatlanságba. A képre emlékezve a szituációk széles spektruma tárulhat fel. Az instrukció szerint a háttérre vetített fényképpel Örkény (kép)keretbe foglalja a művet. Az első és az utolsó képleírás közötti dramatikus szöveg felfogható a nővérek elmosódott arcának kiélesítéseként, és a háttér, a múlt retusálásaként. A darab indításaként Orbánné leír egy kifakult fényképet, ezzel bemutatja magát és testvérét. Az első rész közepe táján található részletben Orbánné keresi a fényképet, melyhez precízen kidolgozott időt, helyet és cselekményt mond el: Létán készült, egy majális utáni nyári reggelen, s a csónakban ülő Csermlényi Viktor felé futottak a nővérek. A fénykép hiánya reflektál a korábbi szövegre, elbizonytalanítja a dokumentatív hitelét, s a homályos emlékkép kategóriájába utalja. A képet Giza sem találja, feltételezi, hogy Orbánnénál van vagy elveszett. Giza emlékében a kép ugyan Létán készült, de egy majális előtti délután, amikor apjuk elé futottak a Szkalla lányok. Az első rész végén reagál Giza variációjára Orbánné, melyben a kép dátumát 1918-ról 1919-re módosítja, ha apjukra vártak. A fénykép tanúsága fikcionális, a múltra csak fikciókban lehet emlékezni. A vita lassan nem is arról folyik, hogy milyen szituációban készült a kép, hanem a múlt megkonstruálásáról. A történelmünkre az egykori „Hungarian way of life” mozzanataira (többszörös társbérletre osztott lakások, esti tanulás, maszekolás a munka után, taxi hiány, áruhiány)⁷⁵, és a kitelepült magyarok életére utaló epizódok emlékeztetnek. Orbánné és Giza ezeken a színtereken lépnek fel. A szövegeik botrányokat lepleznek le: az apjuk halálának körülményeit, Orbánné és Csermlényi viszonyát. A második rész első felében lévő szöveghely Orbánné feltáró nyilatkozata az apjuk öngyilkosságáról. A második rész közepe felé az Orbánné által elmondott történet felülkerekedni látszik, amikor Orbánné csavar egyet az értelmezésen, új bizonyosságot hozva felszínre. Azt vallja, hogy a képen az apa helyett Csermlényi felé futott, s attól a naptól kezdve a szeretője lett. Az ölelések helyét akkortól foglalják el a vacsorák, mikor a férje a műtét után először őt keresve érezteti a ragaszkodást, a hűséget. Azt hisszük tehát el, amit hinni akarunk, az lesz a számunkra való történelem:

GIZA. A könyvekben nem lehet hazudni?

ORBÁNNÉ. Mi hazudtunk. És te elhitted, amit kitaláltunk.

GIZA. És ha így van? Ha megverték? Mit kaptál érte? Szóba állt veled valaki?

ORBÁNNÉ. Senki.

... Most már elárulom, Viktor jött Szolnokról. Őt vártam azon a képen, őneki örültem, őfelé rohantam.⁷⁶

A *Macskajáték* zárata egy tárgyilagos képleírás, a megörökített szituáció bizonytalanságainak bizonyosságával: „Ez a pillanatkép 1918-ban vagy 1919-ben készült, a Szolnok megyei Létán, a Holt-Tisza partján, a cukorgyári lakótelep közelében. De hogy hajnalban-e vagy késő délután, azt csak találgatni lehet. Biztos csak az, hogy bennünket ábrázol, Szolnok megye szépeit, a Szkalla lányokat, habos túllruhában, szélfúttá hajjal, nevetve, integetve, egy domboldalról lefutva. De hogy ki elé, mi elé futottunk, kinek vagy minek örültünk, az most már örök talány marad.”⁷⁷ Ez a nyilatkozat felveti, hogy Orbánné korábban esetleg nem csak a felszított szenvedély sugallta-e a Csermlényihez fűződő emlékképet. A falra kivetített fénykép csupán a befogadó számára létező látvány, Orbánné és Giza mindvégig kutat utána. Bergman *Suttogások és sikolyok* című filmjében szintén egy nosztalgikus képsorral búcsúzik a rendező: fehérruhás fiatal lányok hintáznak egy tavaszi parkban. „Hol volt, hol nem volt emlék oldja fel az iszonyat görcsét.”⁷⁸ A *Tótékban* a mókus, itt a fiatalkori fénykép emlékének leírása lehet a darab kicsinyítő tükre, mert az emlékezés-felejtés, választás, különbség narrációja történik meg hozzájuk kötődően, ami a nézőpontváltásokon alapuló groteszk dramaturgiát képezi. A kompozíció még két botrányon nyugszik.⁷⁹ Az elsőben Orbánné és a tejszarnokosnő tűz össze, a másodikban Orbánné leleplezi a hűtlen lovagot és barátnőt. A *Macskajáték* kínos, nevetségesen kisszerű, s sírnivalóan tragikus darab: „Örkény érti a módját, hogyan kell mosolyogni mind a vájkálón, mind azon, akinél van miben vájkálni.”⁸⁰

Megválaszolatlan kérdések maradnak, hogy Paula mentette-e meg Orbánékat az ostrom alatt az éhenhalástól, ellopta-e Kausz István az ötszáz ultraszeptilt, mi történt a taxiban hazafelé a hangversenyről. Az én-ontológiák szabadon (át)alakíthatók, a különbség lényegében nem számít.

A különböző életvitelekből fakadó eltérő magatartások csapnak össze, persze legélesebb Orbánné és Giza között a nézőpontok, ítéletek harca. A státuszok és funkciók ellentétekként értelmezése a *Macskajátékot* Ibsen *Babaház* című darabjához kapcsolja.⁸¹ A szereplők mint eltérő magatartások kerülnek szembe. Bécsy pontosan elkülöníti a magatartás és a jellem fogalmait: „Az utóbbi években a magatartás terminust olyan esetekben szoktuk alkalmazni, amikor élő, létező, valódi tulajdonságok nyilvánulnak meg egy drámai alak által, ám e megnyilatkozások nem konkrét életeseményekben jelennek meg, hanem absztrakt, elvont helyzetekben, elvont, konkrétságot nélkülöző események során. Ha ugyanis ugyanezek a tulajdonságok konkrét életeseményekben és élethelyzetekben nyilvánulnak meg, jellemről beszélünk.”⁸² A magatartás és szerep sem azonosak. A szociológiai terminustól eltérően Bécsy szerint a szerep a nem státuszról, funkcióról fakadó viselkedésmód, a megjátszás, vagyis a magatartáshoz képesti deviancia.⁸³

A dramatikus szöveg levelekből, telefonbeszélgetésekből és a macskajátékból áll. A beszélők állandóan küszködnek, hogy a távollétet áthidalva elérjék, megértsék egymást. A kommunikációs probléma a közvetlen érintkezésekben is fennáll. A jelenbeli kapcsolatteremtés nehézsége abból is fakad, hogy még a közös emlékek sem idézhetők fel egyformán. A szereplők tulajdonképpen kommentátorok, elemzői a szituációnak. Az értelmezésekből formálódik a mozaikos szerkezet. A *Tótékhoz* hasonlóan itt is egy idegen belépése bontja meg az egyensúlyt. Az elegáns barátnő, Paula zökken ki Orbánnét az öregedés folyamatából, a mindennapok automatizmusából. A groteszk fordulat a helycseréjük lesz, mely Orbánné ruhaváltásával veszi kezdetét. A második rész első jelenete éppen a ruhák körül forog, Ilus Orbánné ruhájának származását firtatja. Orbánné lánya ellenében állítja, hogy a ruha Gizáé és nem az adjunktusnéé volt. A korábban Paula ruháját viselő Orbánné átváltozik, s ezzel együtt a történeteket is átértelmezi. A visszafiatalodott Orbánné „egy végtelennek látszó drámai pillanatra felfüggeszti Csermlényi táplálkozási ingereit és feltámasztja a romantikus lovagot, meg ami ezzel jár: az önigazolás vágyát, az újrakezdés, a férfiúi és művészi szerep újrajátszásának szándékát.”⁸⁴ Orbánné tehát nem ekkor csinál magából bolondot, hanem miután Paula elcsábítja Viktort. Egerke ekkor ismerteti levelében az elmezavar különböző változatait, amit a vasúttól azóta elbocsátott volt férjén, később Orbánnén tapasztal. Csermlényi hűtlenségében kapcsolódnak össze a múlt és a jelen történései: a Szkalla lányokról készült létai fénykép helyzetlehetőségei, valamint Orbánné, Paula és Csermlényi viszonyváltozatai. A tragikum veszélyét a macskajáték hártja el, mely az antik szatírijátékokra emlékeztető módon a komédiába játssza azt vissza. A groteszk kompenzáció, visszavétele a tragikumnak a komikumból, majd a komikumnak a tragikumból.⁸⁵ A nevetés keserves és viszolyogtató. A beteljesületlen álmokból (Gizát a Létára való nosztalgikus költözködési terve a csehovi nővérekhez teszi hasonlóná, Egerke reménytelen szürkesége, Orbánné szerelem(té)vesztése) kijózanít Giza közlése: „Kérlek, becsináltam.”⁸⁶

Örkény instrukciója szerint a játéknak folyamatosnak kell lennie: „Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnének egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérel, az egész világgal.”⁸⁷ Az idő egyre gyorsabban múlik, s a tér is tömörödik Orbánné szenvedélyének erőterében. A kilenc szereplő egy időtér részese, így kibeszélő narrációik egybekapcsolódó Dialógusok, ezért sem lehet a „tisza epika” kritikájával illetni a darabot. A helyszínek és idősíkok egybeszerkesztésével vonja Örkény a groteszk koordináta-rendszerébe a széttartó jeleneteket.

A darabban a mérce Giza. A reprezentációs szerepkörében a mértéktartás megtestesítője, méltósága a hattyúkéhoz hasonló, melyekkel magányában egyedül társalogni tud. Giza helyzetének stabilitását bénasága kényszeríti ki. A szintéren az ő tolókcója a fix pont, a körüljárható középpont, s ennyiben Beckett tehetetlenségét idézi. Giza lesz a szereplők beszédének fókuszja, „gizában” mérhető Orbánné, Paula, Egérke, Ilus. Gizát azonban a bénasága megfosztja a cselekvés lehetőségétől, nincs kitéve a választás kockázatának.

Vérrokonok

A *Vérrokonok* alcíme önvizsgálatot ígér, eredeti címe egyébként *Vérszerződés* volt. Örkeny (vas)útbaigazító instrukciója szerint hősei a megszállottság mágnesez terében mozognak, vagyis a *Macskajáték*hoz hasonlóan itt is a szenvedély irányít. A szerző szándéka szerint a szintér nem ábrázol semmit, tehát a groteszk képzelet helye. Az időtér folytonos, s csak annyiban meghatározható, hogy valamikor a vasút föltalálása után, valahol Magyarországon (de akár mindenhol) történik. A kronotoposz a szabad jelenetváltás lehetőségét, a stációkból szerveződő dramatikus szöveget alakítja ki. A kabaréjelenetek sincsenek időben és térben lokalizálva, s a *Vérrokonok*nak számtalan a clown-tréfák játékhagyományából való komikus helyzete van. A jelenetekben észrevehető az egypercesek beépülése. Az *Önvizsgálat* című egypercesből kiderül, hogy a tükörben mindig (más)valami történik. Lehet választani a fenyegetéssel való szembenézés és a hátat fordítás között, de vagy a tükörmás pisztolyával szembesülünk, vagy a hátunkba költözik a tükörkép hiányérzete. A perspektívák sokszorozása segíthet a túlélésben, persze csak az *Óbudai ikrek* apróhirdetésének jeligéjéhez igazodva: „Csak semmi feltűnés”. A Bokorok így látják egymásban és a vasútban magukat. A dramaturgia ehhez igazodik: a második rész tükörjátékként ismétli az előzőnek az *az-nem az* egymásba fordítását. Mindenki az Ügyet, a vasutat szolgálja. Örkeny *Sötét galamb* című darabjában az apácarend tölti be azt a szerepet, amelyet a *Vérrokonok*ban a bokorság és a vasút.⁸⁸ A vasútnak akár egy istennek áldozatot kell bemutatni, úgy is fohászkoznak hozzá, átkozzák vagy gyónnak neki. A groteszk nem túrva az egyértelműséget az abszolút jó mellé a mitikus Rossznak, a démonikus működésének, a mindent felemészítőnek is megteszi a vasutat. A vasútnak saját világa van, saját nyelvvvel és szabályokkal rendelkezik. A vasút mindennek a mértéke, egyenesen létkérdés: „Mi lesz a vasúttal?” = „Lenni vagy nem lenni.”⁸⁹ Miklós vallomása szerint: „...mi csak általa létezőnk, ő pedig csak mibennünk ölthet testet”.⁹⁰ A létviszony is a vasúttól függ, életet, az életnek értelmet adhat a hozzátartozás. A vasutasvér által életben tartott Pál köszönőcédulájának felolvasásával kezdődő második részben az életnek (ez az) értelme hangzik fel: „Hát akkor, úgy látszik, mindenki büszke mindenkire... Milyen megható.”⁹¹ A Ionesco darabjainak logikáját idéző behelyettesítő játék folytatható a vasúttal: „Ha a Haza helyett mondhatjuk azt, hogy vasút, akkor a vasút helyett is érthetjük azt, hogy Magyarország, sőt a vasút helyett azt is mondhatjuk, hogy vasút”.⁹² A vasút nem feltétlenül egy megfejtendő jelkép, inkább bizonyos tulajdonságok megnevezése, például a szabályozottságé, a szervezethez és a sebességé. A *Nézzünk bizakodva a jövőbe!* című egyperces az ezeréves pech-szériánk végét jósolja, amikortól minden jó dolog helyett a magyar szó mondható, sőt a háború szóhoz tartozó emlékeket feledve az idegen eredetű vanília helyett a háború állhat egy fagyalt íz megnevezéseként.

A Bokorok csak névrokonok, illetve a vasútban rokonok, eleinte nem ismerik egymást, Pált is csak vasutas múltjának és Bokor nevének tudatában fogadják be. A *Tóték* és a *Macskajáték* megoldásához hasonlóan itt is egy idegen belépése bolygatja fel a szituációt. Pál bemutatkozása után a véradás lendíti közös akcióba a Bokorokat. A névrokonság ekkortól válik vérrokonossá. A bokorsággal meghatározott magatartás jár, főként a vasútnak való elkötelezettség. A gesztusaik a vitam et sangvinem felkiáltásához kapcsolódó történelmi

felbuzdulásainkat is felidézük. A Bokorok önvizsgálata Miklós egyik szövege, melynek pátoszát a bezzegiádán elalvó Péter képe töri meg: „Talán igaz. Talán a kelleténél többet beszélünk, lármázunk, sikoltozunk...Ez már így van, ha sokan vagyunk. Olyankor minden Bokor duplán számít. És az is igaz, amit Pál barátom mondott: nem vagyunk egészen normális emberek...”⁹³ Pál Péterhez intézett szavai a „nem normális”, az álmodozó alkatot erősítik: „Mi, vagyis a magunkfajták, ezek a Bokorok tehát, akikhez maga is tartozik, mind afféle álmodozók vagyunk, nem egészen normális emberek...”⁹⁴ A Bokor szinte a vasutas szinonimája. Egyszer mégis felmerül Pálban, hogy nem akar Bokor lenni, ami a vasútból való kiábrándulását is eredményezi. Péter előbb tagadja meg a vasutat, majd a bokorságot. A Bokorok köréből azonban nem lehet kilépni, beleszülettek, s ebben „élni, halni kell”. Az *Egy meghasonlott tulipán* című egyperces olyan tulipánról tudósít, amelyik nem akar többé tulipán lenni, de más nem tud lenni, ezért öngyilkos lesz. Az *az-nem* az dilemmáját játsszák el a vérrokonok is. A Bokorok között a státuszuk és funkciójuk a különbség: eltérő a nemük, koruk, beosztásuk, szerepük. Almási az arc és maszk vitáit látja a groteszk megkettőzésében. A társadalmi maszkoknak (státuszok, funkciók) az archoz (egén/iség) képest külön dramaturgiájuk van.⁹⁵ Minden Bokor a XX. századi magyar történelem valamely főbb generációját képviseli.⁹⁶ A hét (a szereplőlista szerint hat meg Judit, aki szintén Bokor) szereplő magatartási minta, a Bokor-csokor magatartás képcsarnok a vasút világában.

A darab bemutatás és bemutatkozás mutatványokkal indul, mely közben egy bohóctréfákra emlékeztető játék zajlik, egy rúddal esetlenkednek a figurák. A rudat Pál hozza be a színtérre, melybe ugyanúgy belebotlanak a többiek, mint magába Pálba. A rúdtól mint múltja emléktől meg akar szabadulni Pál, ezért ajánlgatja. Szövege mindenkihez szól: befelé, a színtér még ismeretlen szereplőihez, valamint kifelé, hozzánk. Örkeny instrukciója, hogy a szereplők nem egymáshoz, hanem a nézőtér felé fordulva beszélnek, vagyis mi is Bokorok vagyunk. A Bokoroknak „Bokor a nevük, bokor az anyanyelvük, nem is tudnak másképp, csak bokorul”⁹⁷, a Bokor-bokor-bokorul pedig a Magyar-magyar-magyarul paradigmát asszociálhatja. A közöttük lévő távolságot, falat a halló szó elkiáltásával tudják megszüntetni. A *Vérrokonok* epikai előzmény nélküli darab, dramaturgiája mégis alapvetően egyezik a *Tótékéval* és a *Macskajátékéval*. A rúd az első rész végéig mindenkinek az útjában van, akárcsak Pál, pedig minden Bokor a keresés lázában ég, a rudat nem látják rúd funkciójában, vagyis használhatónak. A groteszk logikája szerint ha a Bokoroknak rúd kell, helyette nem kell egy rúd. A második részben az esernyő felbukkanása ismétlődik, ugyanis Pál itt már a bokor-határú világ tagja, aki ernyője alá gyűjti, bújtatja a Bokorokat. Pál annak ellenére menedéket nyújt az eső elől, hogy a Bokorok megtagadják tőle vérüket, amikor Pál nem válik saját céljaik érdekében felhasználhatóvá. Pál ekkor mondja ki az ott vagyunk ahol voltunk helyzetét, vagyis körkörös szerkezetű, a végétől újrakezdődő a játék. Pál is persze bokorul viselkedik, hiszen a követelményeknek nem is akar megfelelni, saját nyugalma, a vasúton való kívül kerülését akarja megőrizni. A nyugalmazott vasutasnak a csehovi figurákhoz hasonló vágyálma van, de az irónia alakzatával elidegenítve: „...kiülhetek végre egy folyó partjára, hogy békésen darvadozva, csak mint az ökörnyál, súly nélkül lebegve, dudorászva nézhessem a vizet...”⁹⁸ A Bokorok összefogása az első rész végén Pálért, a második rész végén a vasútert történik, hiszen a vasútmentés és az életmentés egyenrangú. Az első akciójuk megakadásához hasonlóan a második megmozdulásuk is felemás, a közlekedési krach bekövetkezik, bár a Bokorok a helyükön vannak. A rúd-jelenetek úgy vonatkoznak a vasútra, hogy a rúdban benne van a vasúti bélyegző, így a vasút nagyságrendű tragikomédiát ismétli kicsiben.

Judit a darab narrátora, szerepe szerint is a Tájékoztató munkatársa szeretne lenni, s végül az is lesz. Prológszerűen ismerteti a dramatikus szöveg itt és most érvényes játékszabályait, főként számunkra. Judit vonja játékba Pált, kommentálja a többiek beszédét, értelmezi magatartásukat, ismerteti filozófiáját. Az ő tájékoztatásával kezdődik, majd

végződik a darab. Judit közléseiben villan fel, hogy valami más is lehet, mint aminek látszik, azaz lehet választani. Ha a vaját a kenyér alá kenjük, akkor nem egyértelműen vajas kenyér, mivel üres kenyérnek látszik, de amikor megfordítjuk vagy megkóstoljuk, akkor vajas kenyérré válik. Választhatunk, hogy vajas vagy nem vajas kenyérként esszük. Örkeny művészete tulajdonképpen használati jellegű.⁹⁹ A narrációk a dramatikus szöveg önreflexiói és használati utasításai is egyben. Judit botrányáról értesülünk először: fellázad a peronjegyet kiszolgáló automatásága ellen, ezért elbocsátják a vasúttól. Miklóst egy koncepció perben azzal vádolják, hogy ellopott egy személyvonatot két olyan település között, amelyeket nem is köt össze vasútvonal, vagyis a tettet el sem követhette. Pál Cseszki Brodban az állomásfőnökkel együtt rúgott be, ám az feljelenti őt. A választás lehetősége minden Bokor számára adott, a rosszak közül nem a legrosszabbat választani a nehéz. A *Van választásunk* című egypercesben a légikisasszony a menetrendből ajánlhat járatokat egy utasnak, aki mit van mit tenni, kiválasztja azt, amelyiknek a „bibije”, hogy szét fog zúzódni egy sziklán. A jegy mellé azért jó utat kíván a légikisasszony, a biztonság kedvéért.

Kulcskeresők

A *Kulcskeresők* a *Vérrokonokhoz* hasonlóan a szenvedély erőterében játszódó „közlekedési” darab, csak itt vasutasok helyett a levegő hőisével lesz dolgunk. A „kulcsfigura”, Bolyongó megszállottan segít a bajbajutottakon. Idegenként lép be lakásokba, hívatlanként lép be helyzetekbe, bolygatja meg azokat. Az álmokat kergetőknek jelenik meg. Alakja azonosítható Szakonyi *Adáshiba* című darabjának Emberfijével, melyet Örkeny nem teljesen fogadott el: „a két figura szerepében van valami hasonlóság, mert Szakonyi darabjában is egy kívülről érkező, némileg Jézusra emlékeztető szereplő lép be egy polgári családba, nálam pedig egy tulajdonképpen meghatározatlan foglalkozású, meghatározatlan életkorú funkció lép be, amikor ezek a bajok és kellemetlenségek történnek - ennyiben hasonló a két alak egymáshoz. Tehát szerepében, de nem alkatában.”¹⁰⁰ Bolyongó szerepe hasonlítható Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* Lukájához, Nash Esőcsinálójához, Török Sándor Komédiásához is.¹⁰¹

Az átértelmezéssel a valószínűtlenség valószínűsítődik. Főris például először Bolyongó nevét bolond grófnak hallja. Nelli is a logikusság működésképtelenségére utal: „Ugye, bolondnak néznek? Hát persze. Mert amit kerestünk, az ott lógott, ahová ép ésszel felakasztottam, de ahonnan ép ésszel le is akaszthattam volna”.¹⁰² A logikátlanság viszont logikusan végigvitt, ezért mondhatja Katinka a siker álmodásában részt nem vevő Bodónak, hogy bolondot csinál magából, melyre Bodó visszakérdez: „Hát nem a bolondokházában vagyok?”¹⁰³ A külföldről hazaérkező és azonnal visszaforduló Nobel-díjas kérdez rá arra a képtelenségre, hogy miért nem lehet rájönni arra, hogy mi mire való: „Egy kalapács: szöveget a falba verni, az a kocsonyás anyag a fejünkben: gondolatokat termelni, és ha jön a vonat, akkor aláfeküdni, vagy felülni rá, az kettő!”¹⁰⁴ Az *Istenkísértés* című egyperces ismerteti a szögbeverés hagyományos módját, a kalapáccsal fején talált szöveget, majd ezt a technikát meghaladó kísérleteket sorol fel, mint a szöggel bevert kalapács, vagy a csak ránézéssel bekalapált szög. Ezek azonban nem nekünk valók, az istenkísértésünk kudarcra végződhet.

A darabhoz írt használati utasítás a kudarcot jelöli meg témaként. A kudarc helyett inkább annak interpretációja történik meg, mely utal egy „álmodó nép”¹⁰⁵, a magyar történelemszemléletére. Az önvizsgálat az „önfelmentés tragikomédiája, a nemzeti önsajnálát ördögűzése” lesz.¹⁰⁶ Kudarc és siker között mi a különbség? Örkenynél csak egy „leheletnyi”, s a nézőponttól függ a siker és a kudarc mérete is, hiszen „Szent Ilonán már mind egyformák vagyunk.”¹⁰⁷ A *Kulcskeresők* az (át)értelmezések játéka: „a két rész úgy tagolja a drámát, hogy az első rész döntő mozzanata (amely minden fontosabb szereplő sorsára kihat) Főris landolása, a másodiké pedig ennek a ténynek (és az ehhez rendelt sorsfordulónak) az

átértelmezése”.¹⁰⁸ A kudarc kimondott oka Fórisnál a pöff, Benedeknél a pöcök, vagyis valami képtelen semmiség. Fóris úgy gondolja, hogy van a repülésnek egy „közéértéke”, de ő mindig a „mértéken felüli” repülést választja. A virtuskodásai miatt fokozzák le. Katinka ugyanúgy félti Bodót az aránytévesztéstől, mint Nelli Fórist. Bodónak a „szemmértéke” hiányzik, ezért rúgják ki a Rádióból. Anyukával telefonálva Bolyongó botrányai is feltáruznak: előfordult, hogy valahonnan kitessékelték, sőt kipofozták.

Az ibseni múltanalízis is működhetne a darabban, ha „élethazugságokról” lenne szó, melyek lelepleződésével tragédia történik. A *Kulcskeresők*ben viszont a szereplők a múltat nem felidézik, hanem itt és most konstruálják, melybe önként bezárkóznak. Az időkéséssel kiderülő botrány pedig tragikomikumba fullad. A Bolyongó adta álmokban a megtörtént egy képzeletfolyamatba helyeződik át. „Fóris tehát nincs utána a leszállásnak, hanem még csak vígan repül hazafelé...”¹⁰⁹ A darab fekete happy enddel zárul.¹¹⁰ Az illúzió, az álmok fenntartása haladék és vigasz, hogy tovább lehessen élni. A történelmünkben jól ismert kudarcélmény átminősítése sikerré az újabb kudarc veszélyét rejti. A darabot ezért lehet rosszul végződőnek is tartani, mert mindenkire rázárul a lakásajtó, fogva tartja a szereplőket a „győzelem ábrándja”.¹¹¹ Ez az értelmezés azonban a kulcsot jelképnek, a győzelem kulcsának tekinti, pedig az csupán lakáskulcs. Bodó is bezárva marad, így a „csak a kudarc létezik” szemlélete átfordítja a groteszk „kettős látásába” a befejezést.

A darab színtere Fórisék „kis hibás” új otthona. És a semmi. A Semmi, az ontológiai hiány tematizálódása: Bolyongó a Semmiből jött, a megtalált kulcs a semmiben forog, Fóris gépével a vadvirágos réten zötyög, bele a semmibe. A szűk tér és kívül a semmi modellje megtalálható Sartre *Zárt tárgyalása*, Ionesco *Ketten félrebeszélnek* című műveiben is, de Örkénynél a helyzet elveszíti félelmetességét. Az új lakásba költözés az újrakezdés lehetősége, mégis csak az ugyanarra cserélés művelete valósul meg, miként az *Apróhirdetés* című egyperces örök nosztalgiája is a Joliot Curie térről a Joliot Curie térre költözés. A telefonbeszélgetéseknek és leveleknek dramaturgiai szerepük van, a változó perspektívát dokumentálják. Az első kérdése Nelinek egy levél hollétére vonatkozik, a keresést szituálja. Nelli válással, öngyilkossággal fenyegetőző, Fórist közte és a repülés között választani kényszerítő levelét Bolyongó már a darab elején elolvassa, majd Nelli többször említést tesz róla, de csak a végén kerül ismertetésre tartalma Bolyongó egy másik levelet is megemlíti, melyet egy grófnő írt búcsúzóul, mielőtt kinyitotta a gázcsapot. Őt sorsára hagyta, a dolgokat összekeverő, elfelejtő Nellin segít. Nelli még felcserél(het)i a kudarcot és a sikert. A „fogalomzavar”, az *az-nem az* kérdése megtalálható Ionesco *A kopasz énekesnő* című művében is:

A TŰZOLTÓ. Azért néha-néha akad még egy-két gázmérgezés. Múlt héten például egy fiatalasszony mérgezte meg magát: nyitva hagyta a gázcsapot.

MRS. MARTIN. Elfelejtette elzárni?

A TŰZOLTÓ. Nem - azt hitte, hogy a fésűje.¹¹²

A paradoxonnak az elfogadása talán a képtelenségnek való kiszolgáltatottságtól ment meg.

A *Kulcskeresők*ben a kezdőszituációban elvesző kulcs keresése történik. Először a kulcs hiányában nem lehet bezárni az ajtót, majd a megkerülő kulccsal sem lehet kinyitni. A kulcs rendszerint kinyit, itt bezár. Az első rész a bezárhatatlanságtól a kinyithatatlanságig tart, telefoncsöngéssel végződik. Bolyongó valószínűleg attól való félelmében, hogy őt keresik, mégpedig Anyuka, nem engedi felvenni a telefont. Bolyongó és Anyuka kétszer beszél egymással telefonon. A darab elején Bolyongó hívja fel Anyukát Fórisék új telefonján, hogy megkérdezze a Nelli táskájában talált orvosságról, élőnek hazudott kutyájáról meséljen neki, s ismertesse a lakás tulajdonosainak helyzetét, vagyis közölje, hogy itt még dolgoz lesz. Ez a játék indítására való reflexióként is érthető. A válasz nélkül hagyott telefoncsöngés a helyzet átfordítását készíti elő. A darab vége felé Anyuka keresi Bolyongót, érdeklődik a kutyájáról, Fórisék dolgainak alakulásáról, s odaérthető a hazatérés sürgetése. Bolyongó válaszával kifelé

is jelzi a játék közeledő végét, tehát lehet otthon feltenni a kamillateát. A hangsúlyozott színházi elgondoltság technikája teszi nyilvánvalóvá, hogy Fórisék voltak a szereplők, a többiek a rendezői az ő házastársi válságuknak. A legfőbb manipulátor pedig Bolyongó, aki a helyzetváltozást előidéz. És mi a helyzet? Bolyongó madzag hasonlata a válasza: „Egy ilyen összekuszált gubanc, amit mi nagy nehezen kigubancoltunk.”¹¹³

A mérhető idő múlásából Bolyongó emeli ki a többi szereplőt, s helyezi át az álmok világába. A temető kapujának feltámadás felirata, mely előtt Fóris gépével végre megáll ugyanezt az időtlenséget ígéri. A játék folytonos, gyorsuló ütemű. Mindenki egyre türelmetlenebbül keres, várakozik, mintha késésben lennének. A „megyek, mégis maradok” helyzetei Beckett *Godot-ra várva* jeleneteit idézik. Katinka Bodóhoz, Erika a Nobel-díjas szerelmét várva a lakásába, Benedek haldokló feleségéhez, Bolyongó Anyukához siet a szavaival, de mégsem indulnak. A másra vágyódás és a változtatni képtelenség ellentmondása leküzdhetetlen.

A hosszú expozícióban Nelli behurcolkodik, valamint lezajlik a szereplők bemutatása, bemutatkozása. Nelli Bolyongó halló kiáltására leküldi a liftet, de csak Bolyongó szövegéből ismerjük meg a lakástulajdonosokat, Nellit és Fórist. Bolyongóról saját bemutatkozása után Benedek beszél, mégsem ő, hanem Nelli ismeri fel megjelenésekor. Az átértelmező mutatvány a második részben azzal megy végbe, hogy Bolyongó elősúgja a szereplők szövegeit, akik a sugallatot sajátjukként ismétlik. A *Kulcskeresőkben* kilenc „kockázatviselő” küzd, választ, csak rosszul. A választás kényszere működik minden helyzetben. Kiutat keresve egyik helyzetből a másikba lehet lépni, mely vagy jobb vagy rosszabb az előzőnél, de lehet még annál is rosszabb, a döntéstől, a nézőponttól függően.

Pisti a vérzivatarban

A *Pisti a vérzivatarban* címéhez Örkény a Pistit Tardos Tibortól kölcsönözte, aki a Párizsban készített egyperces-válogatás fordítása mellett néhány novellát is dramatizált, és valamennyi „egyperces jelenet” hősét Pistinek nevezte el, vagyis önéletrajzi keretet adott. A vérzivatar Berzsenyi Dániel *A magyarokhoz* című ódájából való, mellyel Örkény „kollektívává” teszi az életrajzot.¹¹⁴ A két ellentétes hangulatú szó a groteszk játékot előlegezi meg. A történelmi tablóba belevetett én(ek) újrakezdései a vérzivataraink túlélésére mutatnak esélyt. Az önvizsgálati igény a darabot a *Vérrokonokhoz* köti. Bécsy a *Pisti a vérzivatarban* Déry Tibor *A tanúkjához* hasonlítja, mindkettőben a történelem mint a mindennapok felett álló második létszint jelenik meg.¹¹⁵ *Az ember tragédiája*, a *Csongor és Tünde*, a *Bánk bán* című művekkel együtt nemzeti darabokhoz sorolt *Pisti a vérzivatarban* azonban a kétszintes típustól különbözően a történelmi helyzetekben nem egy hős van, hanem Pistik, sőt csak Pistik forgolódnak, s alakváltásaik hordozzák a szituációk (át)értelmezését. A múlt(ak) a jelen és a jövő viszonylatában változó(ak), és fordítva. Az idősíkok nem is választhatók el, sőt összecezerélhetők, mint Rizi látomásaiban. A lesz tulajdonképpen „előre látható volt”¹¹⁶ és a „jelen összes lehetőségei”¹¹⁷.

A darab 1969-ben keletkezett, de az „eszmei tisztázatlanság” kifogása miatt csak tíz év múlva és bizonyos változtatásokkal lehetett bemutatni. A *Drámák* második kötetének függeléke közli az eredeti változatot, a főszövegben pedig az 1979-es variánst. A dramaturgiát is érintő változtatások: az 1969-es szövegben egy Pisti van, az 1979-esben már négy, valamint ez utóbbiban lecsökken a koncepció per értelmetlen szavainak halmaza.

Örkény a Pesti Színház bemutatója alkalmából kiadott műsorfüzetben maga is felhívja a figyelmet műve és Madách Imre *Az ember tragédiája* közötti rokonságra. A kapcsolatuk nem elsősorban parodisztikus, a *Pisti a vérzivatarban* nem travesztíája, hanem groteszk továbbírása Madách művének. A teremtéstől a küzdés, a választás gesztusáig tartó változó színek hasonló felépítésre utalnak, de a bennük uralkodó szemlélet eltérő. Pisti

megsokszorozódva és változó szerepekben halad át a jeleneteken, ellenben Ádám állandó karakter különböző helyzetekben. Az alakok megfeleltetése is problematikus: Pisti a magyarok, Ádám az emberiség időutazója, a Szőke lány nem mindig segítőtársa Pistinek, mint Éva Ádámnak, sőt a koncepciók per jelenetében Szőke lány Pisti vádlója, így közvetve halálának okozója, s kétséges, hogy Rizi az Úrral vagy Luciferrel azonosítható. Rizi manipulációi a bizonytalan kimenetelű, legalábbis nézőpontfüggő jóslatainak előreutalásaiként érhetők tetten. Rizit vitalitása Orbánné alakmásával teszi, azzal a különbséggel, hogy Rizi a „haza szolgálatában” tevékenykedik.¹¹⁸ A kronologikus rend viszont mind a *Pisti a vérzivatarban*, mind *Az ember tragédiája* című műben érvényesül. Örkeny az időrendet követve helyezi egymás után a jeleneteket.

A mű mozaikos szerkezetét az egypercesekből komponáltsága adja. A darabba beépített igen sok egyperces „dramolettje”¹¹⁹ közül dramaturgiai funkcióval rendelkezők: az első rész elején lévő *Hárem*, mely tulajdonképpen használati utasítás, a viszonylagosság látószögét ajánlja, az újjászületések ciklikusságában a *Kelj föl és járj!* ismerhető fel, valamint a választás során ugyanarra cserélés menedékét mutatja meg az *Apróhirdetés* lakáscseréje, a zárókép pedig a *Budapest* című egypercesből átvett groteszk vízió. A groteszk helyzetek úgy következnek egymásra, mintha egy lassított filmet néznénk, mely időnként megszakad.¹²⁰ A darab folyamatos játék filmszerű vágásokkal. A halál előtti kitartott pillanatokként felfogható jelenetek Pisti feltámadásával kezdődnek újra. *A végső kérdés* című egyperces nem más, mint a halál előtti időtöredék képtelen hosszúságúvá nyújtása, mint egy lassított filmfelvétel, a vég késleltetése a cselekvés, a választás lehetőségének megadására. A belépő idegen ló, a leendő áldozat a golyó célba érkezéig mesél. Ebből a szempontból Pisti is narrátor, hiszen az ember, mielőtt meghal, végig szokta gondolni az életét. Pisti ezt a műveletet ismétli minden újjászületésekor. A szenvedéstörténetünk groteszk parafrázisának is tekinthetők Pisti születései és halálai a történelmi képekben. Az asszociációs teret az 1940-es évektől az 1960-as évekig a magyar történelem, illetve a bibliai utalások (a teremtés, a vízen járás, a betlehemi három királyok, az égő csipkebokor, a feltámadás) adják. A születés halál körforgását kiegészíti a gyerekből felnőtté válás menete. A mindig feltámadó Pisti Pistivé akar válni. A darab keretét a Messiás várása képezi. Az első részt a remekművével elkészült író, Pisti vízen járó mutatója vezeti be. Csoda történik (utalás az Újszövetségből ismert jézusi tette, továbbá Péter apostol alakjára, aki alatt ugyanúgy beroppan a víz, mint Pisti alatt). Később Rizi megjósolja a Megváltó, vagyis Pisti megszületését. A második részben Pistiben többek között a Megváltót is látják. Csoda történik ismét. Az égő csipkebokor Pistit egy csónakbeli élményre emlékezteti, vagyis visszautal a kezdősituációra. A Megváltónak nevezett Pisti feltámadás-sorozata megváltás lehet a haláltól, a végérvényességtől is.

A reflektált színházszerűség már az expozíciótól nyilvánvalóvá válik. A színtérhez hozzáértett komponens a nézőtér, azaz a dramatikus szövegbe belekódolt a publikum fikciója. A befogadó közvetlenül is megszólított részese a játéknak.¹²¹ A darab saját keletkezéstörténetével indul. A mű az itt és most születés látszatát kelti. Az instrukció alapján a nézőkkel egy időben kell az utcai ruhát viselő színészeknek bejönni. Az elkészült oldalakat a színészek elolvassák és próbálni kezdik. A majd Féltszeget alakító színész komikus játéka is szereppróba, mégpedig a bohóc gesztusaival. A színész játékára vonatkozó instrukció: „A magával hozott lapot leteszi a földre, a lába elé, időnként bele-belepillant, miközben sugárzó arccal, mint aki örömhírt közöl, elmondja szövegét, persze csak némán és gyorsan, hiszen csak memorizál.”¹²² Közben boldogan egy madzagot húz ki a zsebéből, a spárgavég kiesésekor csalódottan elhátrál. Az örömhírt, az „élet értelmét” közölni vágyó, s annak lehetetlenségével szembesítő némajáték hasonló Ionesco *A székek* című darabjában a néma szónok küldetéséhez, illetve a gesztusokkal való kommunikáció összevág Mrozek *Tangójában* Stomil cirkuszigazgatóként viselkedésével a színházi kísérletkor. Az előjáték a kifelé címzett beköszöntővel folytatódik. A Pistit játszó színész a darab írójának, Örkeny

Istvánnak a helyébe lépve a társasági beszélgetés stílusában bemutatja a művet. A szöveg biztosít a többi színdarabtól való különbözősétől, az életvilághoz kötöttségét, improvizatív jellegét hangsúlyozza. Az „életjáték”¹²³ szándéka a befogadó megszokott elvárásain, horizontján való módosítás, akárcsak Handke provokatívabb *Közönséggyalázása*. A *Pisti a vérzivatarban* „Örkény nagy kísérlete a hagyományos dramaturgiai szerkezet fölbontására és a visszatérésre a drámai avantgárdhoz.”¹²⁴ Természetesen a többi groteszk darab is egy-egy állomás annak az újszerű dramaturgiának a kidolgozása felé, melynek egyik ihletője az avantgárd. A konferanszot tehát nehezen lehet úgy érteni, hogy a mű „az életből nő ki, mintegy annak a folytatása”¹²⁵. A szöveg maga cáfolja, hogy „életet” látunk. A pirandellói színházban eljátszott színház megoldása az imitáción túlmutatva egy külön világot alkot, melyben a rögtönzés elvén működő mozaikosság érvényesül. A „minden hókuszpókusz” nélküli játék kezdőintésként a Tevékeny szerepét kapó színész kritizálja darabbeli alakját, mégpedig Örkény *Babikjából* Mausz Rezső mondataival. Ráadásként megfenyegeti a nevető nézőket. A reflexiók halmazából csak nem akar előkeveredni az első jelenet. Féltség próbálkozását a Szőke lányé keresztezi. Féltség „Én azért vagyok itt...” félbemaradt mondata újra meg újra felbukkan, az 1979-es változat végén keretszerűen megismétlődik, de már kiegészítve: „Én azért vagyok itt, hogy mindent, amit látnak, megértsenek.” Az 1969-es mű zárataként a Szőke lány mondja ugyanezt a szöveget. Végül Pisti mint a darabban elkészült író szólítja Volentik bácsit, azaz Kimért magatartás-Pistit, vagyis az azt játszó színészt. A vízenjárás produkcióját a szereplők megtapsolják. Közvetlenül viszont csak az ezután következő jelenettel, melyben Pistit a Tevékeny által megformált Károly bácsi szexuális felvilágosításban részesíti lendül mozgásba a játék. Pisti itt szól először az álmodás és a választás lehetőségéről: „Majd én megmutatom, hogy más lehetőségek is vannak...”¹²⁶ A halló elkiáltásával behívja a következő jelenet szereplőit. Pisti ebben nézőponttól függően többnejű férj vagy egy feleség. Az első „történelmi szín”, a kivégzési jelenet még későbbi, melyben már Rizi jövendölése hatására a szülők által megszámlolt négy Pisti szerepel. A mottó ekkor idéződik vissza: „E kor nekünk szülönk és megölnök./Tőle kaptuk, mint útravalót,/hogy lehessünk hősök és gyilkosok/.../egy időben, egy helyütt és egy személyben:/ki merre fordul, aszerint.” Bécsy szerint a többszörös indítás ellenére sincs kezdete a dramatikus szövegnek, nincs olyan alapszituációja, melyből viszonyrendszer bontakozna ki. A katasztrófa, esetlegesen egy atomháború utáni helyzet záróképe pedig nem zárja le a művet.¹²⁷ A hagyományos értelemben vett kezdet és vég nélküli darab ugyanis végképp leszámol az egységes történet megképezhetőségének ábrándjával. Az ugyanannak másként történő ismétlése az egyértelműséget megszüntető groteszk hatókörét terjeszti ki. Ez dramaturgiai újításokat hoz magával, a dramatikus szövegben nem kell feltétlenül állandóan valami olyannak történnie, ami még nem volt, hanem történhet ugyanaz is mindig másképpen.¹²⁸ Az elcsúsztatott kezdés egy folyamatos időteret képez, melyben a spát a groteszk szemléletre vezet rá. A *Pisti a vérzivatarban* eleje Örkény groteszk darabjait nyitó bemutatás, bemutatkozás mutatványaira vezethető vissza, a vége pedig a záró krízistudósításokra (gyilkosság, majdnem öngyilkosság, közlekedési csőd, elrontott életek a halál közelében), leginkább a *Vérrokonokéra* játszik rá.

A darab két része között a határt a háború képezi. A második rész a második világháborús német megszállás alóli felszabadulás képével kezdődik. A két egységet elválasztó másik különbség, hogy Pisti a második rész elején vákuumként születik újjá, később pedig tárgyiasul (például utcát, tortát, stadiont, vörös bort neveznek el róla). A Pisti méretű hiány mértékegység lesz, sőt az abszolútum. Pistit is „pistiben” méri a személyzetis, aki 87 pistire értékeli, bár Jézus Krisztusnak is csak 95 pistit ítél meg. A pistiség hasonló Mrozek *Károlyában* a károlysághoz, bár az negatív tartományú mérték. Az első rész végén Féltség váratlanul beszélni kezd, kifejti filozófiáját az arányokról miközben boldogan mutat egy láthatatlan csomagot: „Én egy kis porszem vagyok, és akkora kis feladatot kaptam,

amikorát egy porszemre rá lehet bízni. Csak vinnem kell valamit, innen oda, vinnem egy ilyen kicsi csomagot. De nem a méret a fontos. Azt szoktam mondani, minden emberben van egy föladat. És nem számít kicsi-e vagy nagy az a csomag. Inkább az a baj, hogy ritkán sikerül hozzájutni.”¹²⁹ Féltség az állandó sietés, készülődés állapotában van, ki akarja nyilatkoztatni felismerését. A keresés és várakozás tevékenységét állítja előtérbe, mely emlékeztet a madzag-játékra, s előretal Pisti Pistivé válásának álmára. Pisti ugyanis attól még nem Pisti, hogy úgy hívják, bár a „logika alaptörvénye, hogy minden dolog önmagával azonos, vagyis Pisti egyenlő Pistivel.”¹³⁰ Pistinek nevével való azonossá válása az „egy Pistit” kereső apróhirdetés révén történhetne meg. Pisti alakváltásai, a többi szereplő Pistihez mértége miatt bármelyikük megfelel a pistiség követelményének. Pisti a „magyar Jedermann”.¹³¹ A behelyettesíthetőség, felcserélhetőség a *Vérrokonok* „találd ki a különbséget” társasjátékát idézi: itt Pisti helyett Pistit, ott vasút helyett vasutat mondanak.

A képtelenségekben láthatók meg igazán az azonosságok közötti különbségek. A logikátlanság logikusnak mutatása például Tevékeny kifakadása az „értetlenkedő” Pistinek a zokni rendeltetéséről: „Húzza már föl! Értse meg, ember, maga egy logikus világban él.”¹³² Féltség kitaró „értelmem” utáni kutatásainak magyarázata: „...ezen a káoszon a hömpölygő boldogtalanságon mégis a ráció az úr...A nadrágzsebéből egy darab spárga végét húzza ki. Boldogan húzza a spárgát, mely egyre jön, jön, de aztán kijön a vége is, és nem talál semmit. Kirohan.”¹³³ Közben zsebeiben kutat a cédula után, melyre az élet értelmét feljegyezte, de hiába. Előkerül azonban egy gyászjelentés, ami Pistinek a koncepciók pert követő kivégzéséről számol be. Később viszont Pisti házasságkötését tudató cédulát vesz elő. A magatartás-Pistik közül féltség bohócsága ellenére Féltség a lehangsúlyosabb. „Az általa képviselt mozgásiránynak van egy döntő mozzanata, ami analóg Pisti fő jellemzőjével, azzal, hogy Pisti a még-nem-lét állapotában van.”¹³⁴ A még nem Pisti Pisti a helyét, az élet értelmét nem találó Félszeggel állítható párhuzamba. Pistit magatartás-Pistik veszik körül, akik közül Féltség a tárgyakba (ernyő, cédulák, csomag) kapaszkodik, menedéket keresve a bizonytalanság elől. Pisti is tele van félelmekkel, legszívesebben elbújna. Félelme mindenre kiterjedő, a tapasztalatitól (az emberektől, az egyedüllétől, a tárgyaktól, a zajoktól, a hallás, a látás, az egyensúlyérzék elvesztésétől) a képtelen gondolatig (a nyelv lenyeléséig, a tükörkép elvesztéséig, a múltban meg nem történt halál elképzeléséig) fokozódik a rémület. Pisti rémlátomásaiban mintha Beckett *A játszma vége* végállapota rajzolódna ki. A *Pisti a vérzivatarban* azért nevezhető pre-darabnak is, mert csak a mű végére létesül a címben ígért Pisti, addig csak változataiban és választásaiban van.

Örkény örök nosztalgája a cirkusz. Az 1942-es *Cirkusz* című elbeszélésének címe rímel Karinthyéra, bár a szituációja más. A *Pisti a vérzivatarban* című darab kommentárjában Örkény hivatkozik is Karinthyra, aki a sokaság rémületét írta meg. A tömeg részesei külön-külön a „názáretit” kiáltották, együttes hangjuk mégis a „Barrabást” lett. Pisti(k) is így élhetnek meg különböző szituációkat, magatartásokat a darab folyamán. A cirkusz inszenírozása például a Tevékeny rendőrfőnök járás helyetti képzelt szakadékba ugrása, valamint a halálugró Pisti. A cirkusziság a dramaturgiában is helyet kap. A groteszk darabok körkörös szerkezete a cirkusz kör formájú porondját mintázza, a bemutatkozások, a bohóctréfák mint cirkuszi attrakciók is felfoghatók, a jelenetek a számok fokozó sorrendjét követve a legkönnyebb gyakorlattal kezdődnek, s tartanak a legnehezebb próbatétel felé, a groteszk a cigánykereket csinálóéval azonos nézőpontot kínál. Örkénynek a filmforgatókönyv írásában szerzett gyakorlata is hathatott a darabok szerkezetére. A helyzetekre kihegyezett kompozíció a groteszk dramaturgia stációsságát erősíti. A filmforgatókönyv külön hasábra szedett kép és hang leírásai úgy élnek tovább, hogy a darabokban domináló Dialógus elbeszélői funkciót kap. A forgatókönyv elnevezés rávetíthető a dramatikus szövegekre, hiszen azok is forgatnak, átcserelelnek, behelyettesítenek.

A *Forgatókönyv* nem tartozik a groteszk darabok közé. Örkény itt már nem a groteszk dramaturgiáját használja fel, hanem a tragikum felé fordul el. A Barabás-pör a koncepciók perек mechanizmusáról szól. A művet a „politikai-szemléleti aspektus” uralja, mely a „tartalmi-tematikus oldalt” teszi meghatározóvá, nem az újszerű dramaturgiai megoldásokat.¹³⁵ Bécsy a *Forgatókönyvet* mint darabot is problematikusnak tartja, mivel a „dráma csak az egyik főalak monológjában jelenik meg”, így csak magas művészi színvonalú irodalmi szövegnek nevezi.¹³⁶ A *Forgatókönyv* sajátossága, hogy egyszerre kíván dramaturgiai szöveg, filmforgatókönyv és cirkuszi előadás mutatványainak leírása lenni. Az instrukciók beépítik az eljátszás lehetőségeit: a szerző szerinti besorolása tragédia, a szöveget a film hosszára és időtartamára tett technikai utalások előzik meg, a szöveg tördelése a filmforgatókönyvnek megfelelő, a színtér pedig egy cirkusz porondját idézi. Ez a nagyfokú szintézis, kevertség a *Forgatókönyv* státuszát kétségessé teszi, de egyben láthatóvá is válnak a groteszk darabok dramaturgiai elemei. A groteszk dramaturgia ugyanis personae dramatiként különféle színjátszási formák nyelvén szólal meg, sajátosan többszólamú az írói szándék szerint: „Minden darabom írása közben azt éreztem, hogy egyre inkább értelmüket veszítik a konvenciók és új utak nyílnak előttünk...”¹³⁷

-
- ¹ Idézi Pomogáts Béla: Sorsát kereső irodalom. Bp., 1979. 239.
- ² Örkény nyilatkozatára hivatkozik P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990. 7.
- ³ Lázár István: Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., 1979. 111.
- ⁴ Bertha Bulcsu: Délutáni beszélgetések. Bp., 1978. 440.
- ⁵ Bányai János: Az egérfogó, Híd 1980/9.
- ⁶ A *Hamlet*ben Poloniusnak a színészi képességeket méltató, de egyben az udvari politikus hozzá nem értését jelző felsorolásra hivatkozik Mihályi Gábor: „A tökéletes dráma”. A klasszikus tragédia és komédia anatómiája, Tiszatáj 1988/3.
- ⁷ Jan Kott: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997. 114.
- ⁸ Mihályi Gábor: Végjáték. Bp., 1971. 411.
- ⁹ P. Müller i.m. 110.
- ¹⁰ Berkes Tamás: Senki sem fog nevetni...Bp., 1990. 23.
- ¹¹ I.m. 20.
- ¹² Varga Zoltán: A vakhit foglyai, Híd 1980/9.
- ¹³ Idézi Kott i.m. 44.
- ¹⁴ I.m. 137.
- ¹⁵ Örkény István 1979-es levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény: Drámák II. Bp., 1982. 581.
- ¹⁶ Koltai Tamás: Színházfaggató. Bp., 1978. 22.
- ¹⁷ Kott i.m. 402.
- ¹⁸ Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Bp., 1998. 25.
- ¹⁹ Erdődy Edit: A „magyar abszurd” a hatvanas években, Literatura 1987-88/1-2.
- ²⁰ Berkes i.m. 73.
- ²¹ Tarján i.m. 26.
- ²² Nagy András: Közép-Európa realizmusa: a groteszk, Valóság 1992/11.
- ²³ Sükösd Mihály: Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd, Új Írás 1970/6.
- ²⁴ Berkes i.m. 5.
- ²⁵ P. Müller i.m. 142.
- ²⁶ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! Bp., 1984. 51.
- ²⁷ Hornyik Miklós: „A groteszk válasz iszonyú önbizalmunkra”. Interjú Örkény Istvánnal, Híd 1967/12.
- ²⁸ Vö.: Balassa Péter: A színeváltozás. Bp., 1982. 234. és Koltai i.m. 48.
- ²⁹ Szerk.: Radnóti Zsuzsa: Párbeszéd a groteszkről. Bp., 1981. 74.
- ³⁰ I.m. 104.
- ³¹ Bertha i.m. 451.
- ³² Berkes i.m. 80.
- ³³ P. Müller i.m. 146.
- ³⁴ Radnóti i.m. 32.
- ³⁵ Simon Zoltán: A groteszktől a groteszkig. Debrecen, 1996. 82.
- ³⁶ Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- ³⁷ Földes i.m. 212.
- ³⁸ Tarján Tamás: Éljen a kérdőjel!, Napjaink 1983/2.
- ³⁹ Bahtyin gondolatait idézi P. Müller i.m. 114.
- ⁴⁰ Örkény: Drámák III. 150.
- ⁴¹ P. Müller i.m. 90.
- ⁴² Örkény: Drámák II. 508.
- ⁴³ I.m. 556.
- ⁴⁴ Berkes i.m. 28.
- ⁴⁵ Király Nina előszava. In: Kott i.m. 13.
- ⁴⁶ Idézi Berkes i.m. 104.
- ⁴⁷ Bécsy Tamás: Az „én”-világának drámája, Irodalomtörténet 1982/1.
- ⁴⁸ Lázár i.m. 274.
- ⁴⁹ Bertha i.m. 443.
- ⁵⁰ Sándor Iván: Quo vadis, Thalia? Bp., 1986. 30.
- ⁵¹ Nagy Péter: Örömkök és haragok. Bp., 1984. 121.
- ⁵² Örkény 1978-as interjúja Dalos Gáborral. In: Örkény: Drámák II. 531.
- ⁵³ Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülönk és megölönk”. Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban. Bp., 1984. 111.
- ⁵⁴ I.m. 155.

-
- ⁵⁵ Kott i.m. 238.
- ⁵⁶ Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- ⁵⁷ Örkény: Drámák II. 588.
- ⁵⁸ Tarján: Örkény István: Tóték. 32.
- ⁵⁹ Mész Lászlóné: Színterek. Bp., 1995. 406.
- ⁶⁰ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 44.
- ⁶¹ I.m. 38.
- ⁶² Tarján: Örkény István: Tóték. 38.
- ⁶³ Uo.
- ⁶⁴ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 132.
- ⁶⁵ Bécsy: „E kor nekünk szülünk és megölünk”. 80.
- ⁶⁶ Örkény: Drámák. I. 227.
- ⁶⁷ Örkény István: Egyperces novellák. Bp., 1977. 332.
- ⁶⁸ Örkény: Drámák. I. 216.
- ⁶⁹ I.m. 262.
- ⁷⁰ I.m. 273.
- ⁷¹ Tarján: Örkény István: Tóték. 42.
- ⁷² Földes i.m. 145.
- ⁷³ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 8.
- ⁷⁴ Sebők Zoltán: Önsokszorosítások, Mozgó Világ 1983/9.
- ⁷⁵ Szabó B. István: Örkény. Bp., 1997. 95.
- ⁷⁶ Örkény: Drámák. I. 357.
- ⁷⁷ I.m. 378.
- ⁷⁸ Mész i.m. 390.
- ⁷⁹ Pomogáts i.m. 237.
- ⁸⁰ Almási Miklós: Szeszélyek, Új Írás 1971/10.
- ⁸¹ Bécsy: „E kor nekünk szülünk és megölünk”. 62.
- ⁸² I.m. 95.
- ⁸³ I.m. 220. 30. jegyzet
- ⁸⁴ Mész i.m. 382.
- ⁸⁵ Szabó B. i.m. 148.
- ⁸⁶ Örkény: Drámák. I. 377.
- ⁸⁷ I.m. 289.
- ⁸⁸ Koltai i.m. 16.
- ⁸⁹ Örkény István levele Várkonyi Zoltánhoz az előkészületi munkák idején. Örkény: Drámák. II. 505.
- ⁹⁰ I.m. 87.
- ⁹¹ I.m. 48.
- ⁹² Szabó B. i.m. 152.
- ⁹³ Örkény: Drámák. II. 85.
- ⁹⁴ I.m. 82.
- ⁹⁵ Almási Miklós: A hiányjel mosolya. Bp., 1986. 410.
- ⁹⁶ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 27.
- ⁹⁷ Örkény: Drámák. II. 11.
- ⁹⁸ I.m. 78.
- ⁹⁹ Balassa i.m. 241.
- ¹⁰⁰ Idézi P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 96.
- ¹⁰¹ Földes i.m. 238.
- ¹⁰² Örkény: Drámák. II. 129.
- ¹⁰³ I.m. 178.
- ¹⁰⁴ Uo.
- ¹⁰⁵ Mészöly Miklóstól veszi át Örkény a magyarok álmodó népként való meghatározásának ötletét. Guelminó Sándor interjúja Örkény Istvánnal a Kulcskeresők születéséről. In: i.m. 547.
- ¹⁰⁶ Nagy i.m. 121.
- ¹⁰⁷ Örkény: Drámák. II. 98.
- ¹⁰⁸ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 41.
- ¹⁰⁹ Örkény István levele Székely Gábornak. In: Örkény: Drámák. II. 540.
- ¹¹⁰ Simon i.m. 93.
- ¹¹¹ Bécsy Tamás: A győzelem kulcsa, Jelenkor 1976/9.

-
- ¹¹² Eugene Ionesco: Drámák. Bp., 1990. 27.
- ¹¹³ Örkény: Drámák. II. 170.
- ¹¹⁴ Szabó B. i.m. 148.
- ¹¹⁵ Bécsy: Kalandok a drámával. 135.
- ¹¹⁶ Örkény: Drámák. II. 232.
- ¹¹⁷ I.m. 262.
- ¹¹⁸ Örkény István levele Sulyok Máriának a próbák megkezdése előtt. In: i.m. 598.
- ¹¹⁹ Koltai i.m. 28.
- ¹²⁰ Örkény István levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény: Drámák. II. 580.
- ¹²¹ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 42.
- ¹²² Örkény: Drámák. II. 195.
- ¹²³ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 44.
- ¹²⁴ Koltai i.m. 24.
- ¹²⁵ Bécsy: Kalandok a drámával. 137.
- ¹²⁶ Örkény: Drámák. II. 201.
- ¹²⁷ Bécsy: Kalandok a drámával. 136.
- ¹²⁸ Balassa i.m. 247.
- ¹²⁹ Örkény: Drámák. II. 228.
- ¹³⁰ I.m. 273.
- ¹³¹ Földes i.m. 164.
- ¹³² Örkény: Drámák. II. 240.
- ¹³³ I.m. 257.
- ¹³⁴ P. Müller Péter: Megsokszorozódás és eggyé válás, Életünk 1986/2.
- ¹³⁵ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 47.
- ¹³⁶ Idézi P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 72.
- ¹³⁷ Gách Marianne: „A feledés sohasem végleges...”, Film, Színház, Muzsika 1973/3.

Az abszurdoid dramaturgiája

A gondolatjáték neve: abszurdoid

Páskándi Géza nyelvi leleménye az abszurdoid, mellyel alkotásai jórészt leírhatók. Az út az abszurdoidhoz börtönök és kényszermunkatelepek poklain át vezet. Páskándi ugyanis az 1956-os magyar forradalom idején az egyetemi diákszövetség létrehozásában való részvétele miatt 1957 márciusától megjárja Kolozsvár és Szamosújvár börtöneit, a Duna-delta kényszermunkatelepeit, majd amnesztiával egy hónappal korábban, 1963 márciusa helyett februárban szabadul.¹ A rabság képtelen helyzetei megérlelik benne a(z) (r)abszurdoidot.² Az író „börtönfilozófiájáról” így vall: „E kifejezésnek persze kettős jelentése van nálam. Valójában minden filozófia valami zártságból való kitörés eredménye, s egyben egy új zártság (gondolati, észjárás rendszer, világmagyarázat stb.) keresése, amely önmagán belül logikusnak mutatkozik.”³ Páskándi gyermekfővel, tizenhat évesen kerül az irodalmi-újságírói világba. Az alkotófolyamat nem szakad meg, az elzártságban is egyre-másra születnek versei, novellacsírái, darabötletei, esszé vázlatai. Formálódik az a kommunikációs forma, mely alkalmazkodik a börtönön kívüli „nagyobb börtön” cenzurális kívánalmaihoz, ugyanakkor kijátszásának módjait keresi.⁴ Az újrakezdést könnyíti a hatvanas évek második felében a romániai szellemi életben is érezhető nyitás, amelynek eredményeként a kortárs európai abszurd ismertté, sőt némileg divatossá válik. Páskándi sorozatban ír az abszurd jelenségről, az 1968-as *Üvegek* című könyvében a próza mellett színpadot kereső „képzelt párbeszéd” is feltűnik, 1970-ben pedig *Az eb olykor emeli lábát* című kötet már kizárólag dramatikus szövegeket tartalmaz. Az áttörést az 1970-ben megjelenő *Vendégség* című darab hozza, melyet 1971 novemberében Békéscsabán, majd egy hónap múlva Budapesten is bemutatnak. A kolozsvári (el)ismertség a *Tornyot választok* 1972-es folyóiratbeli közlésének, és 1974-ben Harag György általi színpadra állításának következménye.⁵

Termékeny, sok műfajú szerző volt. Az abszurdoid általában darabjaira, azok közül is főként a nem történelmi tárgyúakra érhető, mégis valamiképpen minden művében ott munkál. A magabiztosan verselő költőnek mindenképpen sokat köszönhet a dramatikus szövegíró Páskándi. Az abszurdoid terminus egy interpretációs hálót sző: „Az 56 körül megjelent egész magyar történelemre utaló, figyelő, azt emlegető kisebb-nagyobb írásaim jelentették azt a magot, csírat, előzményt, amelyből aztán a 60-as évek végén, a hetvenes években történelmi drámáim, novelláim és esszéim szárba szökkenhetnek. Másik előzményem saját tevékenységemben a parabolisztikus-groteszk versek, epigrammák, amelyekből a hatvanas évek derekán abszurdoidjaim majd tovább nőnek. (Színpadi kísérleteim.)”⁶. Az abszurdoid dramatikus szövegeket írjuk igen különböző műfajokhoz sorolja: párbeszéd, színjáték, mitológiai játék, verses mesejáték, bájkeserves komédia, tragikomédia, három felvonásos történelmi darabokból szerveződő triptichon. Mindegyikre jellemző a játék a variációs lehetőségekkel. A véglegességet, a határoeltságot rabságnak érezheti Páskándi, ezért szökik a játékba. Mintákat keresve Tamási darabjaiban szembesül igazán a játék hatalmával. A (szín)játék ugyanis egyfajta rítus, van szerkezete, s közben rögtönzésszerű. Tamási népi játékaiban a csoda, az irracionális mégis az ésszerűn belüli út. Páskándi meglátja, hogy Tamási „királyságának egyik gyökere mélyen biblikus, ó- és újszövetségi, következésképp a csoda mint megvallott vagy rejtett princípium sem független a keresztény történetiségtől”.⁷ Mindketten a színházat templomként tisztelik, mely az üldözött magyar szavakat befogadja.⁸ Páskándi abszurdoidjai is bővelkednek a biblikus utalásokban, s egyben egy észjárás pontos rajzai. Racionális megfontolásból hisz tehát a képzelet szabadságában. Főnixként újjászületni pedig csak a játékban, a játék révén lehet. A játék menedék és a varázslat tere, „megváltó dimenzió”.⁹ Páskándi Manirettinek nevezi el magát,

megidézve és elegyítve a manierizmust és Marinettit.¹⁰ A szójátéka is tanúsítja, hogy eklektikus, sokgyökerű, újító szándékú, szenvedélyes játékos, próteuszi művész. Az alakváltásaival, a kifejezésmódok cserélgetésével az is-is szabadságát adja. „Fordított” Próteuszként viszont folytonos mássága ellenére eggyé, bár egyveleges egységgé törekszik stílusát változtatni.¹¹ Az eredetiséget a nyom feledéseként értve nem is készíthetők mások, csak variációk. Páskándi életművének jellemzője a teljességigény, a művek számának és terjedelmének növekedésében mindenképpen. Buzgalmával a reformkori Magyarországra illő alkotó, aki a „játékszini költőmesterség lábra kapását” hathatósan segíthette volna, megoldva a társulatok műsorgondjait.¹² Az 1960-as években a romániai magyar (dramatikus) irodalom újrateemtése hasonlóan nagyszabású vállalkozás. Páskándi szinte végigírja az irodalomtörténet összes műfaját és stílusát, persze sajátos szemszögéből. E művelet a színház a színházban sorozatképeit hívja elő. Egy filozófiai szervezettségű dramatikus szövegrendszerként is elképzelhető,¹³ bár a darabok nem egyértelműen egy bölcséleti tétel illusztrációi. A szabadság elképesztő viszonylagossága tulajdonképpen az, amiről mindig ír.¹⁴ A relativitás pedig változékonyság, ami megmenekít a bezártságból. Az abszurdoidhoz a huszadik századból tekint vissza Shakespeare-re, Moliere-re, Csokonaira, Szigligetire, Molnár Ferencre, a francia bohózatírókra, másfelől a hitvitázókra és Katonára.¹⁵ A nagy igényű tervet nyilatkozatok, vallomások, öninterjúk, tanulmányok, esszék tömegével igyekszik megalapozni, tudatosan szerkesztetté tenni. Az alkotás fegyelme azonban időnként hiányzik, ekkor a páskándis ötletbravúr és nyelvi virtuozitás nem épül szövegművé. Öncélú játékoságát kikezdi a kritika: „Páskándinak érzései, benyomásai, ötletei, teóriái vannak, de – bármennyire vallja és ambicionálja – nincs önálló, egységes és következetesen érvényesített gondolati rendszere.”¹⁶

A kísérletezés eljárásához azonban hozzátartozik a töredékesség, a mozaikok variálása, vagyis az abszurdoid dramaturgiája a gondolatjáték mechanizmusát mintázza. Ebben a tekintetben az eltérő tárgyválasztások csak változatokat képeznek az abszurdoid kategóriáján belül. A dráma kritériumait ugyan nem mindig teljesítik az abszurdoidok, de a dramatikus szövegének megfelelnek. Páskándi életművének megítélésében erős az a szólam, mely az 1974-es áttelepülést követő magyarországi periódus termékeit a korábbiakhoz viszonyítva gyengébbnek tartja. A sorsának paradoxona, hogy talán itt is „kényelmetlen” szerző marad, ahogy ott is. A kánonképzés kérdései azonban messzire vezető gond(olat)ok. A dramaturgiai újszerűségek Örkenytől Nádas darabjaiig behatárolt nyomon követése szükségszerűen az alábbi Páskándi-művekre szűkíti a vizsgálatot: *Haljon meg bután, Önkéntes tűzoltók, Ószinte pillanat, Külső zajok, A bosszúálló, Az ügy, Kalauz nélkül, A sor, Vendégség, Tornyot választok, A rejtekhely, Távollévők, A haladék.*

Az abszurdoid darab: fantáziajáték

Páskándi egy-egy ötletből kibomló, ezért is fantáziajátékoknak elnevezett darabjainak ösztönzője a szatirikus-komikus párbeszéd irodalmi hagyomány: a groteszk, tréfás népmesék, Csokonai komikus eposzai, Tamási és Illyés mesei ihletésű népi játékaik, továbbá az avantgárd gondolatjátékok, Örkeny, Szakonyi, Görgey, Csurka történelmi groteszkjei. A fantáziajátékok jellemzői: átváltozások, stílusparódia, kinagyítotttság, modellszerű helyzet.¹⁷ Mi azonban a fantázia, ha minden fikcióként, valamiként elképzeltlen létezik? A fantáziairodalomban a fiktív ellenőrzése az imaginárius módosulására irányul. A folyamatot a retorika követelményei és eszközei vezérlik, melynek „feladata meggyőzni az olvasót arról, hogy a nem-tények tények.”¹⁸ Az abszurdoid dramatikus szövegekben a valószínűtlent szofisztikus logikai trükkök, minden kombinációs lehetőséget kipróbáló nyelvjátékok teszik

hihetővé. Az így felszaporodó szövegnek dialogizálhatóvá kell sűrűsödnie, azaz egy paradoxon alakul ki: a totalításra történő redukció.

A fantáziajátékok a tragifarce struktúráját követik, valamint hirtelen váltásokkal és a kiszámíthatatlanságot előidéző spät technikájával élnek. A groteszktól eltérően az abszurdoid kettős inverziót alkalmaz: a feje tetejére állított világ tragikumát és komikumát is parodizálja. Páskándi a tragikumot és a komikumot egyaránt az időhöz való téves viszonyulásból vezeti le: „A tragikus hős egy jövőidejűséget él meg az adott jelenben vagy elfedi a múlt időt, a hagyományt. A komikus hős úgy vét az idő ellen, hogy viszonylag könnyen tudhatna nem véteni is, kikerülhetné az idő elleni vétséget... A komikus hősnek azért nem kell elpusztulnia, csupán belebuknia idő elleni vétségébe, mert annyira meghaladott időt képvisel.”¹⁹ Az időkoordináták felcserélődésével keveredik a tragikum és a komikum. Így állhat elő az a helyzet, hogy Páskándi szereplői „egy perccel mindig lekésnek valamiről, legtöbbször a saját maguk képzelte alak mögött baktatnak”.²⁰ A különböző idősíkok egymásra vetítésével hangsúlyos szerephez jutnak az anakronizmusok, mivel a totalítás mint örökös ismétlés lesz felismerhető általuk. Az időpillanatok „harmonikázása”, torlódásai és tágulásai megszabják az emlékezés menetét, mert „egy előző időt sosem tudunk úgy megidézni, mintha azóta velünk és mással s magával az idővel mi sem történt volna. Ez sziszifuszi harc.”²¹ A történések időbeli eltéréseinek és egyezéseinek hullámozása történelemfilozófiai törvényszerűségekre vezethet rá. Az abszurdoid a groteszkhez hasonlóan él a késleltetés, az időbeli eltolás eszközével. A várakozás meghosszabbítása a menjünk felszólítás elhangzása után helyben maradó beckett-i alakokat, vagy az álló rohanás zenoni apóriáját idézi fel. A spät időtartamát bölcselkedések, logikusnak tűnő logikátlanságok töltik ki.

Az abszurdoid darabok kétféle vonulatba, a szürreálisba és a historikusba illeszkednek attól függően, hogy időinkognitóban vagy kijelölt időpillanathoz kötötten játszódnak. Az abszurdból és a groteszkból merítkező szürreális jellegű művek látszólag időtlenek, mintha mesei, vagyis nem tetten érhető időben játszódnának. Páskándi Ionesco és Beckett alkotásait elemezve azonban úgy találja, hogy a szereplők elnevezései igencsak beszédesek. A Nevek akkor is árulkodnak az élettörténetekről és kollektív biográfiákról, azaz történelmekről, ha viselőjük nem teheti. A történelmi emlékezetet, az anyanyelvet a Név megőrzi. A szerzők ugyanis jobbra emigránsok, ahogy szereplőik is. A rejtett történelmi háttér tehát a kisebbségi pozícióba kerülés. Az új történelmi darabok sem kerülhetik meg az abszurd és a groteszk hatását. A parabolák helyett paródiákká válnak. Az egy darabon belüli sok műfajúság az elbizonytalanítás eszköze. Páskándi állandóan átdolgoz. Moliere a *commedia dell'arte* hagyományát felhasználva írja meg bohózatát, *A botcsinálta doktort*, melynek páskándis változata az *Egy ember, aki megunta a bőrét* vagy *A bot boldogabbik vége* avagy *Szökés a játékba*. Az új bőrbe öltöztetett darab már tragifarce. Az előszóban a szerepjáték rituáléja szökési módként íródik le. Egy félreértésnek köszönhetően az egyszerű favágó világhíres orvosként színészkedni kezd, s az általa rendezett színjátékban szerepeket oszt. Azt a magatartást veszi fel, mellyé bottal verik. Az előjáték élettörténetet ír elő a műkedvelőknek, akik színészekként szerepelve a mű előadására készülnek. A szertartásszerű színházban tehát a történelem sem díszlete az aktualizálásnak, hanem az időtávlatok felnyitásának alkalma.²²

Abszurd és/vagy mégsem

„Az a fajta színház, amelyet én szeretnék, nem abszurd, sokkal inkább abszurdoid” - vezeti be Páskándi első dramatikus szövegeket tartalmazó kötetét.²³ Az abszurdoid fogalmát szüntelenül ismételve, bővítve írja körül tanulmányaiban, esszéiben, interjúiban. „Abszurdoid az, ami nem abszurd, csak abszurdszerű, tehát: az abszurdnál kevesebb is, több is.”²⁴ Páskándi színháza a szerű, a mintha világa. Az abszurdoid „kritikai abszurd”, vagyis a képtelenségnek

a „precizitás: az értelem indulata” szab határt.²⁵ Egy kategóriától a kritikai jelző hozzátoldásával való elszigetelődés bevett módszer: a XIX. századi realizmustól is így választották le „világnézeti okok” miatt a XX. századi realista ágat. A *haladék* című darabhoz írt bevezető retorikája önvédő szándékot sejtet, az esetleges ideológiai vádak elhárítását, a különbözőség bizonyítását.²⁶ Az abszurdoid ezért túlélési stratégia is, Páskándi szavaival: „létstiliztika, vagyis a stílus lét és a lét stílus”.²⁷ Az abszurd „helyi színei”²⁸ befolyásolják a nézőpontját, mely saját találmányú kifejezésével: periklista. „A szót a latin periculumból (veszedelem, vád, próba, kockázat stb.), illetve a periclitorból vontam össze, mely utóbbi a veszélyben való részvételt, megkísértettséget stb. jelent.”²⁹ A helyzet kockázatoságára, a fenyegetés átvészelésére, a védekezésre összpontosított figyelem a kisebbség alapállása.

Páskándi az azonosságot és a másságot csak egymáshoz képest tartja értelmezhetőnek. „Azért hasonlítunk, hogy különbözhessünk. És viszont...”³⁰ Ez a művekben a többértelműséget, többszólamúságot hívja elő. A viszonylagosság, az ellentmondások, a szituációk színének és fonákjának belátása az abszurdoidot a groteszkkal rokonítja. Páskándi viszont Örkénytől eltérően a kitalált képtelen helyzetben világít rá a tapasztalattal való analógiára. Az abszurdoidok végletesen felnagyított, filozofikus következtetéseket lehetővé tevő, valószínűtlen ötletalmazók, olykor költői megfogalmazásban. A logika csillogása, legalábbis az okoskodó manír, az eszme-futtatások gunyoros paradoxonai sohasem hiányoznak. A ráció bírálóképességébe vetett hit Páskándit akár a francia felvilágosodás modern utódjává avathatja.³¹ Az abszurdoid az örkényi groteszkhez hasonlóan szemléletmód, stílus, irányzat, de főként a dramatikus szöveg sajátos kommunikációs formájának megnevezése. Az író a világirodalmi minták közül felhasználja Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, Mrozek, Rozewicz leleményeit, alkotói kelléktárát is. Páskándi dramatikus szövegeiben mintha még mindig Godot-ra várnának. Az 1995-ös *Todogar jaur kvárna, Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel* című filozófiai végjáték az önértelmező cím útmutatása szerint Beckett művének átírása, emlékezés Anton Gaudíra, vagy akár utalás Anton Pavlovics Csehovra. A mottó kérdés-felelet játéka az abszurdoid sűrítménye: „Végtelen párbeszéd? És határtalan? Nem, határolt végtelen beszéd.” Abszurdyszerűek a hosszú, olvasási alternatívákat felkínáló darabcímek, a szereplők időnként szürrealista megnevezései, felcserélődésük, átalakulásuk, a szóviccek, blódlík, kabarépoénok, közhelyek használata, a hagyományos tér- és időkezelést megbontó asszociációs szerkesztés. Avantgárd művészeti eljárás továbbvitele a montírozás, a különböző szövegreferenciák (idézetek, félidézetek, idézet parafrázisok, allúziók) összetoldása. A kontextusukból kiszakított töredékek megbontják a kontinuitást, ugyanakkor a dramatikus szövegbe illeszkedő különböző hangok azonos érvényűek lesznek. A különbség tehát az azonosság legitimálója, az azonosság viszont a különbség ismérve és előfeltétele.³²

Az abszurdoid mint dramaturgia

Az egzisztencializmusból az abszurdba átemelt technika a darabépítést meghatározó zárt alaphelyzet. A szituációba becsukódnak a szereplők. A rabság Páskándi dramatikus szövegeinek jellegzetes mozzanata. A szürreális és historikus abszurdoidok közötti átmenetet képviselő *A rab kocsija, avagy A kocsi rabjai* című műnek a helyszíne is a börtön.³³ Az összezárt közbüntényes és börtönigazgató gondolatai párhuzamosan futnak, a rabság és a szabadság viszonylagossága felcserélhetővé teszi őket. A börtönből az egyetlen menekvés a kikocsizás. Aki beülhet a rabszállító kocsiba, az a szabadabb. Az elítélt kibővíti a lehetőségeket azzal, hogy két rossz közül a harmadik jót választja, ami viszont a rabtartónak a lehető legrosszabb. A börtönigazgató Dugovics Titusz elszántságával, a saját szabadsága árán is rabul akarja ejteni a rabot. Az abszurdoidokban a helyzetek foglyai tehát hozzájárulnak

börtönük megalkotásához. A dramaturgia menete, hogy egy képtelenség áll elénk, majd fordul visszájára, előtérben az ördögi körben forgó alakok helyzetépítő magatartásával. Kísérletezés történik a magatartási lehetőségekkel, a választás képességével.

A módszer független az abszurdoidok terjedelmétől. Az egyik első Páskándi-abszurdoid az *Árnyékban*, melyre szerzője a drámai novella, szereplőkkel meghatározást használja. Később jelenetnyi párbeszéd, színművek, két vagy három felvonásos historikus játékok keletkeznek, mely utóbbiak közül néhányra illene a drámai regény megjelölés. A dramatikusan szövegek epikussága táplálkozhatott a *Furcsa dolgok* Kosztolányijából, Déry 1945-ös novelláiból, Karinthyból, Rejtő Jenőből, Ráth-Véghből, Mikszáthból.³⁴ Németh László *Kisebbségben* című írása, esszéisztikus darabjai is befolyással lehettek, erősítve a bölcséleti igényt. Az epikusság a dramaturgia eleme. Páskándi leggyakrabban hírvivő felléptetésével oldja meg a szituáció és a szereplők bemutatását, illetve narrátori funkciójú közvetítőt iktat be a vitatkozók közé. A darabok nagyfokú változatosságot mutatnak, általában stílusötvetek. Az abszurdoid így magában foglalja a mozaikos, az ötlet, a stáció, a hiány, a költői, az epikus dramaturgiákat. Az asszociációs technika a gondolatársítások nagyobb szabadságát engedélyezi, mely a dramatikusan szövegeket szerkesztetlennek tűntetheti fel. Kétségtelen, hogy a legtöbb műve Páskándinak olyan, mint a kirakós játék: egy-egy mozaik kiemelhető, más kombinációba helyezhető, elhagyható, új elemmel bővíthető. Az író csak elindítója egy végtelen interpretációs sornak, így sokféle kép állítható össze. A „borítékolt lépés” színházában nincs helye a véglegességnek, a szabadságot a tikokba burkolt befejez(het)etlenség tartalmazza.³⁵ A többszörös indítású abszurdoidok vég nélkül, gyakran keretszerűen ismétlődő játékkal zárulnak. A darabok szerkezete körkörös, az alaphelyzet kering tovább, vagyis kezdődhet újra. A címadási gyakorlat is több életet kíván tulajdonítani a szerzeményeknek.³⁶

Az író általában bevezetővel látja el, előljáró szavakkal kommentálja alkotásait. Ezek önértelmezési kísérletek, ismétlődő felbukkanásukban mintha önüldözések lennének. Az önde kódolás ugyanakkor önvédelmi eljárás is, az ideológiakritika figyelemelterelése bizonyos interpretációs utakra. Az előljáró szavak kis műsorfüzetként is szolgálnak, mert a „bemutatók előtt járnak a közönségnek, a leggyakrabban az előadások társalkotóival – rendezőkkel, színészekkel, díszlet- és jelmeztervezőkkel – közös köszöntéssel, a kedvcsinálás és az útbaigazítás szándékával” jönnek létre.³⁷ A jelzett színháziság, a képzelte előadás Páskándi szövegeinek minden ízében tetten érhető. Az instrukciók értelmezési kódokat szönek a darabokba. Ionesco véleményére lehet utalni, miszerint mind a replika, mind az instrukció szcenikai jelzés.³⁸ Az instrukciók index jellegűek, eluralkodásuk általában a kommunikáció lehetetlenségének jelzője. A végtelen várakozásban a cselekvéshiányt mégis az abbahagyhatatlan párbeszéd hidalják át. Páskándi közönséget feltételez, szemünk előtt létesít szöveg-színházat. A játék menetét megakasztó instrukciókkal a szerző is játékosává válik, s az olvasót társává teszi azzal, hogy folytonos átértelmezésre kényszeríti. A *Haljon meg bután* című párbeszéd közbevetései:

Férfi és Nő ülnek a kereveten, elég fiatalok, legalábbis az olvasónak úgy tűnik.

Bejön Öreg férfi és Öreg nő, leülnek egy kis padra, amely néhány méterrel a kerevet előtt van, de előzőleg elfelejtettük leírni.

Férfi és Nő nem vették észre, hogy ezek bejöttek, utólagosan írjuk meg, mert előzőleg kiment az eszünkből.

Elfelejtettük az elején mondani, hogy a két pár nem hallotta egymás beszédét; ebben a pillanatban Férfi és Nő meghallották Öreg férfi és Öreg nő utolsó két mondatát.

Az instrukciók ellenére a Férfi és a Nő, valamint az Öreg férfi és az Öreg nő párbeszéde teljes mértékben egybevág. A feledékeny író szerepét alakító hang a képzelte olvasót emlékezésre ösztönzi. A bizonytalanság állandósítása a happeningszerű megoldással érhető el.

Páskándi abszurdoidjaiban mindig kijelöl egy zárt teret, melyet az időugrások tágitanak ki, stilizálnak át. A darabok esetleges tér-idő inkognitóját a történelem- vagy művészetfilozófiai fejtegetések leplezik le. Az időfelettség általában a konkrét történelmi időpillanathoz kötöttséggel ötvöződik, a szimultán és kronologikus rend egyidejűleg érvényesül. A történelem fintoraira való rádöbbenés vezérli a gondolatsorokat: „Bármelyik írását nézzük, majdnem mindig sűrű sorok menetelnek a hadak útján”.³⁹ A múlt megidézése a „vallani és vállalni” álláspontja.⁴⁰ A megélt történelem helyett azonban az abszurdoidok a megidézett, megismételt történelmekről szólnak. Páskándi nagyvonalú dokumentumokként kezeli a műveit, mert a historikum körítése saját kitalációja. A történéseket elemeire szedi, s másképp illeszti egymáshoz. A történelmet a darabok perújrafelvételek sorozataként játsszák le.⁴¹ Ebből a szempontból „nincs igazi anakronizmus semmilyen térben, időben, csupán háttérbe szorult időszerűség létezik, amelyik sorsára vár, hogy újra a benépesített, belakott idő küszöbére léphessen”.⁴²

A lehetőségek kijátszása, a manipuláció kerül az abszurdoidok fókuszába. A szituáció börtönében minden szereplő egyben rab és őrző, elárult és besúgó, áldozat és gyilkos. A viszonylagosság abszolút. A darabokban a helyzetépítő értelem működik, vagyis a logikusan levezetett képtelenségek valószínűséget nyerhetnek. A párbeszéd a kijelentéslogika formáit alkalmazza, leginkább az alternatívákat kínáló diszjunkciót, valamint a negációt. A tagadás tagadása viszont állítássá válik Karl Popper falszifikációs elmélete kimondja, hogy a tévesnek bizonyuló premisszákból az elmélet tévességének konklúziója következik. Páskándi mintha ennek variációját dolgozná ki. Egy érvényesnek vélt hipotézis ellentétének próbára tételekor a megdönthetőség a kiinduló tételt, s a belőle levonható következtetést igazolja, mégpedig egy másik lehetőség kizárása segítségével. Az abszurdoidok gondolatkísérleteiben a feltételezés ellentéte hangzik el, melynek cáfolata igazolja az elhallgatott állítást. A befolyásolás nyakatekert okoskodással, a retorika által megy végbe. A darabok ezért a literátori vagy a történelmi hitvita formáját öltik magukra, s figurázzák ki. A játék tétje az életben maradás. A paradoxon az, hogy egy „ügy” harcosai küzdenek egymás ellen. Ez utal Illyés és Sütő testvérkonfliktusra épülő darabjaira, hiszen nem ellenségek, hanem ellenzékek csapnak össze. A zárt szituációban a gondolatokkal való játék megragadja Illyés képzeletét is. A *Tisztákban* érezhető a vonzalom a Sartre-féle történelmi darab, *Az ördög és a Jóisten* típusa iránt.⁴³ Székely Jánostól pedig a tétlenség taktikája idézhető ide, noha nem a hatalom, hanem annak fogságába esők részéről. Páskándinál az éppen áldozatot játszó alkalmazza, s így tényleg áldozattá teszi magát. Lázadni ugyanis értelmetlen, de nem lázadni lehetetlen. A szócsaták, a „szellemért vitatkozó színjátékok”⁴⁴ előzményei a hitvitázók Erdélye, a szenvedélyes prédikációk. Páskándi a hitvitát a magyar párbeszédű szatíra-irodalomban a vígjátéki hagyományhoz köti.⁴⁵ Jauss szerint a hitvita véghorizontot feltételez, mert csak bizonyosságok kijelentésével lehet vitázni. A véglegesség mondatosságának megkérdőjelezője szükségszerűen gyanúba keveredik. Meggyőzni viszont csak védekező pozícióból, az ideiglenes belátás retorikájával lehet. A hitvitában tehát a tolerancia határai húzódnak meg.⁴⁶ A hitvita formája elsősorban historikus játékokhoz kapcsolódik. A hatvanas évek végétől sokasodnak az új, a groteszk, sőt az abszurd kellékeit is felhasználó történelmi darabok (például Illyés Gyula, Keresztury Dezső, Hernádi Gyula, Illés Endre, Szabó Magda, Hubay Miklós, Sütő András, Kocsis István, Száraz György egyes művei).⁴⁷ Bíró Béla így érzékeli a romániai magyar dramatikus irodalom dilemmáját: „A romániai magyar drámának el kell döntenie, hogy melyik utat választja: a heroizálás mutatósabb, de mulandó, vagy az illúziómentesség látszatra cinikus, de távlatilag többet ígérő útját?”⁴⁸ Páskándi abszurdoidjaiban talán azért nyúl a történelmihez, mert a szereplők közismertsége az antik tragédiák mitológiai hátterét eleveníti fel, vagyis a reteutralizálás vihető végbe. A szándék hasonló akkor is, amikor banális, hétköznapi szituációkat avat rítussá.

A párbeszéd

Páskándi *Az eb olykor emeli lábát* című kötetének előszavában jelzi az abszurdoidok közös és eltérő vonásait: „Darabjaim néha párbeszédű novellák, olykor valóságos színdarabok, megint máskor lírai játékok, vagy éppen paródia-mókák; ami mégis közös bennük: magatartásom, filozófiám, stílusom természete”.⁴⁹ A jelenetnyiek modelljei, kicsinyítő tükrei a nagyobb terjedelmű daraboknak, alapjában véve mindegyik határolt végtelen (pár)beszéd. A szituáció zártsága szempontjából az abszurdoidok egyjelenetessé sűrítethetők, de a képzelet szabadsága által határtalanul tágíthatók. A dramatikus szövegeket a barkochbázás kapcsolja össze. A gondolatot fürkésző, az értelem után kutató fantáziajátékok a választás lehetőségét teszik kockára. A stílusparódiák mindig trivialisással ellenpontozzák a fennköltiséget.⁵⁰ *Az eb olykor emeli lábát* című verses mesejátékban a pihegve jövő Hírnök a prométheuszi halált is megkísértve néven nevezi a büzlő problémát. A groteszk hősiesség betetőzése a Galilei-dilemmába kényszerülés. A kimondhatatlanság a körülírás sokszor nyakatekert beszédmódjához vezet, mely az abszurdoid párbeszédet is uralja.

A *Haljon meg bután* című párbeszédben két emberpár beszélget. Fiatalok és öregek, nők és férfiak szemlélete ütközik. Előregyártott magatartási sémákra, tipikus helyzetekre lehet számítani. Az abszurdoid azonban nem engedi a kiszámíthatóságot végigfutni, az elvárásokat beteljesülni. A párbeszéd azzal kezdődik, hogy a Nő kérdésével lecsap a Férfira: Mire gondolsz? A Férfi tehát már korábban indította a játékot, mondhatta volna: Gondoltam. A Nő megsérti a játékszabályt, mert nem találgat, hanem rákérdez, sőt a választ is eldöntve meg is felel magának a Férfi helyett. Banális civakodás indul a nemek között. A Férfi végül sajátjaként ismétli a Nő ötletét. A Férfi ezzel a Nőben őszinte bevallása, kvázi megbánása érzését kelti, holott éppen akkor hazudik neki. A Nő diadala tudatában elhallgat. A Nő a Férfi bűnére, egy másik nőre gondol, a Férfi pedig a Nő vétségén, a képzelet faggatásán elmélkedik. A Nő „Mire gondolsz?” kérdésére a Férfi a „Be kell vezetni mint válóokot” állítással felel.⁵¹ A Férfi elhallgatja, hogy mire gondol, mi is a válóok. Késleltetett a tudás: más gondolatát kutatni a megbocsáthatatlan. Tőlük az Öreg férfi és az Öreg nő veszi át a szósfát. Az Öreg férfi az élet értelmével hozakodik elő, de az Öreg nő nem figyel rá, értetlenkedik. Az Öreg nő arra kíváncsi, hogy milyen régen akarja már közölni az Öreg férfi a mondandóját, s nem azt a hiányt igyekszik pótolni, hogy mi is az élet értelme. A múltra való hivatkozás, az Öreg férfi nagyon régre utalása az Öreg nőben a hiúságot leplező, értelmetlennek tűnő állítást hívja elő: „Te engem összetévesztés valakivel.”⁵² Az Öreg nő a nem ér a nevem, a nem az vagyok, aminek látszom játékába kezd. Az Öreg férfi játékrontó reakciója, hogy már ötven éve összetéveszti. Az Öreg nő félreérti, szintén őszinteséget tulajdonítva párjának. A szereplők bábuszerűen viselkednek, akkor emelkednek szólásra, amikor végszavukat hallják. A két párbeszéd között párhuzam vonható, a szövegek szüntelenül áttűnnek egymásba. A beszélők ugyanazt mondják másképpen, egymás szavait variálják. Az instrukció azonban eltér az értelmezés egyhangúságától. A szerzői hang kvázi szereplővé válik. Utólag közli, hogy Nő–Férfi és Öreg nő–Öreg férfi nem látják, nem hallják a másikat, noha egymás közelében vannak. Vitáik befejezhetetlenek. A Férfi kifakad, hogy van-e ennek a perlekedésnek értelme. Az Öreg férfi mintha hozzá kapcsolódna: „Az élet értelme, már nagyon régen meg akartam mondani neked”.⁵³ A Férfi fejti ki az abszurd filozófiáját, az asszociációs technikát. Egy „forrás-szó” hozza működésbe a gondolatjátékot, fűzi láncszerűen fel a szöveget. A Férfi a Nőnek magyarázva irodalmi példát hoz, a metafora alakzatához hasonlítja a képzettársítás folyamatát. A párbeszéd önreflexív szöveggé válik, az abszurdoid működési elve lesz a téma. A Nő a gondolatmenetet másként értve felmenti a Férfit a félregondolás vádjá alól. Az értelem birtokának tudatában logikusnak tűnhet a Nő műcímet ismétlő kérése a Férfihez, mikor meghallva az Öreg férfi és az Öreg nő utolsó

mondatait rádöbbennek, hogy nincsenek egyedül. A Nő kirekeszteni a másik párt, a Férfi viszont bekapcsolódna a csevegésükbe, bár eddig is ez zajlott. Akarnak vagy nem, mindannyian osztoznak abban, hogy bután hálnak meg. Az Öreg férfi elfelejti az élet értelmét, mire az Öreg nő végre megkérdezi tőle. Hiába kutat utána, akárcsak Félsg Örkény *Pisti a vérzivatarban* című művében. A szereplők meghatározott magatartásokat kapnak, melyekbe belekényszerülnek vagy eljuttatják a választás szabadságát. Az asszociációk ugrásokat, hirtelen váltásokat eredményeznek. A szereplők átléphetnek egymás helyébe, így egy gondolkört alkotnak. A zárójeles szövegek közvetítenek a vitapartnerek között, mégis az olvasó felé fordulva utólagos instrukciókat adnak.

Az *Önkéntes tűzoltók* párbeszédében hárman vesznek részt. Arccal az olvasó, vagyis a játékbeli víz felé fordulva csak az Első és a Második hangja hallható, miután a képzeletbeli függöny felmegy. A szituáció szerint lábukat áztatva horgásznak, miközben leég Néró bácsi csürje és Kleopátra néni háza. A Parancsnok közbevetéséből derül csak ki a szereposztás: ő az önkéntes tűzoltók, vagyis az Első és a Második vezetője. Utasításában benne van a funkcióknak való kényeszerű megfelelés, s az igazi feladat, az élet értelmének kivárása: „Hozzátok a vedreket. A rosszabbját hozzátok. De szervezeten. Csak szervezeten.”⁵⁴ Az önkényes tűzoltók végül maradnak, beszélgetnek tovább. Az Első és a Második a Parancsnok irányításával várja a csodát, a víz meggyulladását. A vitáikban megpróbálják túllícitálni a másikat. A szólamaik egymást variációkban ismétlik. Egy-egy szó asszociációs láncot indít el. A szereplők emlékkonstrukcióikban a hivatásukat őseikkel hagyományoztatják át, hogy az élet nagy tüzeről szöghessenek álmokat. Páskándi szerint ugyanis az „ember priusz-eltüntető állat”, vagyis önrehabilitáló.⁵⁵ Az Első nagyapjáról, a Második anyjáról, a Parancsnok apjáról állítja, hogy a halálos ágyon az önkéntes tűzoltóságról, mint kizárólagos lehetőségről vallott. Lassan elmúlik a cselekvés veszélye, leég a csür és a ház, immár nyugodtan nézhetik a vizet, hátha ég. Az instrukció szerint a szivattyút puskaként a vízzel és az olvasóval szembe irányítják. Felfegyverkeznek, provokálják a csodát. Készen állnak a víz vízzel való oltására.

Az *Őszinte pillanat* alaphelyzetét a következőképpen tudja meg az olvasó: „WC-fülke áll az előtérben, de ezt az olvasónak nincs honnan tudnia, az író és az alakok közös titka ez”.⁵⁶ A címmel ellentétben a szöveget az eltitkolás vezérli. A triviális helyszínt azonban képtelenség nem felismerni. Az abszurdoid modellszerűsége mégis bármilyen gondolkísérletet megenged, akár művészeti vitaként is olvasható a párbeszéd. A szintéren tevékenykedő szereplő csak Néniként jelölt, hiányzik a vécés jelző. Pótlásra szorulnak a vécéket általában jellemző feliratok is. A Néni szövegszerepet keres, s végül talál, Ifjúság lesz. A falfirkák és a fiatalság nem feltételezik kizárólagosan egymást, behelyettesíthetők az ifjú alkotók idősebbekkel. A Néni az ellenőrtől való félelmében igyekszik funkcióját fenntartani: írogat a falra, hogy utána lefesthesse. A két vezető a fiatalok asszociációinak tartott falfirkákat aforisztikus tömörségű vallomásokká, költői hasonlatokká értelmezi át. Ezeket már nem kell lemeszlni. Az Első és a Második parancsára immár megkettőződhet a Néni, nem az ifjúság helyett, hanem Ifjúságként tevékenykedhet. „Így már más, így már van... értelme van.”⁵⁷ Közös ügyük lesz.

Színjáték alakú tragifarce a *Külső zajok, avagy Kopa úrtól nem kell félni*. Az abszurdoidban Valaki címet ismétlő állítása negációba fordul. Valaki egyetlen gondolatot variál, mellyel az Első, a Második és a Harmadik párbeszédét félbeszakítja, a dramatikus szöveget tagolja. A gondolattársítás nem lesz szabad. A darab kezdetén felszólaló Beszélő képzelte fél/negyed/háromnegyed/üres/telt (szín)háznyi közönséghez fordul. A játék itt és most születését azzal az elképzeléssel kelti életre, hogy a „szerző az előadás előtt a sűgolyukban helyezkedik el, és csak az előadás megkezdésének pillanatában kezdi írni darabját; ahogy mondatról mondatra halad, a színészeknek rögtön föl is sűgja, azok pedig szépen utánamondják”.⁵⁸ Az a paradoxon tárul elénk, hogy olvashatunk egy még el nem készült művet. A színházi emberek cirkuszi játékot játszanak, a nézők a színpadnak háttal ülnek.

Mindenki az olvasó felé néz, várva a sűgást. A hosszú expozíció után egy intésre kezdődik a színjáték. Az Első, a Második és a Harmadik bemutatkoznak, Kopa úr hallgat, őt Valaki nevezi meg. Kopa úr csak az emlegetése által szerepel. Hangja helyett időnként furcsa zajok hallatszanak. Az őrijtő félelemkeltés arról akar meggyőzni, hogy nincs mitől tartani. A negáció affirmatív értékűvé válik. Az Első, a Második és a Harmadik beszédében azonban sem külső zajokról, sem Kopa úrról nem esik szó, csak a retorikából mérhető le hatásuk. Az Első, a Második és a Harmadik hivatalnoki életrajzát ismerteti. Betanult sablonokat mondanak gépiesen. Mindent az ügy, a vállalat érdekében tesznek. Az instrukció szerint nem egymáshoz szólnak szövegeik, hanem kifelé irányulnak. Az unalomig ismert szlogeneket a beszélgetők zökkenőmentesen folytatják, mintha a bölcsességet példáznák: Repetitio est mater studiorum. A túlzások, a logikai ficamok azonban félelemről tanúskodnak. A korántsem informatív diskurzusok egyidejűleg a társalgási fordulatokat is parodizálják. A szövegek ugyanazon elemek különböző kombinációjából tevődnek össze. A szórend variációjából premisszák, abból konklúziók jönnek létre.

ELSŐ. Minden gondolatunk a hivatal.

MÁSODIK. Minden hivatal a gondolatunk.⁵⁹

A Harmadik teljességet jelképező hármas tagolású, hosszú felsorolását úgy lehetne tételszerűen összefoglalni, hogy az ügyben minden feloldódik (például testrészek, idősíkok, szófajok, a szentháromság). A három és közeli szorzatai, a hat és a kilenc Páskándi babonás számai, melyekkel darabjaiban is gyakran eljátszik. A gondolt helyett mást mondás alakzataira nem ismer rá Valaki, ezért ellentétébe fordítja az eddigi nem kell félni utasítását. A féljenek parancsát azonban az előzőekben alkalmazott logika alapján az Első, a Második és a Harmadik ellenkező előjelűként értik. Biztosítják a beszédüket ellenőrző Valakit, hogy nem zavarja őket a tanú, Kopa úr. Egy fenyegető kérdéssel zárul a darab, mely a beszélgetésbe hirtelen bekapcsolódó Kopa úré: Mi?

A bosszúálló, a kapus, avagy: Kérjük a lábat letörölni színjáték alakú párbeszéd történése ugyan történelmi dátumhoz kötött, de a szituációs játék tere, az Első Lábtörő Intézet az első világháborút bármelyik háborúvá stilizálja. A darab három része az azonos funkcióba kerülő szereplők cseréjéhez igazodik. A zárt tér a hivatal, ahol a tárgyalások folynak. Az Első Lábtörő Intézet ajtajának felirata: Kérjük a lábat letörölni. Egy illemszabályra figyelmeztető tábla általában nem számíthat feltétlen betartásra, a helyszín azonban nem mindennapi. Az Igazgató a lábtörés udvariassági gesztusát megköveteli, a felszólítást fenyegetően ismétli. Szakáll Dánielt, a belépő ügyfelet az Igazgató nem ismeri fel, ezért vele is hasonlóan jár el. Szakáll bemutatkozása és az Igazgató ismétlődő parancsa párhuzamosan futó szövegek. Az Igazgató nem érzékeli a veszélyt Szakáll élettörténetében, a lábtörést megtagadó elszánt nemjeiben. Késve világlik ki, hogy a háborúban az Igazgató Százados volt, aki Szakállt a csapatok visszavonulásakor az őrségben felel. Szakállnak amputálják a lábait, ezért képtelen lábat törölni. Szakáll bosszúból múltidéző játékba kényszeríti az Igazgatót, alias Századost egy revolverrel. A rászegezett fegyverrel adja ki a parancsoljon felszólítást, majd a parancsoljon lovagias szólamával egy revolvert is átnyújt. A hajdani közlegény elősűg volt parancsnokának, mint egy színésznek a szerepet szokás. Az Igazgató/Százados most már egy nyilvánvalóan értelmetlen felszólítást hajtogat. A paradoxon az, hogy parancsot teljesít, amikor parancsol, mégpedig egy láb nélkülinek a lábtörést. Várakoznak, hátha csoda történik, a már megtörtént talán másképp is lejátszódhat. Szakáll Jézus Lázárhoz intézett szavait átírva ismételteti: „Kelj fel és járj, és töröld le a lábad!”⁶⁰ Szakáll új játékba kezd a Rendőr előtt, a munkavállaló alázatos magatartását veszi magára. Elmondja ügyét, miszerint munkát vállalni jött, s a lehetetlen fenyegetés elől menekülve, önvédelemből lövi le a hivatal vezetőjét. A „csúnya ügy” után minden marad a régiben. A Helyettes az Igazgató helyére kerül, de az ajtó feliratát fontos óvintézkedésként csak színében változtatja meg. Cáfolja a sokat idézett mondást: A kivétel erősíti a szabályt. Megalkotja a

lehetetlent, a szabályos kivételt. A Helyettes okfejtése a következő: „Mi olyan szabályokat alkotunk, amelyeket a kivétel csak gyengíthet...Egyetlen kivétel van az alól, amit említettem: ez pedig maga a kivétel. Ha a kivételt az Első Lábtörő Intézet szabállyá teszi, akkor ezt minden más szabály, mely ennek a kivételnek nem mond ellent-csak erősítheti. Tehát csakis szabályos kivételeket!”⁶¹ A tantétel felidézi Páskándi 1964-es *Akik nincsenek a Brehmben* című művét, továbbá a darabot Brecht *A kivétel és a szabály* című művével rokonítja. Az új Igazgató új hivatalt létesít, mely sajátjának kicsinyített mása, előőrse. A darab második része az Első Lábtörő Intézet kapusfülkéjében játszódik, melynek felirata: Kapus, valamint Ki itt belépsz, hagyj föl a fegyverekkel! Dante *Isteni színjátékában* a pokol kapujának jelmondatára utalás alvilági utazást ígér. Szakáll a kapussággal régi funkcióját kapja vissza, őrszem lesz. A hivatal szabályos kivételét példázza, mert láb nélkül szolgálja a lábtörlésért működő hivatal. A portásfülke valószínűtlenül nagy ablaka olyan, mint egy képkeret, mintha Szakáll már saját emléke lenne. A kapun ember nagyságú kilincs van. Egy tolókosiban ülő perspektívájából persze felnagyítódnak a dolgok, ám itt a játék szürreális méreteket ölt. A kapun bejövő hiányában azonban nincs viszonyítási alap, tanú nélkül nem bizonyíthatja Szakáll a leltárba vett tárgyait, hivatalát. Kapusként funkciótlaná válik, értelmetlen a fülkében ülni. Kitalálja, hogy hátha azért nem jön senki, mert a kapu be van zárva, s nála nincs kulcs. Kapus, aki nem rendelkezik az oldás és a kötés képességével. Várja a csodát, talán megérkezik az első, akinél feltehetőleg a kulcs van. Logikája szerint, ha a kilincs embernői, akkor a kulcs esetleg emberből van. Végül nagy buzgalmában elalszik. A harmadik részben Szakáll/Kapus éppen akkor ébred fel, mikor egy tolókosis érkezik. Az első ügyfél azonban éppen az a kivétel, akit Szakáll kapusként nem engedhet be a hivatalba. Hasonmását, potenciális helyettesét, vagyis sorstársát és vetélytársát látja bele a másikba. Doma András bemutatkozása, ismétlődő tagadó válaszai Szakáll és az első Igazgató korábbi párbeszédére emlékeztetőek. Doma elmeséli, hogy a fronton veszítette el a lábát. Szakállban ez erősíti a gyanút, hogy a másik miért is akarhat beszélni a hivatal vezetőjével. A feltételezett közös ügy által egymás ellenzékévé válnak. A fülke menedékében fokozatosan feleleveníti saját történetét, bár úgy tesz, mintha a barátjával esett volna meg. A másik gondolatait véli így leleplezni. Szüntelenül azt kérdezi Domától, hogy milyen rangja volt az Igazgatónak. Doma nem tágít, kivárja a sorát, bár láb nélkül nem lehet a sorban állni, s különben is a sor csak belőle áll, vagyis sor sincs: „Sor meg nincsen – nekem, mert nem állok sorba, mert nincs mivel sorba állni. Hát soron kívül állok sorba, várom, jut-e nekem is valami.”⁶² Találgatják, hogy vajon mire gondol a másik. Doma nem érti, hogy Szakáll szerint miért és minek nincs értelme, de hajlandó lenne akár Szakáll gondolatait gondolni a bejutásért. A vita a tolókosikkal mint harcokkal való tragikomikus küzdelembe torkollik. A tanú az Igazgató. A győztes Domának helyet ajánl, beváltja a frontkollégának tett ígéretet. Az első rész megismétlődhetne, ha nem lenne egy áthághatatlan akadály. Az Igazgató felmegy a lépcsőn az irodájába, s hívja Domát. A fent és a lent különbsége nyilvánvaló. Az „sánta Sziszüphosz-ként” emberfeletti erővel lendül neki a lépcsősornak, de a tolókosci minduntalan visszagördül. Utoljára félúton van Doma a lépcső és a tátongó fekete úr, talán a pokol között, mely előtte Szakállt nyelte el. A képzeletbeli függöny ismét a vég előtt, a fenyegetés fenntartásával zárul.

Az ügy című párbeszéd irodalmiságának kiemelését talán a különféle beszédmódok darabbeli végigzongorázása indokolja. A literátori hitvita megjelölés a tézisszerűséget feltételezné, ehelyett a tételességhez ragaszkodás paródiáját adja az abszurdoid. Az előszó figyelmeztet a szavakba zárt időre, mely egyrészt az egyidejűleg felvonultatott különböző időszakok stílusaira, másrészt az időhöz való viszonyulás által kijelölhető tragikumra vagy komikumra utal. A szintér egyre szűkülő. A játék Ez az úr szobájában, pontosabban annak kétnulla rajzolatú ajtaja előtt kezdődik. A jelkép a trivialitást emeli be a darabba. *Az ügy* apropója az egyik legelemibb szükséglet, illetve annak korlátozása. Az ajtó egy WC helyett azonban irodát takar. Az instrukció szerint a szereplők nem látják az olvasót, de ez fordítva

nem igaz. A kukucskaló szintér feltevése azonban a szereplők kibeszéléseivel megdől. A párbeszéd retorikája arra utal, hogy az olvasó felé irányul az elképzelt színjáték. Ez az úr az ügyet emlegetve mindenkit megszólít. Egy nagyon szép nő végre szóba áll vele. „A folytatás prelúdjeként” mindketten sokféle hangnemet, üdvözlési formát és megnevezést használnak. A Komor úr egy felirattal érkezik: „Vigyázat! Az értelem érintése életveszélyes!” Ez az úrhoz fordulva közli a kifelé szóló előreutalást, hogy még valahol találkoznak. Az első és a harmadik rész ugyanis a találkozásuk révén keretet alkot. A szlogenszerű „ha máshol nem, majd odaát látjuk egymást” a második rész szürreális szekrényjátékában beteljesedik. Az első egység azzal záródik, hogy Ez az úr megöli a Komor urat. A második rész elején ötödiknek a szekrénybe kerül a Komor úr. Ekkor indul másodjára a darab, mégis mintha lement volna a függöny. A Komor úr rendezőként, némi jézusi allúzióval, vagy a gyermekhez hasonlóan a játék végén elkiáltja magát: „Keljetek fel! Felkelhettek, meg vagytok halva.”⁶³ A túlvilági élet is kísértésektől terhes. A Komor úr, a Vadász, a Lovagló, a Csavargó, a Fűszeres vitázni kezdenek egy terített asztal körül, a torzított hamleti kérdés: Enni vagy nem enni? A Komor úr a nem enni és lenni választásából ügyet konstruál. Érveit revolverrel toldja meg, majd a többiek is hasonlóan járnak el. Egy ördögi kör kerekedik: minden szereplő egy másik hátának fegyvert szegez, ezzel mindannyian egyszerre fenyegetők és fenyegetettek. A képtelen egyensúly megbontására a veszélyesnek talált eszközöket a tortába dugják, holott az étel lesz a halálthozó. A Fűszeres logikája nem illeszkedik a többiekéhez, ezért nem ért semmit. Az egyik zárójeles közbevetés az, hogy a szereplők „nem mindig értik, amit mondanak, de az olvasó számára ez kötelező”.⁶⁴ A megfogalmazás homályossága miatt kétséges, hogy az olvasónak érteni vagy nem érteni muszáj. Az abszurdoidok értetlenkedő alakjai mintha beépített olvasók lennének. A funkciójuk az, hogy a felvethető kérdéseket beleszöjék a szövegbe. A Fűszeres a névsorolvasást hiányolja, a számbavétel nélkül nem akar játszani. A besorolás a szavazás, majd a létszám gyarapodása miatt nem érdektelen. Beesik ugyanis Egy nagyon szép nő a szekrénybe. A legrosszabbkor érkezik fizikai szükségletével, vécére kell mennie. A Komor úr már megszavaztatta, hogy ne nyúljanak az ételhez a táplálkozás várható következményeinek elkerülése végett. A jóllakottság és a bűz helyett a Komor úr befolyására az éhezést és a tiszta levegőt választják. Várják, hogy csoda történjen. A szekrény azonban csak befelé nyílik, s egyre nagyobb lesz a zsúfoltság az újabb érkezőkkel. A harmadik részben mind nehezebben tartható az ügyhöz, a koplaláshoz való hűség, miután Egy nagyon szép nő megnyitja a kupába magukon könnyítők sorát. Ekkor megjelenik Szent Péter vécépapír tekercsekkel. A Csavargó által pokolnak tartott szekrény átalakul purgatóriummal. Szent Péter képtelen vezényszavai, tiltásai, jelmondatai, feliratszerű szövegei a kulcsátadás után elhangzó házirendnek hatnak: „Az ajtó frissen mázolván, a kulcs nehezen nyitja a zárat, a vízcsap befagyott, a pápa szent, a gáz csak reggel ég, három az isten, a lift elromlott, nagy az ő hatalma, a házmester süket, a szomszéd zongorista”.⁶⁵ A legdöbbenetesebb fordulat az, mikor Ez az úr is beszejzolódik, vagyis szintén az ügy áldozatává válik. Ez az úr az általa megöltéknek új emlékképet konstruált azzal, hogy ruhájukba csempészi „Az ügy fia” feliratú, kvázi bűnbocsánati cédulákat. A meghatározatlan ügy fogságából nincs mód szabadulni. A paradicsomi stádiumból való kirekesztettség végleges. A határhelyzetben tartóssul a várakozás, melynek során a túlélésért folyik a játék. A feltámadt halottak azonban ismét meghalnak. Ez az úr és a Komor úr lemészárolják a többieket. A visszaeső áldozatoknak temetési szertartást rendeznek, az ünnepi tortával tortáznak. Végül a két túlélő halott megszegi az ügynek tett fogadalmát, lakomázni kezdenek. A vétség meg nem történtté tételének módja lehet a tanú eltüntetése. A Komor úr ezt a megoldást választja, tehát lelövi Ez az urat. A Komor úr fenyegetéséből kiderül, hogy tud az olvasóról: „És meghal majd mindenki, önök is, mert engem enni láttak”.⁶⁶ Az élők közös sorsának, a halál elkerülhetetlenségének borzongató tudását a komikus magyarázat oldja. A Komor úr kiszól abból a szerepből, amibe először belekényszerült, majd igyekszik megfelelni annak. A játék megtörik, de a képzelte olvasó felé

nyit. A játékszabályok, a feltételek csak késve hangzanak el. Utólag értesít Ez az úr az ügy működéséről, Szent Péter a vécépapír funkciójáról, A jó isten hangja a paradicsomba kerülés módjáról. A közhírré tételükkor már lehetetlen cselekedni. A Komor urat Szent Péter lövi le, s ezzel visszassá, legalábbis többértelművé válik A jó isten hangjának mennyei intése: „Bizony mondom, a társait ölő mennyországát pusztítja önmagában”.⁶⁷

A *Kalauz nélkül* című játék helyszíne egy vonatfülke. Két férfi és két nő beszélget, szemben velük egy csizmás alak alszik. Az útitársak jellegzetes, mégis semmitmondó, pusztán időkitöltő csevegésével indul a darab.

ELSŐ FÉRFI (*fiatal*). Uram, hánykor érkezünk?

MÁSODIK FÉRFI (*az öregebb*). A menetrend nekem már régóta gyanús. (*Összevont szemöldökkel, bizalmasan*). Nem vette még észre, hogy vannak gyanús és nem gyanús menetrendek?⁶⁸

A várakozást keltő fordulat az azonosság kétségbe vonhatósága. A két férfi mózesi mozdulattal szétválasztja a különbözőeket. Elkülönítenek borbélyokat és nem borbélyokat, egyetemi magántanárokat és nem egyetemi magántanárokat. Azt azonban nem tudják megnevezni, hogy az mi, ami nem az. A két nő a szoba hozott Nevekhez állandó díszítő jelzőként szolgáló élettörténetet kapcsol, bár attól a megidézett nem felismerhetőbb.

ELSŐ NŐ. De Évát csak ismeri?

MÁSODIK NŐ. Évát, akinek biedermeier bútorai vannak, és tavaly eladta a perzsáit, de a perzsák nem az övéi voltak, hanem egy antik drámaíróé (*megtörpan, leverten*): Évát sem ismerem!⁶⁹

A férfiak és a nők bemelegítő társalgása közben felébred a Csizmás, s ismerteti tételeit: Az asztal ugat. A szék nyerít. Az abrosz nyávog. A Csizmás illogikus kijelentéseit logikusan végigvitt megfeleltetésekkel bővíti. Az asztal kutyaként harap, megfogja a sintér, a szék lóként rúg, elviszik állatorvoshoz, az abrosz macskaként karmol, megeszik egy egeret. A férfiak és a nők nem is a ráció nevében láznak, csupán sértve érzik magukat, majd erőszakkal akarják elhallgattatni a zavart keltő idegent. A Csizmás azonban megbabonázza az utasokat, amikor kapcája felé nyúl, azok dróton mozgatott bábukká válnak, kényszeredetten bólintanak. A Csizmás karmesterként vezényli a szólamokat, tanárosan kikérdezi a leckét, hibakereső játékot játszat velük. Gondolatait kötelező érvénnyel rájuk testálja: „Mindig emlékezzenek. Ne merjék elfeledni. Mi még gyakran fogunk találkozni.”⁷⁰ Az Első férfi él csak a gyanúval, hogy az abrosz mégse nyávog, vagyis szándéka ellenére talán gondolkodni kellene. Vitatkozni azonban nem mer. A második játék szituációja annyiban módosul, hogy a vonatfülkében a két férfi és a két nő mellett egy újságíró ül. A férfiak és a nők átneveződnek, utólag kiderül, hírnevet szereztek. Antónia/Második nő kezdi a három évvel ezelőtti utazásra való emlékezést. A velük szemben szunyókáló idegen felvilágosításáról, tudatlanságának megszüntetéséről döntenek az ügy, az ő/Csizmás nevében. Fekete/Második férfi megismétli a menetrendekről tett korábbi észrevételét. Az útitársak a felébredő Újságírót képzettársító játékkal próbálják rávezetni az élet értelmére. Az Újságírónak azonban a tárgyról csak a funkciójuk jut eszébe, nem tud elvonatkoztatni, az asztal számára az evés, ivás színtere. Elhatározzák, hogy erőszakkal is megváltják, nem engedik ki vécére. Fenyegető az összezárttság, ráadásul kalauz, tehát tanú nélkül utaznak. Az Újságíró ellenáll, az asztal ugatásán kívül nem ismét el mást. Hirtelen váltással az értelmetlennek látszó három állítás magyarázatot kap, utólag többértelmű delphoi jóslatként funkcionálnak. A kutyafarm, a versenylovak, a macskakereskedés nagy hasznot hoz az üzenet tudóinak, a sztoriról tudósító Újságírót pedig visszaveszik a laphoz. A harmadik játékban a fülkébe téved a Csizmás, akinek érkezését az Újságíró már előre jelezte, de az nem ismeri fel hajdani tanítványait. A Csizmás a kiletét leleplezni vágyóknak egy ellentmondásokról hemzsegő szöveggel válaszol: „Úgy van. Most utazom először életemben. Egyébként nagyon ritkán szoktam utazni. És többnyire vonaton szoktam enni.”⁷¹ Úgy tűnik, hogy az utasok hiába várták istenüket, a nagy

találkozás nem a terveknek megfelelően zajlik. Ébresztgetik benne az egykori Csizmást, de az nem változik azzá, aminek látni akarják. Pácban hagyja az időközben az ügyért fanatizálódott utasokat. Lekner/Első nő végez vele, bár elbizonytalanodnak, hogy a Csizmás volt-e. Az áldozat sorsát mindenképpen megérdemelte: ha ő volt, akkor azért, mert feledte istenségét, a múltat, ha nem ő volt, akkor pedig azért, mert nem ismert rá az üdvözítő tanokra, a jövőre. A halálával az egyedüli tudható, hogy a vonat robog. Ezt sem az állomásépületet megjárt Újságíró, sem a fűtő vagy a mozdonyvezető nem volt képes korábban megítélni. Utasok vannak a vonaton, de nincs kalauz, aki információval szolgálhatna. Az Újságíró látta, hogy az állomás előtt felszedték a síneket, ezért a szerelvénynek elvileg állnia kellene. A fűtő mégis dobálja a szenet a tűzre, a mozdonyvezető irányít, az utasok ülnek, azaz mindenki teljesíti a feladatát, csak az ellenőr hiányzik. A Csizmásnak tekintett alak halálával viszonyítási pont képződik, ahogy leesik a szerelvényről, láthatóvá és érezhetővé válik a mozgás.

A *sor* című párbeszédet a bevezető dokumentumszerűvé teszi a tanúk emlegetésével. H. elnevezésű kisváros viszont karkai helyszínre emlékeztet, vagyis élhetünk a fenyegető képtelenség gyanújával. A játék a Hyde Park mintájára felállított panaszirodában, a Jeremiásburgban, illetve az előtt történik. A hivatal előtt sorra sokasodók birtokba veszik a teret, de a hivatalnok irányít az idő által. Kivár és várakoztat, míg a sorból önnön farkába harapó sorkígyó felszabdálja a tért. Az Ülő ül az irodában. Virágszirmokat tépkedve a szeretet vagy nem szeretet analógiájára a szabadság és a rabság szavakkal játszik: „Szép rabság. Csúnya szabadság. Szabad. Nem szabad. Szabad. Nem szabad. Szabad. Szabad!”⁷² Az utolsó szabad már a kopogtatásra adott válasz. A hivatal vezetője a belépő Szolgának előadja teóriáját, miszerint Isten kísérletezik, így több teremtés is elképzelhető. Az Ülő Isten képmásaként saját ötleteit modellezi. A hivatal nem panaszirodaként, hanem tervezőirodaként funkcionál. A Szolga jelenti, hogy a panaszosok sora a hivatallal szemben lévő hentesüzletig tart, sőt az utolsó ember már egy sonkában van. Az Ülő zárt logikai rendszert épít ki. A sor végét és elejét a logika diszjunktív alakzatával különbözteti meg: ez vagy az. A döntés mégis minden lehetőséget kielégítő, azaz is-is jellegű. Sorrendet állít fel, elnevezi az elsőt és az utolsót, ezzel lezárja a sort: „Ha mármost feltételezzük, ami nagyon is valószínű, hogy az, aki először jött, tehát a Kilincses, azért jött hamarabb, mert súlyosabb, sürgősebb az ügye, akkor azt is megdönthetetlen ténynek foghatjuk fel, hogy az utolsónak érkezett, vagyis a Sonkás, könnyebb, kevésbé égető ügyben jött”. A Szolga nem érti a gondolatmenetet, az Ülő általa a feltételezett olvasónak magyaráz. A Szolga feleslegesnek érzi magát: „Hasztalanok, mi, kiknek élete, de halála sem hoz néktek megoldást. Halálunk nem kulcs, mellyel ajtók nyílnak nektek”. A kulcs általában a titkos, illetéktelenektől elzárt hatalom jelképe. Funkciója kettős, kirekeszt és beavat.⁷³ Az ajtó átmenet térbeli és/vagy időbeli állapotok között. Összeköt és elválaszt világokat, a határ átlépése rituálisan szabályozott, próbát kell kiállni.⁷⁴ A biblikus olvasatot erősíti, hogy a Szolga szavai egybevágóan Jézusnak az elárultatása előtt mondottakkal. Az Ülő helyettes cselekvője sorsát a sor alakulásától függetlenül előre sejtji: így is, úgy is megverik. Áldozat, de a manipulátor kiszolgálója, közvetítő a kinti és benti világ között. Az Ülő munkája a sor fogyásával mérhető, ezért a sort mindenképpen végessé kell tenni. Taktikája a sorvégek felcserélése, némileg az oszd meg és uralkodj elve alapján. Az Ülő felméri a sorban állók lehetséges elmékedését. Hihetik azt, hogy rossz irányba állnak, vagy a hivatal a hentesüzletbe költözött, esetleg két sor van, s tévedés folytán a panaszosok és a húsbeszerzők sora összekeveredett. Az Ülő a sorakozók tájékozódási képességének megzavarásával önzését tünteti el, a hibát áthárítja. Két rossz közül a sorzáró rosszat választja, vagyis a Sonkást hallgatja meg először. A Szolga viszont nem tudja előkeríteni a Sonkást, de már meg is verték. A Sonkás helyett belépő Gedeon szintén zúdítaná a panaszáradatát, de az Ülő kizavarja. A Sonkást Messiásként várják. A hivatásos panaszhallgató maga is panaszkodni szeretne, amit a végre megérkező Sonkásnak megtehet. A Sonkás, azaz az Álló szóhoz sem jut, bár az Ülő folyamatosan kérdezteti, hogy mi járatban

van. Az Ülő azon siránkozik, hogy szabad választása kötelezi a panaszmentességre. Az Álló is végül részletekben előadja történetét. Egy hónapja a feleségére, két hónapja a lányára, három hónapja a nagyanyjára támadtak rá a parkban. A képtelenségig vitt nőági áldozatsorozat, az egyidejűleg férj, apa, unoka szerepű férfi tehetetlensége csehovi darabba illő. Az Ülő bár a statisztikai átlagot a sorral folytatott kísérletek elveti, most a bűntények kivételességét számadatokkal támasztja alá. *A statisztika világa, avagy tudjuk miért* című 1969-es párbeszéd sántái is emlegetik az egy fejre eső lábak átlagát, miközben G. úrnak kérvényt kívánnak benyújtani trafikengedélyért. Az Ülő olyan ritmusban fokozza a hasonló esetek ritkaságát példázó előfordulási időtávlatok növekedését, ahogyan az Álló sorolja a családját ért analóg támadásokat. A darab bevezető szövegéből ismert, hogy az Álló is távozott az élők sorából. Az Ülő egy kikényszerített képtelen nyilatkozattal zárja le a vitát: „Elismeri tehát, hogy ami önnel, becses nejével, kedves leányával, szegény nagyanyjával történt, semmilyen jelentőséggel nem bírhat a nagy egész, a százéves háború, a harmincéves háború, az ötéves háború viszonylatában, s ilyen városunkban minden háromszáz évben egyszer fordul elő”. Az Álló sérelme az ügy szempontjából, egy világtörténelmivé tágított horizontból jelentéktelen. Az Álló és családjája nem politikacsináló elemek, így sorsuk érdektelen. Minden viszonylagos, a nézőponttól függ. A darab második egységében a sorban állók beszélgetnek egymással, az antik karhoz hasonló szerepet töltve be. Az első rész szituációját látjuk fonákjáról. A soron végighullámzik egy sűgással torzuló információ, melynek eredményeként halált kiáltanak a sort megbontó húsosokra. A vitakérdés az, hogy kik állnak sorba húsért. Okoskodásuk szerint a hizni akaró soványak, az enni szerető kövérek, a Sonkással együtt hátul állók, a legéhesebb elöl állók mind számításba jöhetnek. A sor(s)társak nem tudják megnevezni a húsosokat, ezért a semmit, vagyis a távollévőt vádolják. Tiszta sor, hogy a kivétel az, akinek meghallgatták a panaszát. A sorban álló Második emlékében a kivételezett már bűnösként éled újra: „Emlékeznek? Rá volt írva az arcára, mintha betűkkel volna ráírva, vér- és lángbetűkkel, hogy ki ő. Hogy ő a Húsos!” A Sonkás/Álló új elnevezést kap, a Húsos lesz. Nevei a krisztusi sors stációi, s közben arkhimédészi fix pontként a bajok forrásává, bűnbakká válik. A sor fenyegető gyűrűvé záródik körülötte, a szabály(osság) érvényesül. Az Ülő összegzi a kísérletet: „Számításaink beváltak. Jóslatunk reálisnak mondható. Feltevésünk beigazolódott. A vízállásjelentés pontos volt. A kockázat el van vetve. Mai munkánk befejeződött. Mehetünk haza. Jó étvágyat.” A sor és vele a darab elfogyott, a közönség is mehet enni.

Páskándi a *Vendégség vagy Egy az Isten?* című darabot *Fölkél az Ömlő Búza napjaként* egy trilógia elejére helyezi. Az *Erdélyi triptichon* kinyitható oltárképén három püspök látható. A három darabot összekötő alcímek a hit biblikus jelképének, a búzának az útját követik lisztté válásáig: „vetés után aratás, aratás után cséplés, cséplés után rosta, rosta után szita.”⁷⁵ A kissé barokkos elgondolású, az erdélyi reformáció egymást követő korszakait felölelő trilógia monumentális vállalkozást sejtet, melyhez hozzá kellett idomítani a már elkészült darabokat. Az író az első két részt átszerkeszti, három felvonásosból kettővé sűríti, bonyolultabbá, utalásokban, biblikus képekben gazdagabbá teszi, hogy illeszkedjen a később keletkezett középső egység elejéhez és végéhez. Az utoljára, 1980-82-ig készült középső rész a *Szekértől elfutott lovak vagy: A Forráskeresők*, alcíme *És Rosta órája üt*. A Péchi Simonról, a szombatosok fejről írt darab a legterjedelmesebb, leginkább epikusan szövevényes része a trilógiának. A történetmondásának Kemény Zsigmond *Rajongók* című regényével való összevetése lehet elsősorban érdekes, noha dramatikus szövegről van szó. A történelmi mozzanatok az alkotó fantázia szabadon bontja szét, szövi tovább. Az invenció dokumentumai tulajdonképpen a történelem fölötti vagy alatti abszurdoidok. Páskándi azonos indíttatású trilógiája, az *Árpád-házi triptichon*. A királyokat idéző historikus játékok a korábbi trilógia gondolatait viszik tovább, de dramaturgiailag értékelhető újdonságot nem hoznak.

A *Vendégségben* az egzisztencializmus jegyei, különösen Camus *A félreértés* című művének hatása, valamint Ingmar Bergman filmjei közül főleg a *Trilógia* ösztönzése érezhető. ⁷⁶ A klasszikus magyar történelmi darabok egyes mozzanatai szintúgy felfedezhetők benne. Katona József *Bánk bán*jából Biberach szavai – „Ott van a haza, hol a haszon” – Blandrata Socinóhoz szóló szövegében visszhangzanak: „Az árulásod majd idehonosít. A bűnöd tesz igaz honpolgárrá...a velünk közös bűn és győzelem...Mint a kereskedő, ha egyszer tallérokat fektetett valamibe – fut a pénze után”. ⁷⁷ A *Vendégség* a látszólag egy hiten levők közötti hitvita. Blandrata György, Socino, Mária és Dávid Ferenc unitáriusok, Blandrata és Socino olasz származásúak. Kizárólag a színen meg nem jelenő Báthory Kristóf katolikus, aki áldozatot akar, de a törvényesség látszatával. Minden szereplő egyidejűleg árulóvá és áldozattá válik, csak a mérték eltérő. A színház a színházban itt az árulás az árulásban modelljeként játszódik le. A vendégség is sokféleképpen olvasható. Az idegen Socino a fejedelem meghívására érkezik a püspök vendégségébe, de a hit szerint mindenki Isten vendége a földön. A kint vagy a bent helyzete meghatározza a szemléletet. A szűk teret Dávid Ferenc otthona képezi, ahová vendégségbe érkezik Socino. A börtönszerű zártság Sartre *Zárt tárgyalását*, illetve Harold Pinter szobáit idézi. A püspök otthon van ott, ahol otthon van az Isten, készülve arra, hogy hamarosan otthon lesz az Istennél. Socino otthontalan, ez kényszeríti a vendégség elfogadására. ⁷⁸ Kettejük hullámzó párharca a „soha ki nem egyenlíthetőért fáziseltolódást eredményez”. ⁷⁹ Az árulásnak stációi vannak. A játék azért folyik, hogy ki a szabadabb. A fichtei értelemben vett, vagyis az egymáséit kölcsönösen korlátozó szabadság lehet a megváltás reménye. Dávid Ferenc választhat, hogy ki árulja el, Socino kiválasztottként a másik árulót csak erőszakkal némíthatja el. Dávid Ferenc sorsa ugyan Socino nélkül is elvégeztetett, a hatalom megmaradása ellenében ható hitújító, kérdező volta miatt. ⁸⁰ A hitújítás legalábbis a vétségnek adott elnevezés. A szituáció mégsem érdektelen. A darabban semmi sincs előre eldöntve. ⁸¹ A kiosztott szerepekről dönthetnek a szereplők, hogy hajlandók-e eljátszani. A püspök nem egyértelműen áldozat, vendége sem III. Richárd eleve elhatározásával gazember. Dávid Ferencnek Socino, annak Blandrata, neki pedig Báthory az esély az esélytelenségben. Látszólag közös csak az ügyük: Dávid Ferenc a kereszténység monoteizmusát, Blandrata új hazáját, a fejedelem hatalmát őrzi, Socino közöttük ingadozik. A párhuzamos jelenetszerkesztés, ismétlés Dávid Ferencet és Socinót felcserélhetővé teszi. Egy barlangszerű szoba önkéntes foglyai, ahol az írástudatlan szolgálólány a börtönőr. Az első részben Socinót Blandrata kíséri Dávid Ferenchez, egy lépcsőn kell lemenniük. Ide érkezik Dávid Ferenc veje is. Socino és Lukács a Németh László-i darabokból ismerős tanítványi funkciót kapnak. Dávid Ferencnek és Socinónak hasonló a külseje, ruházata és bakancsa. Mária is összecseréli őket éjjel, s nem lehet biztos gyermeke apjának kilétében. A testi vágy leküzdhetlensége egyaránt Mária rabjává teszi Socinót és Dávid Ferencet. A szolgálólány kiszolgáltatottjai mindketten. A fent és a lent, azaz a gondolatok magas íve és a húsnak való alárendeltség kettősége csak groteszk hősiességet enged. A püspök is gyarló, priusza a házasságtörés vádja. Többször vált hitet is, katolikusból református, majd unitárius lesz. Mi a különbség, hol a határ a szükséges változás és az árulás között? A besúgásvitában a besúgás is viszonylagos, sőt Blandrata az értelmezési vita értelmetlenségét is elárulja: „Hogy egy az isten vagy három. Ez a gyakorlat oldaláról most mindegy.” ⁸² Socino az árulás átértelmezésével, a magatartása logikai alátámasztásával kísérel meg mássá lenni, mint ami. A júdási pozíciót a jó áruló képtelenségévé szeretné formálni. A két rossz közül a jobbat véli választani, holott a legrosszabb bekövetkeztét, a halált hívja elő. Az értelmes árulással Mária nyers feljelentésétől akarja megóvni a püspököt. Socino félreérti Dávid Ferencet, aki egy próbatételre tesz fel mindent. Beszélgetőtársra van szüksége, hogy maga is meggyőződjön, miközben meggyőzni igyekszik ellenfelét. Pokol és lehetőség egyik a másiknak. Ellentétes magatartásokat képviselnek, hittestvériségük miatt mégis egymás nélkülözhetetlen részei. A püspök önmaga ellensége, kiszolgáltatja magát ellenzékének.

Socinót saját fegyverével, egy logikai csavarral ejti kelepcébe. A gondolatának az ellentétét mondja ki, azaz először biztosítja vendégét, hogy nem a besúgója. Socino elhárítja a gyanút, így kénytelen elfogadni az egyetlen lehetséges feltételezést, miszerint ő a megfigyelője házigazdájának. Socino csak a darab első részének végére dönti el, hogy vállalja az árulás feladatát, de csak leír, nem értelmez. A második részben kapja meg Blandratától a Dávid Ferencnek szánt tört. Socino Máriának azt mondja, hogy megölte a püspököt, hogy köztörvényes vétségéért bűnhődve feloldozást nyerhessen. Váratlanul azonban a szobába lép Dávid Ferenc, amíg Mária Socino utolsó jelentésére várakozik a folyosón. A püspök Mária holléte felől kérdez, ahogy korábban Mária érdeklődött a püspök után. A késleltetés eszközével hangsúlyosabbá válik a helyettes áldozat funkciója. A végzet csak elhalasztódik. Socino egy szertartást készít elő a következő napra, karácsony szombatjára. Az első részben a hatalommal szemben játszmát vesztett Dávid Ferenc nem cselekvésére, a második részben Socino tette felel meg.⁸³ A darab két egysége egy szituáció színe és fonákja. Sütő *Csillag a máglyán* című művében Kálvin és Szervét viszonyához hasonló Socino és Dávid Ferenc kapcsolata. A *Vendégség* szerkesztése mégis csak látszólag konfliktusos, mert a darab tárgya az árulás metamorfózisa. A misztériumjátékok stációs dramaturgiáját viseli magán. Az eszközemberekkel körülvett püspök ugyan mitikussá növesztődik, de maga is eszköze egy gondolat beteljesedésének. A bukását az váltja ki, hogy az adott jelenben jövőidejűséget megélve vét az időtörvény ellen. Blandrata Márián, illetve Socinón keresztül megüzeni Dávid Ferencnek a katonák jövetelét, mellyel a szökést kínálja fel. A püspök átlátja, hogy a menekülés a vétkekesség bizonyosságát mutatná, s sikeressége esetén idegen földön, talán éppen Socino hazájában annak sorsát, hontalanságát és besúgói feladatát ismételné. Az ideje elérkeztenek tudása passzivitásra kötelezi. Dávid Ferenc Socino vigasztalására megvallja hitét: Istennek nincs neme, ezért nincs fia, vagyis Jézus egy hatalmas ember, s nincs az a Szűz Mária, aki gyermeket szülhetett az egyetlen Istennek. Socino hozzáteszi, hogy nincs többé a nem szűz Mária sem, a vendégség viszonzásául megölte a szolgálólányt, s a benne fejlődő fiát. Mária közvetített Blandrata és Dávid Ferenc között, s mindkettőt összekapcsolta Socinóval. A láncolat megszakad. Mária nem csak a halál hírnökeként, hanem egy új életet hordozójaként pusztul el. A darab zárataként Dávid Ferenc és Socino a háromszázadik, vagyis a nem létező zsoltárt éneklik, amíg a katonákra várakoznak karácsony ünnepén. A püspököt árulóként viszik el, Socino áldozatként marad. Végigjátszották a gondolatjátékot, s megalkották a szabad rabságot. A dramatikus szöveget kialakító párbeszédük ekkor szakad félbe. A hallgatás éneke viszont végképp egybefonja őket, hiába üvölti a katonák után Socino, hogy ne öljenek, már suttogva teszi hozzá, hogy ne súgják be az Istent. Ezzel mintha a püspök helyére lépne. Socino utolsó Dávid Ferenchez szóló kérdésére, hogy valóban egy-e az Isten, ugyanúgy nem érkezik válasz, mint a felszólításaira. A bizonyosság néma, csak a kétségek kimondhatók. Ebben az értelemben abszurdoid a *Vendégség*, vagyis a képtelen helyzet megoldás nélkül kering tovább, Dávid Ferenc és Socino felcserélhető alakok maradnak.

A *Tornyot választok vagy: A Függetlenkedők a Majd a sziták perce jő el* alcímmel kerül a trilógia harmadik helyére. Páskándi a *Triptichonba* szerkesztése során az eredeti változatot új szereplőkkel terheli, melyek funkciójukban többnyire tömegszerűek. Elsősorban azzal társul a *Vendégség*hez, hogy egy előre megrendezett per kényszerű szereplőinek kell magatartást választaniuk. A mű a lehetetlennel való küzdelem fantáziajátéka, akárcsak Camus *Caligula* című darabja. Az első rész II. Rákóczi György erdélyi fejedelem palotája előtt játszódik. A kapuhoz vezető lépcsősor előtt két, mindkét lábára nyomorék koldus beszélget, mely a darab keretjátéka. A beckett-i víziókat keltő alakok egy készülődő hitvitáról tudósítanak. A várhatóan összeverődő tömegnek előadást tartanak, adomány reményében történelmi színjátékot adnak elő. A saját szerencsétlen élettörténetüket vitézi játékként mutatják be. A gyerekekhez hasonlóan diadalosdit játszanak. Életképekben elmesélik I. Rákóczi György részvételét a vallásháborúban, de csak a győzelmekre térnek ki, amikbe ők

belerokkannak. Megosztják a szerepeket, az egyik a császári, a másik a fejedelmi seregeként kúszik a földön. A játék a kényszerű linzi béke ismertetésével zárul. A szerepjáték addig tartható fenn, amíg közönség van, különben talán elfelejtenék a szöveget. A hitvitához a párbeszédüket az Első koldus megjegyzése kapcsolja: „Amíg van ima, Istennek is kell lenni.”⁸⁴ A koldusok bevezető játéka többlet Németh László Apáczai-darabjához képest, s a vita mechanizmusának nyit nagyobb teret. A professzorok hitvitája előre megrendezett per, érvek helyett vádak hangzanak el Basirius szájából. Apáczai mégis önmagát áruja el nyíltságával, a kimondási kényszerével. Ellenzéke, Basirius azonban taktikázik. Az angol independensek tevékenységét vetíti az erdélyi függetlenkedőkre, melyet Csulai bibliai hasonlaltal erősít meg: „Igaza van a professzornak! Cromwellék ott a gonosz Salomé táncát lejtették, és első Károly feje, akárcsak a Keresztelő Szent Jánosé, ma ott fekszik a függetlenkedő bűnök tálcáján!”⁸⁵ Apáczai próba-Cromwellnek, afféle bábnak, céltáblának érzi magát, pedig presbiteriánusként, nem függetlenkedőként határozza meg magát. A vétke, hogy anyanyelven akarja a tudományokat közkinccsé tenni, s a ráció felől közelít a hithez. Basirius és Apáczai is vendégek, Basirius Angliából menekül, Apáczait Csulai hívja meg Hollandiából. Apáczai azonban saját hazájába érkezik vissza, a reformátusok mégis áldozattá teszik. A vita tanúja II. Rákóczi György, aki az ítéletet kimondja: „De maga itt nem tesz nekünk hitvallást a tanai mellett! Ha maga nem veri ki most rögvést a fejéből ezeket, én a toronyból vettetem le, Isten engem úgy segítjen! A toronyból, érti, amelyet megtagad! Ez az utolsó szavam!”⁸⁶ A torony tehát a hatalom, az egyházi építmény csúcsa.⁸⁷ Apáczai egyedül marad, hogy kiválaszthassa a tornyot. A fenyegetés ellenére sem adja fel nézeteit. A kisebb rossznak vélt legnagyobbat, mert végleges rosszat választja, a halált. A koldusok immár annak a templomnak a lépcsőjén ülnek, mely mellett Apáczai feltehetőleg dönthetett. Találgatják, hogy vajon ki mehetett fel a templomtoronyba. Ezek a párbeszédök fokozzák képtelen méretűvé a lent és a fent ellentétét. A földön csúszó koldusok szemmagasságába a lábak esnek, ezért számukra minden magasabbnak tűnik, a torony pedig szinte misztikus tartományban van. Az istentisztelet elmaradása az alamizsna hiányával jár. A Második koldus mégsem akar távozni a templom elől, viszont a másikat egyre sürgetőbben küldi el: „Keresse meg ki-kí a maga templomát”.⁸⁸ A kálvinista nyomorék koldusok kicsiben a korábbi hitvitát ismétlik. A Második koldus útjaik szétválását kívánja, hitsorsosát kirekeszteni várakozásából. Az Első koldus megfenyegeti a Második koldust a besúgás lehetőségével, ha elmarasztalható értelmezését közli a pappal egy (el)szólásnak. A Második koldus tudniillik helyzetüket a két dudás egy csárdában lehetetlenségével példázza, az Első koldus pedig a konkrét helyre, a templomra vonatkoztatja a csárdát. A Második koldus titkát vonakodva adja ki, most az egyszer nem akar osztozkodni. Feltétele egy komikus eskütétel, miszerint az Első koldus elhagyja a templom előtti teret, amennyiben elárulja a Második koldus, hogy mire vár. Az Első koldus éktelen nevetésben tör ki a hihetetlen hírre, hogy valakit le fognak vetni a toronyból. A darab második része ismét a koldusok párbeszédével indul, a Második koldust ébresztgeti a visszatérő Első koldus. A fejedelmet kezdik dicsőíteni, mintha újra színjátékot játszanának egy láthatatlan közönségnek. A torz és töredékes információk birtokában félnek, majd felülkerekedik bennük a borzongáson szerezhető haszon utáni vágy. A nyílt színi kivégzés a legvonzóbb látványosság. A másik pusztulásának túlélése adakozóvá teszi az embereket. A koldusokat így élteti a halál. Azt kell csak eldönteniük, hogy csendben maradjanak, s tanúságukat árulják ki, vagy hírvivökként keressenek az ügyön. Az Első koldus a jézusi példával érvel: „Nem, nem szabad idehívni senkit. Csak mi lássuk ezt a halál! Az, hogy mi láttuk őt – ez lesz a mi vagyionunk, örökségünk: mi láttuk őt meghalni! Nagy becsben tartják azt, aki szemtanú. Örök szemtanú. Azt hiszed, akik ott voltak az Olajfák hegyén, és látták Őt meghalni – nem az Ő halálából élnek mostanáig?”⁸⁹ A Második koldus felismeri, hogy a fejedelemnek népes közönségre van szüksége, hogy a vétség láthatóvá váljon a büntetés által. A hírt viszont meg lehet előzni, mondván: „Aki hamarabb tudja a hírt –

hamarabb tud másképpen élni.”⁹⁰ A koldusoknak érdekük nézőket toborozni. Abban bíznak, hogy a kivétel mindenképpen megtoroltatik. Aletta hozza a hírt az udvarba, hogy a férje, Apáczai eltűnt, de csak későbbi jelenetben bizonyosodik be, hogy a toronyban van. A torony a siralomház, a halál előtti utolsó gondolatok helye. Apáczai szerint a halálnemet a vétkesnek találtatott életvitelhez szabják. A gúnyos halál példája Jézusé. A teológia doktorát pedig a hit házának tetejéről tervezik letaszítani. A magas dolgoknak magasról kell megadni az árát. A fejedelem a hitet csak fedőnévként, érdekeinek megfelelően használja. A lengyel királyság reményében felesége, Báthory Zsófia rekatolizálását, bizonyos értelemben árulását is elfogadja. Apáczai fenyegetésétől is eláll, mellyel anyjának, Lorántffy Zsuzsannának enged. Ezzel azonban a koldusok élete kerül veszélybe, az általuk összecsdített tömeg türelmetlenül várja az ítélet végrehajtását. A képtelen helyzetben Apáczai védi a halálára számító koldusokat azzal, hogy csak elhalasztódik az, amiért egybegyűlt a népség. A koldusok a torony felé menekülnek, ahová korábban Apáczai vonult vissza. Az életben maradó kéregetők krónikásként számolnak be II. Rákóczi kudarcos hadjáratáról, melynek következtében új fejedelem választása várható. II. Rákóczinak a háború volt a tornya, melybe felkapaszkodik, de onnan nagyot zuhan. Basiriusnak is mennie kell, választhat hazát, hiszen Franciaországban születik, Angliában tanul és tanít, Konstantinápolyban lelkészkedik, Erdélyben vendégeskedik. A koldusok mindent túlélnek, névtelenül egymás helyébe lépve időtlen létezőkké válnak. Ők tartják számon a história nevezetes alakjainak élettörténetét, s halálának idejét. A darabot a koldusok felváltva mondott szövege zárja, mintha egy családi Biblia utolsó lapjáról olvasnák fel a halálozási dátumokat. A végszó, mely egyben a triptichon vége is a kétségbeesést nyitja meg: „Mi lesz velünk, mi lesz?”⁹¹

A rejtkehely című historikus játék a francia forradalom idején történik, de akármely kockázatos, változásban lévő helyzet modellje. A játék kerete hasonlóan Mrozek *Tangójához* egy nem létező kártyajáték, melyet Guillotine polgártárs és az arisztokrata Armand játszanak, miközben egy asztal alatti közös lavórban áztatják a lábukat az instrukció szerint. Marie-Claire, a polgári származású táncos- és énekesnő kibicel, bár nem érti a játékszabályokat, ahogyan az olvasó számára is abszolút érthetetlenek, semmilyen ismert kártyajátékra nem emlékeztetőek. A nyertem bmondás jelzi egy kör végét. A helyszín egy kis szoba, benne a „túlélés rabjai”.⁹² A rejtélyes játék egy menedék fogságában folyik, ezért mondhatja Guillotine: „Claire kisasszony, nem ért maga ehhez. Itt mi rejtkehelyen vagyunk, s ez a játék rejtkehelyi játék. (*Vigasztalva.*) Bonyolult, ne haragudjék szegény játékra, amiért bonyolult.”⁹³ Simon varga a házában bújtatja őket, de cserébe át kell vállalniuk munkáját, vagyis csizmákat javítanak minden hozzáértés nélkül. A fordított helyzetben Simonnak szolgálnak azok, akik eddig nála csináltatták lábbelijüket. Kivárnak, s várják a helyettük cselekvő hősöket. A játék maga a rejtkehely, a nem cselekvés, a veszélyen kívül kerülés lehetősége. A túlélés szinonimája az átkártyázni. A taktika a helyzet színének és fonákjának kihasználása:

GUILLOTINE. Hogy fedve legyünk. Akárhogy fordul is a kocka – mi fedve legyünk. Ha ezek győznek, azt mondhatjuk: mi átdolgoztuk a forradalmat, hasznos munkát végeztünk. Ha a királyság visszatér, azt mondhatjuk: a trónörökös közelében akartunk élni, hátha alkalomadtán tehetünk érte valamit. Ha a trónörökös átvészeli – mi is segítettünk. Ha nem – mindent megtettünk, de nem sikerült...Igen, azt hiszem, ennél a csizmadia műhelynél ma nincs biztonságosabb hely egész Franciaországban...Egyszerre harcmező és rejtkehely.⁹⁴

Úgy tűnik, hogy minden lehetőséggel számolnak, s mégis akad kivétel. A második részben lép be a részeg Simon, aki XVII. Lajos (át)nevelőjeként, tulajdonképpen leitatójaként tevékenykedik. Kettejük között asszociációs játék zajlik, a cseresznye-, a meggy-, a szilva-, a barackfa dézsmálásának emlegetése az ital üvegbeli fogyására utal. Simon intelmei a királyfihoz Simonné férjéhez szóló figyelmeztetéseit idézik. Az ellenőrök érkezésétől ugyanis rettegnek. Simonék is azt hiszik, hogy mindenképpen jól járnak, hiszen az események alakulásától függően megmentik XVII. Lajos életét, vagy elfeledtetik vele múltját. A királyi

gyermek és a volt kuncaftok jelentik számukra a rejtekhelyet és a küzdelem terepét. A rejtekhelyre érkező Danton és a Kíváncsi hercegnő komikus találkája végképp a forradalmi hősiesség paródiája. A kivételes pillanat rejtekhelyére azonban betoppan Saint-Just és Robespierre. A forradalom illetékesei vére menő vitába szállnak egymással. A harmadik rész Armand és Marie-Claire kártyázásával kezdődik, ugyanis Guillotine eltűnik. Megszűnnek a kintről behallatszó zajok, üvöltések, sikolyok, kiáltások. A bujkálók a csendben megfosztódnak a találgatás szabadságától, az ellenőrzés kényszerítő erejétől, vagyis félelem nélkül életük értelmetlenné üresedik. Guillotine hozza a hírt, hogy Danton, Robespierre és Saint-Just is halott. Simon pedig az élettelen XVII. Lajos testét cipeli be a színre. Ezzel a viszonyítási pont megszűnik, senki sem lehet nyertes, a se jakobinusok, se király helyzetében. Simon zavarodottságában lelövi az elmenekülni képtelen vendégét, a forradalmi kivégzőeszköz kitalálóját, Guillotine doktort. Simon elfelejtkezik múltjáról, arról a lehetőségről, hogy tanult mesterségének végzését számon kérhetik. A zsebében keservesen kutat egy cédula után, melyre fel vannak írva a megrendelői, de hiába. Simonné ráébred, hogy a két rossz közül nem mindig lehet a kevésbé rosszat választani, mert jöhet egy harmadik, a legrosszabb: „Most én hova legyek? Hova rejtőzsek én, ha már csak kérdezni tudok. Ha nem tudtál valami jobbat adni, miért adtál rosszabbat nekünk, Robespierre?”⁹⁵

A *rejtekhely* ellendarabja a *Lélekharang*, mely azonban 1984-es keletkezésével kiesik a vizsgálat köréből. Itt a vétség, hogy a suszter nem marad a kaptafánál, ott a szabó az ollónál. Páskándi ihletője ugyanis a *Lélekharangban* az, hogy Libényi János magyar szabósegéd Bécsben, a Bátyasétányon 1853-ban merényletet kísérel meg Ferenc József ellen. Az elfogott hazafi vallatója, tömlőcőre, gyóntatója is magyar, ahogyan a forradalmárok is egymás ellen támadnak. Grotoszki hősiességük az általuk képviselt meghaladott időből adódik.

A *Távollévők vagy Ártatlanok avagy Generálvilágosság* a török hódítás évszázadainak valamelyikében, valahol egy várfokon és egy vártorony tövében történik. A szituáció modellszerűsége miatt bármilyen háborúban játszódhatna. Páskándi a darabot előszavában történelmi sci-finek nevezi.⁹⁶ Az asszociáció forrása Dugovics Titusz önfeláldozó tette, a zászlót már majdnem kitűző török magával rántása a mélybe. Az író az előszóban felidéz egy Mikszáth Kálmán-i anekdotát a görög-török háború öldökléseinek eltérő megítéléséről. Az első rész generálvilágossággal, vagyis vakító fényfüggőnnyel kezdődik. A vártorony tövében elhelyezkedő magyar tábor bontakozik ki belőle. A csata azonban egy szűk helyen, a várfokon folyik, ahová mindkét oldalról csak egy-egy ember fér fel. A párviadal kimenetele döntene el az egész csatát, ám ez a kritikus, sorsfordító pillanat képtelenül kitágul. Egy küszöbállapot tartósul, a vár a magyaroké, a zászló viszont a törököké. A kitűzött zászló döntene a vár birtokosáról. A szereplők hangok, árnyak, testőrök, vagyis tömegek látszanak a színen. Az egyszerűség kedvéért a sorszámokkal jelöltek Tömeknek lehet nevezni, funkciójuk a totalitás megteremtése. Az ellentétet a lenti tömeg és a fenti magányos küzdők képezik. A darab úgy indul, mint egy sportközvetítés. A vártorony tövében a katonák szurkolnak az őket képviselő fenti harcosért, s biztatásaikban közvetítik is az eseményeket. A végtelen várakozás során fogadásokat kötnek, ráadásul a saját társuk ellenében. Így mindenképpen nyernek: ha lezuhan, akkor pénzt, ha fennmarad, akkor a reményt a győzelemre. Hirtelen a török letaszítja a magyart, ezért valaki a lentiek közül köteles a helyére állni. A Hatodik katona mondja ki: „És meg kell várni az új hősöket. Mert mindig várjuk azokat, akik helyettünk cselekednek”.⁹⁷ Távollétében a legfiatalabb katonát szavazzák meg a többiek hősnek, akinek muszáj önkéntesen indulni a várfokra. Az Őrszem túléli a zuhanást, így elláthatja egy bokszmeccsre emlékeztető taktikai utasításokkal az utódját, Demetert. Az új hősnek a török bal öklére kell vigyáznia, s arra, hogy ne hagy orron verje ellenfelét. Az Őrszem ugyanis azon az apróságon csúszik el, hogy a török megfázott, s annak egyik következménye az orrfolyás, ami a szűk helyen végzetesnek bizonyul. Demetert búcsúztatásakor ebből kifolyólag a meghüléstől, a huzattól féltik, mintha nem is életre-halálra szóló viadalra tartana. A fentiek küzdelme alatt a

lentiek pihenhetnek, élük világukat. A magyarról a török tábor képére való váltást két hang vitájának közbeiktatása oldja meg. A készülő hősiességhez végül a generálvilágosságot választják, hiszen a glóriaszerű, vakító fényfüggöny illőbb, mint a generálsötétség. A szultántól megszökött háremhölgyek a török katonákat kezdik vigasztalni. Letépi a számot magukról, mert megunják a sorokra való állandó várakozást, sőt a sorrend olykor fel is borulhat, ha a szultán kivételt tesz. A magyarok is szórakoznak, kockáznak vagy kugliznak. A törökökkel folyó harcra az emlékeztet, hogy a török harcosokat jelző bábukat kell az ágyúgolyóból csinált kugligolyóval eltalálni. A háború átvészélése előhozza a svejkizmust. Lázasan játszanak, de időnként felkurjantanak Demeternek valami biztató szót, dobnak élelmet. Megvalósítják a képtelenséget, a szórakozva harcolást, mely közben elfelejtődik a halál. A darab hihetetlen háborúja egyetlen halálesetről sem tudósít. Az operettháborúban csak groteszk hősiesség tanúsítható. Az abszurdoid a felcserélhetőségre alapoz, a magyar és a török oldalon ugyanaz ismétlődik. A játék képez csak variációkat a párhuzamos szerkezetben. A függöny színházi kelléke a fényfüggöny által szintén megduplázódik. Az első rész vége visszakapcsol az elejéhez. Az Első hang és a Második hang az ellenfelek szószólójaként a hőseket dicsőítik a fényfüggöny mögött, s valakiket sürgetnek a glóriafonással. A második rész a várfokon játszódik, ahol egymáshoz kötözve békésen üldögél Demeter és Szelim. A közös várfok barátokká teszi őket. Önkéntes kötelességből darálják csak szövegüket, egymás szidalmát. A gyaur és a pogány szavakhoz felváltva kapcsolják a kutya, sakál és egyéb állatneveket. A párviadaluk mérhetetlenül hosszúvá nyúlik, kiesnek az időből. Demeter az ebéd közben megszólaló déli harangszót új módinak hívja, ami nem volt még az ő idejében. A megjegyzés egyben a szövegbeli időkezelésre vonatkozó reflexió, mivel a történelmi krónikák szerint a csata eredményességének reményében születik majd a harangozásra felszólító pápai döntés. Az idősíkokkal való játékban elfogadhatónak tűnik az időtévesztés, a feltételezés, hogy már felszabadult a jobbágyság, s nincsenek háremek. A várfok foglyai bezáródnak saját hősiességükbe, ugyanis távollétükben a vártorony tövében táborozók hőské avatják őket. Minden viszonylagos, mert csak egymáshoz képest lehetnek hősek. Az egyik azért hős, mert ki akarja tűzni a zászlót, a másik azért, mert akadályozza ebben. A nándorfehérvári csata is az egyik nézőpontból diadal, a másiktól verség. Mohács is csak a magyar történelemben vész, a törököknek siker. A háború az erőegyensúly miatt befejezhetetlen. A patthelyzetben mindannyian a túlélésre játszanak. A döntésre való hiábavaló várakozásba belefáradva a fentiek is feladják a küzdelmet, csatlakozhatnának a nem cselekvő lentiekhez. A közvetítő hiányában azonban lent és fent egyaránt meg vannak győződve arról, hogy a másik helyen harcolnak, ezért ők sem adhatják fel. Demeter és Szelim végül a számukra feldobált étel silánysága miatt lázad fel. Élve lemászni lehetetlen, a hőseknek kinevezettek örökös csatázásra, vagy hősi halálra vannak kárhóztatva. Egy hang adja ki a parancsot, hogy valakinek mégiscsak győznie kell. A Második hang hozzáteszi, hogy megfonták a glóriát, azaz a hősjelöltek beteljesíthetik hősi sorsukat. A generálsötétségből a két tábor katonáinak, lányainak elegye tűnik elő. A változás csak annyi, hogy két kuglipálya van, ahol ugyanúgy a másik félnek tekintett bábukat kell eltalálni. A siker esetén felhangzik a győzelmi üdvözlés. Az ügyeletes biztatók egyre halkulnak, hiszen közös érdek a fentiek huzavonájának tartósítása. A békebeli állapotot hirtelen megzavarja a gyanú, hogy ellenőrizni érkezik a király, valamint a szultán. A probléma az, hogy Demeter és Szelim összekötve leugranak ugyan a mélybe, de fennakadnak egy fán, vagyis túlélik a hősi halált. A hősek átértékelődnek gyávákká, árulókká, akiket ezért a saját társaik meg akarnak ölni. Az ellenségek tehát barátságosabbak egymással, mint a bajtársak, akik saját ellenzékükként halálosan veszélyesek. Késve derül ki, hogy a király és a fővezér vaddisznóvadászat közben, a szultán pedig háremhölgyei után kutatva keveredik a csata helyszínére. Az uralkodók elfelejtették értesíteni a csapataikat, hogy már béke van. A látszat fenntartására tervezett sajtónyilatkozat szerint a katonák mindkét félnél hősiiesen visszavonulnak. A magyarázat a

harc befejezésének késésére, hogy a magyaroknak a kétféle török, a törököknek a három mázsát nyomó magyar legyőzhetetlen ellenfele jut. A háború, az áldozat egyébként is értelmetlen. A szereplők szüntelenül ártatlanságukról gyözködik egymást, hiszen nincs közük az Okhoz, csak belekényszerülnek egy magatartás végigvitelére. A kitüntetett hősektől az uralkodónak ajándék jár, amiért alkalmuk lehetett hőssé válni. Demeter egy ágat, Szelim rózsát nyújt át. Béke következik egy olyan háború után, melyet mindenki győztesként könyvel el. A lakomázóktól végleg eltávolodó Demeter és Szelim immár önként kényszerül vissza a várfokra. A várfokon már korábban megszületett a különbéke. A kivétel(es) magyar és török megint összekötözi magát, s mint szétválaszthatatlan ellentétek, mégis együtt egyek gondolkodnak arról, ami volt, van, lesz, ami lehetséges vagy lehetetlen. A történelem örök körforgására, ismétlődésére révén egy időpillanatba sűrítettségére utal Demeter: „Néhány száz év múlva: nézzük majd a tévét. Ugyanazok az arcok. Ugyanazok a problémák. Nevek. A képek elfutnak, hogy helyet adjanak a hasonló képeknek.”⁹⁸ Az ismétlés a memorizálás alakzata, mellyel azonban csak másolat hozható létre. A azonosság és a megkülönböztethetőség problémája ütközik ki a távolodás és közeledés ingájában:

SZELIM. Hasonlítani akarnak egymásra, hogy ne féljenek egymástól.

DEMETER. Különbözni akarnak egymástól, hogy tartsanak-féljenek egymástól.⁹⁹

A már nem hősök új szereposztást terveznek, melyek cserélődnek. Győztes és vesztes helyett csak az abszurdoid párbeszéd beszélője és hallgatója marad. A dramatikus szöveg egy már lejátszott, egyértelműen fényes hadisikerünként emlegetett csatát játszik újra, s a valószínűtlenségeket valószínűsítő kombinációval többértelművé alakítja. Ez az olvasat megszünteti az anakronizmusokat, időszerevé válik a múlt. A magasodó várfok lesz a mérték a lenthez és a fenthez, a távolodáshoz és a közeledéshez. A darab vaksötéttel, majd fényárral zárul.

A haladék vagy „Ezt még kívárvuk” avagy A vándor remény alkalmi két részes valamiként megjelölt abszurdoid rengeteg szereplőt vonultat fel. Páskándi a *Távollévők* groteszk hősiességét a végtelen horizontjára helyezi. A mű *Az ember tragédiája* cirkuszi akrobatikával előadva. Az „önmagát mindig rajtakapó, önvédő ember”¹⁰⁰ paródiája, mégpedig az abszurdoid önvédelmi izmus által. Az első részben nézőjáték folyik, ugyanis a Néző szövege is bele van írva a darabba. A megrendezett vásári forgatagban árusok és kikiáltók hirdetik portékájukat, például akasztott ember kötelét, mely jobb a cukorspárgánál, horgászdamlinál. Az első próbát kiállók bejuthatnak az édenkertbe. Egy fa alatt Szentanella és Boldogolmár, az egyszerűség kedvéért a Nő és a Férfi ülnek, azaz Éva és Ádám inkognitóban. A paradicsomi idillt zavarják a faágról lelógó kötélhurkok. A Nézők figyelik a Férfit és a Nőt, akik nézői a Világtörténelmi Karneválnak. Hangok ígérnek, hogy semmi sem fog ismétlődni, de persze ugyanaz fog változatokban lejátszódni. Az asszociációs szerkesztés következtében rögtönzészzerű sorrendben vonulnak fel a mitológiai, bibliai, irodalmi alakok, hírességek és névtelenek, állatok és tárgyak, szövegeik commedia dell'arte-módon meghúzhatók, duzzaszthatók. A példák egymás után sorakoznak a világot (fel)jelentő deszkákon, de tanulni belőlük nem lehet. A szimultánnak tetsző szukcesszív jeleneteknek nincs megfeythető értelme, csak funkciója: a folytonos újjászületés lehetősége a gondolatjátékban. Az azonosság és a különbség mutatkozik meg a szími struktúrában, illetve a névrokonságban. A Logikatanár feltételezi, hogy amennyiben a kivétel erősíti a szabályt, úgy az a legerősebb szabály, amely csupa kivételből áll. Egy ember jelenti be az előadás szünetét, mikor ismét lehet venni az akasztott ember köteléből talizmánnak. A Nő és a Férfi úgy dönt, hogy még kívárvák a teremtés szünetét. A folytatásra várakozók párbeszéde is meg van írva, melyből nyilvánvaló, hogy a kezdetben elégedetlenkedő Néző nem ment el, mégis kívár. A második részben a szín változatlan, csak a Nő és a Férfi ül úgy, mintha evéshez készülődnének, mivel a kötélhurkot nyakkendőszzerűen viselik, mögé szalvétát gyúrnek. Az étlap kavalkádját kóstolgtatják végig, hogy időt nyerjenek. Megláthatjuk az idilli állapot visszáját, a pokoli paradicsomot. Az első

emberpár az egyetlen fa tövében hiábavalóan várakozik, akárcsak Godot-ra Vladimir és Estragon. Kénytelenek, de képtelenek választani. A kimondhatatlant halasztgatják, mindig közbejön valami. A Nő által hangzik el: „Élni annyi, mint késleltetni saját halálunkat. Élni annyi, mint túlélni.”¹⁰¹ A túlélési taktika a teremtésnyi haladék megsokszorozása, a várakozás időtlenné tétele. A karnevál abbahagyhatatlan szemlélése beckett-i paródia. A nem cselekvő az ártatlanság vélelmével ruházódik fel. A feledés pedig az újszerűség varázsával újabb haladékot adhatna. Az epizódvilág vége sehogy sem akar bekövetkezni. A Nő és a Férfi a reményen lógnak. A Második néző, vagyis a beépített színész döntésre ösztönzi őket, mert a darabnak egyszer vége kell lenni. Értelmezi is a szöveget: „Fejlesztteni akarják a racionkat, hogy mindig rajtakapjuk, tetten érzük magunkat valamin, ami nem mi vagyunk. Elvesztjük az Egyetlen Édent: az Önfeledtséget!”¹⁰² A Szerző elnevezésű szereplő véleménye, hogy a kísérlete sikerülhet és/vagy nem sikerülhet, a győzelem mindenképpen pirruszi: „Groteszk ez a hősiesség részéről, mert csak úgy tudok győzni e gondolatmenetben, hogy én is veszítek vele szemben, úgy győzhetek, hogy a veszteséggel együtt halok.”¹⁰³ Az abszurdoid a Dugovics Titusz-féle helyzet ellenére a túlélés művészetének képlete, melyben a fordulatot a spät idézi elő. Az öngyilkosság helyett ugyanis gyilkosság készül. A Nő és a Férfi csak eljátszik a szabad választás lehetőségével, de tulajdonképpen halálraítéltek, mégpedig golyó által. A kivégzés nem látható, nem hallható. A fenyegetés fenntartódik, de a teremtés kísérlete újramezdődhet, legalábbis Páskándi színházias színházában. A keretjáték ismétlődik, az Árusok ismétlődést tagadó kórusa zárja a darabot. Indulhat megint a „shakespeare-i pendlizés”¹⁰⁴ a regiszterek, s a nézőpontok között.

A biblikus groteszk dramaturgiája

Vitairatok a Romlás ellenében

Sütő András dramatikus szövegei vitairatok, melyekben a biblikus groteszk dramaturgiája működik. A biblikus groteszk megnyilvánulása a hiányzó (isteni) hatalom, mely a másodistenek színre lépésének, s egyúttal választható isteni képmásoknak nyit teret. Az abszolútummal helyet cserél az abszurdum, melynek bemutatása a Bibliából származó szöveghelyekkel és profán magyarázatokkal, karikírozó megjegyzésekkel történik. A poétikus megszólalások azonban folyton kisiklanak. A groteszkbe történő visszajátszást az isteni unaloműző játékként szolgáló teremtéskísérletek emberi utánzása képezi. Az önreflexív szövegekben a bibliai szövegmagyarázatok, fordítások mintáját követik az interpretáció játéklehetőségei. A biblikus groteszk szándékolt anakronizmusokkal bizonytalanítja el a darabok (ál)történelmi parabolaként olvasásának automatizmusát. A Romlás pusztulásfogalma¹ mitizálja a megváltásra való várakozást, a groteszk perspektíva pedig a darabokat szüntelen perlekedésekké teszi a sors ellenében. Az írói hivatás Sütő diákkori álma, melyben már a sorsirodalomnak való elköteleződés érhető tetten.² Novellákkal, esszékkel indul, de csakhamar színpadi játékkal kísérletezik, melynek gondolata a pályakezdestől ott fészkelhet benne.³ Az élményművészete groteszk távlatot alkalmaz, ugyanis az író forrásanyaga a tapasztalható lehetetlenség. A dramatikus szövegek keletkezési mechanizmusa a „homokkötélfonás” képtelenségéhez fogható: „Mert drámát – szerintem – csak így érdemes írni: életünk oly lehetlenségeivel küszködve, amelyek első pillantásra a homokkötélfonáshoz hasonlatosak. Mint például a gondolat eszményi szabadsága, a szabadság eszményi formája.”⁴ A művekben a groteszk és az abszurd vonzása kétségtelen, Páskándi Géza szerint legalábbis a szövegek továbbgondolhatók ilyen irányba.⁵

Az 1960-as évek végének, a 70-es évek elejének megpezsdült kulturális-politikai légköre magával hozza a romániai magyar dramatikus irodalom váltását is. Egyszerre hat az egzisztencialista filozófia és tézisdarab, a groteszk és az abszurd, az epikus színház és az amerikai újrealizmus. Ösztönző tehát Brecht ironikus intellektualizmusa, Dürrenmatt groteszk analízise, Beckett és Ionesco abszurd képszerűsége, Sartre egzisztencialista szituációjátéka és Arthur Miller könyörtelen újrealizmusa.⁶ Természetesen Sütő sem vonhatja ki magát az új áramlatok búvköréből, ám megőrzi gyökereit is. Vitairataival Székely János kifejezését használva egy „emberiesített” mitológiát alkot meg. A siratóvá komoruló vidám játékaik elsősorban a mezősegi néphagyományból merítenek, valamint ötvözik a farsangi komédiázások, burleszkjelenetek, Arisztophanész komédiái, a commedia dell' arte, a farce, Moliere vígjátékai, a magyar diákszínház, a népszínmű hagyományait, illeszkedve Csokonai vígjátékainak, Tamási népi játékaiknak, Illyés bohózatainak sorába. Tamási Áron furfangos párbeszédeiben rátalál a zsáner és a mítosz, a biblikus képek, a népmesei fordulatok és a fantasztikum, a nevetés és a balladai hangoltság bűvös elegyére, a költői szárnyalású színházra. Mégsem követni akarja, hanem mellette haladni: „Ebben a vonzásban kerültem legközelebb ahhoz a fajta drámához, amelyet Tamási kezdett csodálatos újításként a magyar drámairodalomban, és hamar rá kellett ébrednem, hogy ez az út övele le is zárult.”⁷ Sütő biblikus groteszk dramatikus szövegei sok szálból lassan szövődnek. Az első, Hajdú

Zoltánnal közösen írott 1950-es *Mezítábas menyasszony* című színművet később még a "két fiatalember közönséges tévedése" megjelöléssel illeti a sematizmushoz való idomulás miatt.⁸ A megnyilatkozó anekdotázó mesélőkedv viszont az aktualizálástól némiképp eltéríti, amennyiben Veres Péter értékelő észrevétele szerint székely Mikszáthként cselekedtetni Sütőt.⁹ A „pre-sütői”¹⁰ darabokban formálódik az anekdotizmus kacagtató replika-rendszerré. A hatvanas évek „vidám játéka” már nem elsősorban a népszínművekhez, vagy a Molnár Ferenc-féle vígjátékhoz fordulnak vissza, hanem a "keserves" vígjátékként leírható tendenciához sorolhatók (Illyés *Bölcsek a fán*, Örkény *Kulcskeresők*, Szakonyi *Adáshiba*, Csurka *Eredeti helyszín*, Páskándi *Külső zajok*).¹¹ Az első Magyarországon játszott darabja az 1968-as *Pompás Gedeon*. A címszereplő egyébként kisszerű zsarnokoskodásában rokonítható Páskándi Géza későbbi születésű „fácános emberével”, a Sára Sándor által rendezett *Holnap lesz fácán* című film főszereplőjével.¹² „Úrhatnám elvtárs” mivoltában pedig Urbán Ernő *Uborkafa* című művét idézi.¹³ Sütő dramatikus szövegei a *Pompás Gedeon*tól összevethetők a nyugati mintákkal (Dürrenmatt, Beckett, Ionesco, Pinter), továbbá a kelet-közép-európai szerzők (Mrozek-től Rozewicz-ig) törekvéseivel.¹⁴ A hetvenes évektől a tragifarce irányába fordul, de megtartja a vidám játékok kedélyét. A felhőtlen derűnek azonban már híján van. Mikes Kelemtől Kemény Zsigmondon át Illyés, Németh László esszéiről hagyományának nyomait mutatja az „erős gondolati boltozat”¹⁵ igénye, melyből a színmű és a vígjáték mezsgyéjén elhelyezkedő egyfelvonásosokból a két részes vidám játékok komponálása, majd a három felvonásos művek tetralógiaként értelmezhetősége fakad. Az egyes darabok tulajdonképpen egy gondolatfolyam stációi. Sütő az egyfelvonásosoktól fokozatosan a groteszk szituációs játékok felé mozdul el. Kísérletezik a mesei-szürrealisztikus keretű játék a játékban modelljével. A helyzetekbe kódolt inkongruencia, a megjelenített szituáció "színeinek és fonákjának" (be)látása történik meg a több felvonásos színjátékok egymásra következő részeiben. A reális, szürreális, irreális síkok is esetenként átváltak egymásba. A nyolcvanas évektől már kétfelé, a historikus és a mesei-népi játékok irányába is nyitott az út. Juliusz hangoztatja az *Álomkommandó*ban, hogy „semmilyen abszurditásnak sehol semmi akadálya”.

A kisebbségi léthelyzet képtelenségei alakoskodó játékmódot, újfajta poétikai eszköztárat igényelnek. Sütő ezt a hetvenes évek közepétől a biblikus groteszkben találja meg, s így darabjaival is a magyar irodalom élvonalába emelkedik.¹⁶ A „számbavételek rivaldafényében”¹⁷ az újszerű dramaturgiájú *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, *Csillag a máglyán*, *Káin és Ábel*, *A szuzai menyegző* című dramatikus szövegekből álló tetralógia képezi a vizsgálat tárgyát. A darabok biblikus groteszk sajátságai általában kevésbé kerülnek a figyelem középpontjába, noha a groteszk dramaturgiájához való kapcsolásuk termékeny kísérlet lehet.

A vitairatként játszott tragifarce

A vitairat főként formai és tematikai megjelölés, mely a konfliktusok két-két "rokonlélek" szópárbajaként történő felmutatását jelöli ki, vagyis befolyásolja a dramaturgiát is. Ezt az eljárást alkalmazza többek között Németh László, Illyés, Páskándi, de például Shaw is dramatikus alapegységnek tekinti a vitát. Sütő tragédia felé ívelő vitairatai groteszk komédiába torkoltnak. Az abszolútum elérhetetlen, az abszurdum viszont kikerülhetetlen. A szituáció egyre nagyobb mértékű lezárása korlátozza a tragikai mozgásteret.¹⁸ A klasszikus tragédia ellen hat a lebegtetett jó megoldás, mely hirtelen lesz fekete happy ending. A tragédia-félelem pedig az antik szatírijátékokra emlékeztető visszajátszással válik elviselhetővé. A rettenetet a nevetés takarja. A vétség azért nem lehet tragikus, mert alaptalan jóhiszeműség váltja ki, vagyis a manipuláció áldozatairól beszélhetünk. A szereplők a

túlzásba vitt naiv hit tragikumát szenvedik el. Az édeni szituáció utáni nosztalgikus kutatás, illetve a túlélés vágya ad absurdum vitt naivitással és fanatizmussal jár. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című darabban Müller "az aranymérleghez hasonló jogérzet túlzott igényét, más szóval a cicamica-naivitást" látja meg Kolhaasban.¹⁹ Sütő Tamási Ábeljének nevetésében és szomorúságában bukkan rá a képtelen kettősség helyzetére: „Öreg legenda már, Mikes Kelemen előtti, a székely *vele született* humora és helyzeten felülkerekedő, mókázó hajlama. Ennél is ősbibb azonban a *helyzet*, melyben a *hargitai sast meg kellett enni*, bárminő kacagtató is a látvány. Az effajta karmos kacagásból nem nehéz kihallani a riadt szív dobbanásait.”²⁰

A Sütő-darabok szereplőinek egy srófra jár az agyuk. Az elfogadott gondolkodási szerkezetet képező nyelvi-frazeológiai univerzum kijátszására sajátos logika jön létre. A párbeszéd logikai ugrásai a perspektívák váltogatását teszik lehetővé. A darabok a hitviták korában születő eltérő Biblia-értelmezések analógiájára interpretációs alternatívákat kínálnak fel. A költői szókellésű asszociációsorokat a hangsúlyozott konstruktivitás tartja össze. A modellsűrűségű alaphelyzetekből késleltetve bontakoznak ki a sorsszerűvé váló véletlenek. Az egyenes vonalú előrehaladást megtöri a spät, mellyel sokáig fenntartódik a kedvező megoldás esélye. Az "eleve elrendelt" végkifejlet tudását rendelkezésre bocsátó, de azt újra meg újra elbizonytalanító darabokat a frappáns ötletekből kibontakozó jelenetek dinamizálják. A végzet tehát a véletlen álarcát viseli, meglepetésszerűen érkezik el. Jellegzetes a konfliktusfeloldás ellen ható zárlat, mely a problémát tovább keringteti, s ezzel "a választás nehéz szellemi szabadságát" a befogadóra hagyja.²¹

A biblikus groteszk mint dramaturgia

Sütő munkái alkotói daraboknak tekinthetők, melyek egy bibliai példázatra utalva a szem előtt lévő kényszer jegyében fogantak. (Szervét vallomása Jákob történetét idézi a *Csillag a máglyában*.) Ehhez a készítéshez társítható József Attila *Nagyon fáj*, valamint Nagy László *Versben bujdosó* című versében a menedékkeresés, s a másság alkotással való igazolása.²²

A groteszk az Öröknyt idéző kettős látásmódban, a helyzetkomikumban, a burleszk elemekben, valamint a nyelvi humorban nyilvánul meg Sütő dramatikus szövegeiben. A szituációk képtelenségei nem az írói képzelet kreatúrái, hanem a mindennapok torzszüleményei.²³ A megmaradás túrni kényszerít. A tetralógia képies-fordulatos szóváltásaiban a paradoxonok vallási frazeológiával kibontottak, bibliai citátumok szerepelnek ellentétes állításokat alátámasztó érvekként. Az idézett példabeszédek pedig nézőponttól függő tanulsággal szolgálnak. A biblikus groteszk tehát látás- és beszédmód, stílus, valamint dramaturgia. Az Isten-kép eltérései formálják különbözőre a beszélők arcait. Az Úr elérhetetlenségében is emberközeli: szabadon játszik a teremtéssel, időnként figyelmetlen, követelőző, félelmetes, sőt nevetségesen rettegő. Istenben sem lehet már bízni. Az önistenítő hatalom pedig egyenesen démoni. A halandók a divinitás titkait fejtegetik, a teremtés ismétlésével kísérleteznek. A viszonylagosított abszolútumot csak a humorral lehet elviselni. A biblikus groteszk dramaturgiája a hiány, a stációs, a költői, az epikus dramaturgiákat építi magába. Az író az Igaz Szó kérdésére így nyilatkozik a dramaturgiai újításokhoz való hozzáállásáról: „Tisztelettel szólva: híve vagyok akármifajta értelmes újítási törekvésnek. A kísérleti színháznak is, ha az hosszadalmas és magányos kísérletezésnek, mármint ha a szerző kereséseinek újszerű, a hagyományostól teljesen eltérő eredményét viszi színpadra.”²⁴ Nála a horizontot a mezősegi táj képezi történelmével, lakóinak életével, a gyermekkori élményvilággal, mely egy „belső táj” képét adja ki.²⁵ A hiányzó, csak álomként megidézhető paradicsomi szín egy-egy részletét valamennyi szereplő hordozza rejtetten. A mítikus édent keresik, mely nincs, talán nem is volt, s nem is létezhet. Az álomlogika a szabad

képzettársítást működteti. A helyszínnek változatossága a képzelet tágasságával versenyez, de a kiemelt szituációk zárt térre korlátozódnak. A dikcióból árad a bölcsélet és a líraiság. A tetthiány a szavakba történő visszavonuláshoz vezet.²⁶ A biblikus hang átpoetizálja a darabokat, melyek a metaforikus nyelvezet révén tulajdonképpen (jel)képekből szerveződnek. A szabad verssé hevült monológokra, tirádákra, replikarendszerekre figyelve az alkotások akár emberiségkölteményekként is érthetők. Sütő művészetéről szólva mindenekelőtt nyelvteremtő képessége emelhető ki. Lehet, hogy a nyelv szépsége teszi elviselhetővé, leplezi el a (kisebbségi) lét rettenetét?

A szövegek dramaturgiai sajátossága az előjáték vagy a narrátorhang beiktatása, ezek hiányában az első felvonás expozíciója kerül előrebetűt, kommentáló funkcióba, mely potenciálisan már minden későbbi eseményszálat tartalmaz egészen a végkifejletig.²⁷ A közlés maximumát adva a kifejtés szinte sorszerűvé lesz. A predestináció hihetetlennek tűnik, majd hirtelen beteljesedik. A darabok a kimondásra való vállalkozás termékei. A vitairatok feleselő, ugrató párbeszédei a vita szerkezetét követik, mégsem kamaradarabok. A (hit)tézisek ütköztetése duplikáló szerkezetet eredményez. A meghatározó alakzat így a variációs ismétlés. A helyben maradás parancsát hirdető dramaturgiai szövegek a zárlattal újramezõdnek, körkörös szerkezetűek. A koncentrált jelenetezésben a kritikus szituációk kimetszésével a kényszer stációkra osztódik. Az analitikus technika kizárólag magatartásfordulatot hozó csomópontokat jelöl ki, olyan azonnali választást követelő helyzeteket, ahol a döntés visszavonhatatlan.²⁸ A zárt és közeli viszonylatok szélsőséges megnyilatkozásokhoz vezetnek. A darabok tulajdonképpen az átmenet rítusának gondolatjátékai. A szimmetrikus szerkezet templomszerűvé építi a darabokat. Sokszor az első felvonásra rímeli az utolsó, előfordul jelenetek szövegszerű újrajátszása, mintegy tükörjátékszerű gondolat(tü)körként. A mindenséget látó, ezért semmit sem észrebevo hatalom távollétében a kint és a bent, a lent és a fent horizontja váltakozik. A perekké alakuló dramaturgiai szövegek egymás tükörképeivé kényszerülő magatartáslehetőségeket visznek színre. A szereplők Gegenspielerekként ellentétes végleteket képviselnek, ugyanakkor kiegészítik egymást. Részei egymásnak, így behelyettesíthetők, felcserélhetők. Érthetők határkijelölő archetípussokként, alakszorosozódásként. A középpontos modellel tehát nem fedhetők le ezek a darabok.

A kényszerhelyzeteket a testvérek-konfliktus erősíti fel. Az Illyés második Dózsa-darabjának címéről (*Testvérek*, 1972) elnevezett kapcsolattípus a klasszikus görög tragédiáig, sőt még messzebbre, a mítoszokig vezethető vissza.²⁹ Euripidésztől O'Neill művéig az Elektra-témának számos feldolgozása ismert, nálunk például Gyurkó Lászlóé. Az 1967-es *Szerelmem, Elektrája* modellszerűen kidolgozza a testvérpár viaskodását. Sütő a testvérek-konfliktust kitágítja, nem feltétlenül vér szerinti rokonok, hanem hittestvérek, sorstársak, barátok a szereplői. Kigúnyolja a szertartásos megszólításokkal emlékezetben tartott testvériség feltétlen egységét és egyenlőségét. Az ünnepi szövetség megbomlása azonban szentségtörés számba megy, ezért a jézusi jelképet, a nyitott tenyéren kínált piros szívet csúfolja meg az, aki a (hit)testvérét kiszolgáltatja. A tetralógiában több szálon is egymáshoz kötődő alakpárok játszanak. A bipolaritás felidéri a mesei struktúrát, melyet erősít az édenkeresők „jó király” reflexe.³⁰ A bensőséges kapcsolatban való lekötöttségnek dramaturgiai szerepe van. Hasonló szituációk megfigyelhetők Illyésnél (*Testvérek*, *Tiszták*, *Fáklyaláng*), Németh Lászlónál (*Villámfény*, *Galilei*), vagy éppen Kemény *Rajongók* című regényében. A tetralógia egységeinek alaphelyzetei a kamaradarabokra jellemzően szűkek, ezért kevés számú viszonylat jöhet létre.³¹ Sütő bár a kétszemélyes darabok (Kányádi Sándor: *Kétszemélyes tragédia*), sőt monológosok (Kocsis István művei) felé közelít, de funkcióval rendelkező tömeget mozgat a színtéren.

A férfikonfliktus dramaturgiai komplementere a nőszerep, mely az Adytól, Németh Lászlótól átvett „páros egyszemély” gondolatának értelmében az azonosság és a

különbözőség megmutathatóságát segíti elő. A nők a szerelem révén természettörvényként róják a férfiakra a választás kényszerét. A mesékből ismerős elválasztott szerelmesek történetét használja fel Tamási az *Énekes madárban*, s ezt a mintát követi Sütő többek között a *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című darabjában. A furfang és a csoda teret nyer, bár a rontáson nem mindig sikerül kifogni. A szerelem madár képében történő szerepeltetése a szabadságot asszociálhatja. Arabella például fönixmadár, Éanna árva madár az énekes madár perzsa nők között. A porból vétettség bibliai gondolatában a teremtmények mulandóságára, kicsinységére való figyelmeztetés összefonódik a sokféleséggel, de a „létükben együvé tartozók” közösségét szem előtt tartva.³² A darabokban eszményi hősök helyett esendő, üdvösségkereső Németh László-i alakok jelennek meg. Komikus vonásuk is az abszolúttá növesztett önmagukba zártságukból ered, ami miatt a helyzetfelismerésük nem történik meg. Az időn kívüliségük hitében megszegik az időtörvényt. Idétlenségük hozza működésbe a fátumot. Ez éppen a vígjátéki hősök alaptulajdonsága. Az 1955-ös kisregény, a *Félrejáró Salamon* hősének elnevezése átruházható a dramatikus szövegek esendő szereplőire. A sorskötöttség kényszere révén beszűkülő választáslehetőségek a sors iróniájaként vezetnek a bukáshoz. A sorsvállalást a kényszeredettség uralja. A darabok az ügy érdekében manipulált balek nézőpontjához közeli perspektívából viszik végig a "zsákutcás" (élet)történetet. A beavatottak és a gyanútlanok reakciói, a parodisztikus rájátszások, a nézőpontváltások fenntartják a kiszámíthatatlanságot. Az áldozati pozícióba is úgyszólván akaratuk ellenére sodródnak a szereplők, így fordul tragikomikussá létmódjuk. A groteszk hősök úgy válnak önmaguk ellentétévé, hogy közben minden erejükkel a változás ellen, a megmaradásért küzdenek. Az édenkert rögeszme a gyermekkorhoz húzza vissza a férfiakat, melyhez a nők a boldogság lírai álmovíziójával társulnak. Az álom- és vízióbetétek a gondolat szabadság édeni menedékei. Ha a szabadság álom, akkor az álom maga a szabadság. Az álmodozás jogának védelme pedig a sajátosságért lázadók feladata.³³ Az álom és a stációs szerkezet összefügg, mivel mindkettő olyan jelenetsorokat alkot, melyeket az asszociációk tartanak egybe.

Sütő az „Idő markában” lét perspektívájában a históriából mítoszokat készít, amelyekbe sűrített történetek minden emberrel megisméltélődhetnek. A kényszer parancsára kezdődik mindig újra a lehetséges utak kutatása a történelemben. Az író szélesre tárja tehát azt az ablakot, melyet az idő vágott a múltra.³⁴ A darabok a múltak birtokbavételével kísérleteznek. A vitairatokban a történelmi adathalmaz helyett múlttudatfolyam, egyfajta metatörténelmiség tűnik elő, ahol az emlékezés-felejtés ingajátékára, valamint a várakozásra esik a hangsúly. A *Káin és Ábelben* Káin vitába száll az időnek dolgában rendelkező Teremtővel, mert a megtörténtek visszaidézhetetlenek és helyrehozhatatlanok. Az emlékezni igyekvő halandó a Semmibe markol. Sütő hagyományt újraértelmező mitologikus szemléletmódja összevethető azokkal a lengyel törekvésekkel, melyek a klasszikus örökséget az avantgárd fejleményeivel vegyítik. Jerzy Andrzejewski szintén a múltba fordulással stilizál, mégpedig a XVI-XVII. századra tekint vissza.³⁵ A tetralógia tehát nem áltörténelmi parabolákból vagy sablonokat mondó tézisdarabokból áll. A történetírásra sem vállalkozó szövegekbe illeszkedő anakronizmusok elsősorban a bibliai utalásokban, az időeltérésekben, a viszonyrendszer módosításokban megragadható írói invenciók. Sütő mindig alapos előtanulmányok után vág bele a történelem dramaturgiai szükség szerinti átrendezésébe, a mítoszok készítésébe. A tetralógiában egy múltteremtő panoptikum jön létre, akárcsak Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című darabjában. A dramatikus szövegek által kijelölt időre rávetül a felidézett biblikus történet szakrális ideje. Az író a kronológiailag előrehaladó történésorokat úgy járja körül, hogy a bennük célzásokból, megjegyzésekből szövőddő, előre- és visszautaló titokmozzanatokot kinyomozhatókká teszi. A krónikásságát azonban elbizonytalanítja a tér- és időugrásokkal, hiszen az eposzinak is beillő időintervallumoknak csak a fordulatokat hozó pillanatait dolgozza fel. Ezek a homo viator típusú szereplők állomáshelyei.

A tetralógia

Sütő Ady Endre, Illyés Gyula, Németh László szellemében gondolja át a maga kálvinizmusát, mint elpusztíthatatlanságot, újrakezdést.³⁶ Ugyancsak a hitviták időszakát dogozza fel Páskándi Géza az *Erdélyi triptichon* darabjaiban, Szabó Magda a *Kiálts, város!* című művében. Sütő tetralógiája tehát egy tendenciát követ. Kétségtelenül szorosan összetartozó alkotások az *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, a *Csillag a máglyán*, a *Káin és Ábel*, de a trilógia azonosság és különbözőség problémakörét tovább bővítve folytatja a negyedik darab, vagyis *A szuzai menyegző*. A determinatív helyzetben, a körülmények kényszerében minden relatív. A helyzettaktikát a lehetetlen és a muszáj közötti választás kényszeríti ki. A helytállás darabjaiban a Galilei-féle dilemma bukkan fel más-más változatban. Luther a wormszi birodalmi gyűlés előtt a következő szavakkal utasítja el a felhívást tanai visszavonására: „Itt állok, másként nem tehetek” Ez a tétel már Sütő *Pompás Gedeonjában* is felmerül, de még inkább komikus felhanggal. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* saját szövegével figurázza ki Luthert, mert visszavonul meghirdetett pozíciójából. A reformot hirdető jelmondat metamorfózisa történik meg, mikor a lócsiszár teszi ugyanezt a kijelentést. A *Csillag a máglyánban* Kálvin lutheri alakmás. A véghelyzetben Kálvin és Szervét egyként nem tehet mást, mint megmarad a helyén. A *Káin és Ábel* testvérpárja is helytáll, noha különbözőképpen. *A szuzai menyegzőben* Éanna és Parmeniön sem tágít a helyéről. A megváltoztathatatlan pozíció tehát más-más logika szerint állítható. A helyzettől függő a lehajtott vagy a felemelt fej. A darabokban a kísértés/megcsalás – választás/kényszer – áldozat/romlás önsorsrontó képlete ismétlődik.

A viszonylagosság a kétarcúságot hívja elő. Az alaksokszorozódás úgy megy végbe, hogy egymásba átmenetet képező szereplőpárok alakulnak ki a behelyettesíthető magatartásokból. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* a Kolhaas-Nagelschmidt képezte magatartásvégletekre rávetül a Luther-Münzer szembenállás, mégis Kolhaastól a nézetén lévő Müller kerül a legtávolabb. A *Csillag a máglyánban* Szervét-Kálvin játszik rá az előző darabbeli Kolhaas-Nagelschmidt ellentétre. Szervét Kolhaas halálos útját ismétli, ugyanakkor a Münzer képű Nagelschmidt lázadói hajlamát veszi át. Kálvin a megmaradásért küzdő Kolhaastól tanul, de Lutherhez hasonlóan megáll félúton. A *Káin és Ábelben* Ádám-Éva párosa feleltethető meg a Kolhaas-Nagelschmidt és a Szervét-Kálvin viszonyának, mert ugyanúgy tudatlanul vagy kényszerhelyzetben rosszul választanak. A következményeket a családjuk kénytelen viselni, még Szervét is könyvéről szellemi magzataként beszél. A kötöttségek ellenére a második generáció képviseli a magatartásválasztás lehetőségét. Káin inkább a lázadó Évához, Ábel pedig a megalázkodó Ádámmal kötődik. Ádám azonban Káinért imádkozik, Éva viszont Ábelt félti jobban. Ábel magyarázkodó alkalmazkodása a törvénytudó Müller viselkedésének változata. Káinnak az álmokhoz mindhalálig ragaszkodó öntörvényűsége Szervétre emlékeztető. *A szuzai menyegzőben* az egymást bíráló Nagy Sándor és Parmeniön barátsága Kolhaas és Nagelschmidt kapcsolatára utal, Parmeniön és az őt meghallgatása nélkül halálra szánó Alexandrosz szituációja Szervét és Kálvin elmaradt döntő vitáját idézi. Parmeniön számára ugyanolyan hihetetlen a kivégzés, mint a magát szintén törvényen kívülinek tudó Kolhaasnak. A nőalakok kulcsfontosságúak a viszonyrendszer dinamizálásában. Az egymáshoz ragaszkodás titka, a hűségpróbák nemcsak a testvérséggel, a barátsággal, hanem a szerelemmel is összekapcsolódnak. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* Kolhaashoz felesége elvesztésekor érnek el Münzer gyűjtogató elvei. Lisbeth megkísértője Müller, de Kolhaasnak ugyancsak hitegetője. A *Csillag a máglyánban* Szervét Navarrai Margittal megálmodott násza a máglyahalálának jóslata. Szervét a királynő szoknyája csücskének érintésére áhítozik, hogy hódolatát kifejezhesse. A királynő viszont a vetélytársát választja. Kálvinnak gratulál, majd szabadítja ki a börtönből, aki ezt pusztán tudomásul veszi. Kálvinra az eszményített felesége, Idelette olvassa rá a Káin-bélyeget. A

Káin és Ábelben Évát Arabella követi az éden megszüntetésében, majd megteremtésében. *A szuzai menyegzőben* a perzsa nők magatartásmódjai indítják el az áldozat és az áruló nézőpontfüggőségét. A világhódító számára Roxana által kevert mérge hozza majd egymáshoz közel Parmeniónt és Éannát. Dareiosz özvegye, majd Alexandrosz hitvese, pedig második urának halála után átveszi az isteni helyet.

Egy lócsiszár virágvasárnapja

Heinrich von Kleist talán egyetlen nagyszabású epikai művében, a korabeli krónikákon alapuló *Kolhaas Mihály* címűben Sütő meglátja a dramatikus szöveggé alakíthatóság lehetőségét. Az idő és a tér behatárolható: a XVI. század, vagyis a reformáció kibontakozásának és a parasztfelkelések időszakának német fejedelemségei. A darab azonban tipizál. A Münzer-ábrázolat mellett például szóba kerül a Dózsa-pofa is. A dokumentaritás fedezékében egy mítosz formálódik. A kényszerűség fogságában ugyan a szereposztás nem választható, de az átváltozások is mindenképpen megtörténnek, vagyis az áldozat gyilkossá és fordítva alakul. A darabot akasztófák szegélyezik: a Münzer-felkelés elbukására emlékeztető, másfelől jóslatként is érthető jelei és Kolhaas kivégzésének helyszíne. A vitairat három felvonása három szópárbaj. Kolhaas és Nagelschmidt barátok, bár különböző magatartásokat képviselnek. A reformáció eszméire hivatkoznak, a Biblia szövegeivel folytatnak párbeszédet. A Dialógusokban a biblikus képek boltívszerű kapcsolatot teremtenek a csomópontszerűen kiemelt jelenetek között. A beszélők ellentétes nézeteket igazolnak azonos citátummal, azaz a hitvitából az eltérő magatartásmódok interpretációja bontakozik ki. Az összetéveszthetőség előrejelzi a végleges felcserélhetőséget. Az első felvonás kezdetén a báró katonája a menekülő Nagelschmidt után kérdezősködik a dajkától Kolhaas házában. A lócsiszár Kolhaas és a lótolvajjal vádolt Nagelschmidt összekeverésének lehetősége már a szolgálók kátészerű szövegében megtörténik

MÁRIA. Nem láttam. De miért kellett volna ide szaladnia?

VÁRKATONA. Mert a ház urának, jámbor életű gazdának már nem szolgálja, hanem kebelbarátja.

MÁRIA. Vitéz úr téved...

VÁRKATONA. A vitéz úr tévedhet, gazdája, Günther báró nem. A báró úr megmondta, hogy ez a lótolvaj...

MÁRIA. Lócsiszár...

VÁRKATONA. ...lótolvaj. Ez a lótolvaj Münzer Tamás embere. Amikor a felkelés volt, két igáslovát lopta el a báró úrnak...³⁷

A játék a játékban figurájával való nyitás hangsúlyosabbá teszi a darabkonstrukciót. Sem a Várkatona, sem Mária nem lesz játékrontó, nem leplezik le az ügyetlenül bújócskázó Nagelschmidtet, akinek még a csizmája is kilátszik a függöny alól. A Kolhaashoz fűződő barátsága menti meg a bajkeverőt, s ugyanez avatja tőle megkülönböztethetlenné. A dramatikus szöveg még egy csavart rejt: Nagelschmidt apja lókereskedő volt, Kolhaast pedig tréfásan lókötőnek nevezi Müller. Nagelschmidt vitás ügye, a két ló elkötése üt majd vissza Kolhaasra, mivel Günther Vencelnek a barátja. Ráadásul Nagelschmidt annak idején elkésik a lovakkal, ezért nem tud elmenekülni az öccse és a nagybátyja, s azóta csak szájhösködésre képes. Kezdetben Kolhaas Luther, Nagelschmidt pedig Münzer álláspontjából vitázik, később azonban a lutheri elvek átértékelődésével mindketten az értelmetlennek tűnő münchenit tartják az egyedül járható útnak. Luther hatalmi helyzetbe kerülve a megváltoztatottnak tudott rendszer módszereit veszi át. Páskándi *A haladéknak* Luther és Münzer párbeszédét is eljátszatja, melyben Luther a madarat tolláról, embert barátjáról értelmében a törvény fogadott fiaként a törvényen kívül nyomába szegődött rendőrrel viteti el. A hittestvéri csatározásaikban Kolhaas a lutherivel fordított pályát fut be. Bármilyen áron szabadulni akar,

ahogyan Nagelschmidt is a Münzer-féle parasztfelkelés során meghalt rokonait és a bebörtönzötteket tartja szabadoknak.

Az expozícióban a megszólalók Kolhaas bemutatását végzik el, mielőtt egy bibliai idézettel ténylegesen színre lépne. A szövege látszólag barátja gondolatrendszerébe illeszkedik, ám minduntalan színt váltanak a visszautalások. Hatásos dramaturgiai fogás a kiélezett pillanatokban ellenjátékkal feszített jelenetezés, a párhuzamosan szerkesztett kifelé szóló Dialógus.³⁸ Kolhaas mintha az időtlenségbe lépne át, hiszen az általa kialakított mintaszerű idill képtelenség az akasztófás történelmi háttér tudatában. Az *Énekek énekének* szövegével beszélgető házaspárt, s a mesék táltosait idéző csengős paripákat körülvevő varázs törékeny. Kolhaas gyermeki naivitása, nem cselekvése stratégia, a fantáziáló csodavárásból következő hajthatatlansága azonban kihágásnak minősül. A túlélés kényszerében védi az „ötvengarasos nyugalmát”, ahogyan Luther is az ügy nevében fordul Münzer ellen. Vásárfiaként egy hintalóval érkezik haza, amire kisfia a Nagelschmidt által mesélt bosszúszomjas csatakiáltással pattan fel. Luther viszont ugyanazt az aprítsátok, szúrjátok, vágjátok bibliai idézettel támogatott buzdítást a lázadást immár túlzásba vivők ellen használja. Lisbeth pedig a répadarabolásra vonatkoztatja a belépő Várkatónával, amikor a második felvonás kezdetén a gyermek még mindig ezeket a felszólításokat ismétli a hintalováról. A karácsonyt nem sikerülhet békében megülni. A várható, mégis hirtelen fordulatról a tronkai Vencel báró hírnöke értesít, akinek habár lócsiszár volt az apja, a szolgálatban a vélekedése is szolgálati. Kolhaas Bánk bánhoz hasonló tragikus hőssé is válhatna, mivel a személyes sérelmek hatására többes számban fogalmazva vállalja a bosszúállást.³⁹ Az „országos bajok” orvoslójaként felveszi Münzer szerepét. Groteszk játéka abból adódik, hogy a hivatal is egy patriarchális összeszövődésű családmodell, mely a megmaradásért munkálkodik, így a panaszát azok bírálják el, akik ellen intézi. Kolhaas naivul törvénykereső pereskedésbe kezd, miután elveszíti lovait, összeverik és kifosztják szolgáját. Aránytévesztésében mindent egy lapra tesz fel. A jelentéktelen tárgyak veszteséggé váló visszatérő felsorolása tagolja a darabot, s mementója a lehetetlenségében is szükséges küzdelemnek. Az eltúlzott kár valószínűtlen mértékű bajt hoz Kolhaas fejére. A tévedések nem oly vág végjátéka pereg le.

A második rész indítása az első variációs ismétlése. A lócsiszár és a lótolvaj megnevezés ezúttal a Várkatona és Lisbeth szövegeiben keveredik össze, mikor Nagelschmidt újra Kolhaashoz menekül. Az időmúlást a szerepjátékban bekövetkező helycserék mutatják. A reménytelen, ennek ellenére kitartó erőfeszítés a halál felől válik mérhetővé. Nem egyszerű, ártatlan tehát a játék, fölötte érzékelní kell a halál mohó figyelmét. A második felvonás elejére már hat ló ára úszik el, mégis felkéri Kolhaas a vele baráti viszonyban lévő Müllert egy kérvény fogalmazására. A törvénytudó felmentést ígér, az édeni napok újraszámolását. Müller a manipulációs módszerből ad leckét, mikor Kolhaas ellen vádbeszédet mond a veszteségét rögzítő vádiratának fogalmazása közben. Vitájuk félremagyarázások sora. Müller szemellenzőssége a hírhozó szolga kifaggatásakor kiderül, mivel a helyzetnek megfelelően átértelmezett mesét kreál. A reflektált színházszerűség érhető tetten Müllernek a darabra is vonatkoztatható visszajelzésében. Kijelenti, hogy a csattanót a megfelelő hatás érdekében a végére kell tartogatni, mivel a nyomorúságot is az antik tragédiák mintájára szükséges megkomponálni. A tragédia Lisbeth halálával következik be. Az életét a csodatévő amulett sem menti meg. Kolhaas felesége sebesüléséről értesülve még mindig a fejedelemtől várja a vétkes testőr elítélését, de a halálhírré már maga lő az immár harmadjára is Nagelschmidtet üldöző poroszlokra. Kolhaas elszigetelt édene végképp szétfoszlik. Már mindenét kész elkótyavetyélni. A fegyveres harc tragikomikus seregszemlével kezdődik: a biztos túlerővel szemben hét ember, hét puska, hét ló indul meg a jóvátehetetlen veszteségért elégtételt venni. A hetes a mesék mágikus száma. A varázsmesékhez kötődik a mottószerű, balladás

hangoltságú ének, melyben fekete lovon száll a baj: „Volt egyszer hol nem volt a baj”. A darabot keretező vers Nagelschmidt szájából hangzik fel zárlatként.

A harmadik felvonásban a kegyelmi állapotból kieső Kolhaas Mihály arkangyalként küldi üzenetét a tronkai várba. Nem veszi figyelembe, hogy élőként nem kapaszkodhat meg a Semmiben. A hadüzenetben az elkobzott „potomságos” javak kínosan részletes felsorolása kísértetiesen egybevág a majdani végzetes ítélet szövegével. A lovak sintérekévre kerülésének hírére Kolhaas arkangyali nyelven szólva Vencelt a Szent Mihály lován való utazással, tehát a halállal fenyegeti meg. A Kicsoda az, aki feljő a pusztából, mint a füstnek oszlopa? kezdetű hazahívó ének áldozó füstje átváltozik a várakozás megelégedését jelző gyújtogatások füstjévé. A képtelen lázadást a megérkező Luther zárja le, bár Kolhaas ideáljaként a darab elejétől állandóan idézett szereplő. A vitájukkor a lutheri szónoklatban érveként emlegetett történelem-csinálókkal, az Egésszel szemben Kolhaas a porszemekre tekint, a „térdeplő reménység” helyett a „fölegyenesedett reménytelenség” magatartása mellett tart ki. Luther azzal képes manipulálni Kolhaast, hogy a reformáció közös ügyét említi, s mozgásba hozza a tudatlanságban tartott bölcs uralkodóról alkotott képzetet. A jézusi szeretetet tanúsító „zörgessetek és megnyitattik néktek” idézetet használja, mely Müllernek is jelmondata, s Kolhaas első megszólalása. Luther és Müller eszközeik, de Kolhaas szintén kiszolgálója egy ügynek. A lócsiszár azonban nem észleli bábu mivoltát, ezért a koncepciók per vádlottjaként még megingathatatlanul bízik a fejedelemben a „kizökkenett időt” helyretelő ítéletében. Több ponton baj nélkül zárulhatna a darab: Kolhaas elfogadhatná a leromlott állapotban visszaszolgáltató lovait, eltekinthetne a szolgája kártalanításától, a választófejedelemben eljuthatna a kérvény, melynek kedvező elbírálásában közbenjárhatna Müller és Luther. Nem így történik. Az ítéletben a báró bebörtönzésének, az eltulajdonított dolgok visszaszolgáltatásának kihirdetése után az örömnappal fonák megtoldásaként késleltetve derül ki Kolhaas halálbüntetése. A győzelem egyidejűleg megsemmisítő vereség lesz. Kolhaasnak és Nagelschmidtnek a torkukra forr a császárt éltető kiáltásuk. A hatalmat jelentő választófejedelemben és a császár egymás megvendéglése miatt távol marad az ítélet felolvasásakor, ahogyan hiányoznak minden törvénysértésnél. Láthatatlanságukban a deus ex machina megoldásával csak közvetítők útján élnek. Helyettük a kaméleon típusú kegyenc, Müller mondja el az ítélet. Kolhaas a fiát Nagelschmidtre bízta, egyetértve a kijelölt münzeri iránnyal akkor is, ha az bizonyosan kudarcba fullad. Az átvállaló gesztus⁴⁰ tehát oda-vissza teljesül. Kolhaas és Nagelschmidt viszonya inkább csak a helyzetváltozásukkal tűnik közelítőnek. A rebelliség módozatai Kolhaas kálváriájának egy-egy stációi. A virágvasárnap diadalmas bevonulás halálba torkollik, mégpedig az áldozatot a barátok juttatják oda. A darabban a jeruzsálemi bevonulástól a kereszthalálig tartó egy hetet átfogó jézusi történet ismétlődik kitágítva. A Kolhaas elfelejt felejteni, de nem lesz tragikus hős, sem mártír. Lázadóként nem választhatja a paradicsomot, amíg oda szabott úton, bottal kergetetten lehet eljutni. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* befejezése befejezetlen, a vita lezárhatatlan. A végszó újat ígérő illúziója a zsákutcás út ismétlése. A naivitás, az esélytelen lázadás tovább él.

Csillag a máglyán

A tetralógia következő darabjának terve még az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* előtt elkészül. A *Csillag a máglyán* szintén a XVI. században játszódik, de benne a helyzet szorítása még jobban érvényesül. Székely János *Protestánsok* című 1976-os darabjának más korszakbeli hitvitája hasonlóan a gondolkodásmód különböző típusait szerepelteti. A *Csillag a máglyán* három felvonásában is a hitviták sorában edződnek a magatartásválasztás esélyei. Kálvint és Szervétet a nézőponttól függő helyzetmegítélés feszíti egymásnak. A kényszerű küzdelemben a hittestvérek és barátok látszólagos távolodásuk ellenére megmaradnak egymás

vonzásában. Az expozíció alaphelyzete tartalmazza az egyenes ívű kibontakozás lehetőségét, ami azonban a folytonos megszakításokkal elhalasztódik. A váratlanság abból adódik, hogy a sejthető elkerülhetetlen mégis megtörténik. A máglya tüzére való ismétlődő utalások táplálják a fenyegetettséget. A húsz évet átfogó vitairat szeletekre bomlik.

Az első felvonásban fellép Kálvin, ám még Copus rektor által hangzanak el tanai. Szervét azonban már a Kálvinnal folytatott első vitájában fölül kerekedik a szentháromságról szóló teológiai munkájának gondolatával. Kálvin szobrát látja formálódni, a talapzatba merevedés rabságát, de még nem letről néz felfelé. Kálvin és Szervét még rejtőzködnek. Szervét viszont a játékosan felvett magatartás foglya marad. Az inkvizíció előtt Kálvint azzal menti, hogy a nevében a kálvini Institutióra válaszolni készülő saját Restitúciójáról beszél. Korábban is írt egy elmélkedést, melyet visszavon, miután tüzet kiáltanak rá. Az első rossz álma ekkor volt, anyja megfojtásának szörnyű lehetőségéhez hasonlítja a tettét. Szervét isteni titkokat kutat a lopott halottakon végzett vizsgálatokkor. Mottója a gondolkodom, tehát félek, azaz a decartesi szállóige parafrázisa. A Kálvinnak elmesélt álmában a gyermekkori emléke, a kandalló tüze alakul lángbokorrá, nászi fekhellyé, majd hirtelen saját máglyája képévé. Felmerül a kérdés, hogy lehet-e az álom szabad. A Kálvintól kapott csodatévő köpenybe burkolózva hidegrázása ugyan elmúlik, de a rettegés vakmerősége felszítódik. Szervét játékos gondolatainak (bak)ugrásait Kálvin szándékosan félreérti. A Hitnyomozó egyedül a Helyzetet véli érvényesnek. A házkutatás során Kálvin igazolja azonosságát, nem engedi át a kálvinságot barátjának sem, így letartóztatják. Az időugrásról késleltetett az információ. Az első rész két képe közötti látszólagos folytonosság váratlanul megszakad, amikor a fegyőrök Szervétet vezetik elő, mégpedig tíz évvel öregebben. Kálvint megszojtetik. Szervét ül immár az inkvizíció börtönében, akit a hitnyomozó már érdemesnek tart a máglyahalálra.

SZERVÉT. Hát nem különös? Elkészült. Pedig csak épp hogy megemlítettem.

ORY. Hol készült? Kinek a nyomdájában? Kinek a szövege alapján?

SZERVÉT. A képzeletemben. A kényszerűség parancsára. És mondá Lában Jákobnak, midőn az juhászturnak elszegődött: mit adjak neked? Ne adj nekem semmit...

ORY. Kik voltak szedőmesterei?

SZERVÉT....hanem juhaidat ismét legeltetem és őrizem, és valahány tarka bárányod lesz, mind az enyém legyen. A feketék pedig neked maradjanak.

ORY. Azonos vagy nem azonos a könyv szerzőjével?

SZERVÉT. A tulajdonképpeni szerzővel – ha én írtam volna! – akkor sem lennék azonos.

ORY. Szentséges innocentia!

SZERVÉT. És tarkára hántott mogyoróvesszőket állított Jákob az itatóvályukba, hogy mikor inni jönnek a juhok, lássák azokat, mindig szemük előtt lássák és tarka bárányokat foganjanak.

ORY. Mózes könyvét akarja nekem fölmondani? A sajátját mondja, az eretnekségben fogantat.

SZERVÉT. És a juhok a vesszők előtt foganának, és csupa tarka bárányt ellettek.

ORY (*mintha őt is érdekelné már a példázat*). Nyilván a tarka kosoktól.

SZERVÉT. De a mogyoróvesszők jegyében. Ez törvénye minden alkotásnak.⁴¹

Szervét azonossága kézírásával bizonyosodik be, mint korábban Kálviné. Szervét azonban végig tagad. Szervét Kálvinhoz szóló levelében említi a királynővel való álombeli beszélgetését, amit a vallatók összevetnek az inkvizíciónak tett írásbeli vallomással. Ory értetlenkedik a szituációba látszólag nem illő példázaton, pedig Szervét igenis válaszol a kérdéseire. Szervétet örültnek, „bemogyorózott” „fekete báránynak” minősítik bírái. Az észjárásuk ugyanis eltérő. A hitnyomozó a különbséget, a szabadgondolkodó az azonosságot teszi szóvá. Ory kifigurázza a biblikus szöveget, Szervét elbújik mögé. A könyv írójának az egyetlen Istentől való készítése elveszi a választás szabadságát, ebben az értelemben tényleg nem azonos.

A második felvonásban Szervétet is elmenekítik a börtönből, így ismét találkozhat Kálvin és Szervét, s újabb vitára kerülhet sor. La Fontaine, az eszközember kaméleonszerűen átváltozik. Az inkvizíció szolgálatából elbujdosni kényszerül, mivel korábban vásárol a máglyakritikával illetett Restitutióból. Szervét leleplező vallomását úgy előzi meg, hogy megszervezi az eltüntetését. A túlzottan közlékeny Veronikára ráijeszt, hogy a férjét vélekedései miatt feljelentették. A kínzómaster a börtönőrrel való rokonságának köszönhetően szabadul. La Fontaine Genfben Kálvin titkáraként működik, sőt a rettegés vakmerőségével majd a helyét is elfoglalja a magánvádlói szerepkörben. Kálvin többszöri tiltakozása ellenére Szervét vendégségbe indul Genfben, így magát szolgáltatja ki. Szereptévesztése, hogy elvárja a baráti fogadtatást provokációja ellenére. Meg akar győződni arról, hogy a barátja adta-e föl. A vándorlások után csavargóöltözetben érkező Szervét Kálvint a feljelentésének alapjául szolgáló mondatával szólítja meg, miszerint a királynővel csak álmában beszélt. Kálvin kétértelmű magyarázata szerint a tudta nélkül juttatja el Fárel a leveleket az inkvizícióhoz. Fárel álláspontja és szókészlete szintén a helyzet kényszeréhez alkalmazkodó, túlzása nyilvánvaló. Halálosztó arkangyallá változva elejét kívánja venni az ellenzék, újabb reformátorok fellépésének. Különböző kényszerek feszülnek egymásnak. Az inkvizíció ismét megjelenő képviselője Szervétet akarja letartóztatni, mert a Restitutio miatt máglyára ítélték. Úgy tűnik, hogy Kálvin megvédi Szervétet, amikor nem szolgáltatja ki, mondván, hogy ott van letartóztatva. A játék azonban többé nem tét nélküli. A kötelezően üdvözítő tanná váló kálvinizmus nem tűr ellentmondást. Genfben az „abszurd ordonnance” igazgat. Kálvinnak magának is hitnyomozóvá muszáj válnia, s ténylegesen vád alá kell helyeznie Szervétet. A helyzetre és az ügyre hivatkozik, ahogyan korábban Ory főinkvizítor. Elsajátítja az inkvizíció terminológiáját és gondolkodásmódját. Kálvin felejt, míg Szervét erre nem képes. Szervét Luthert idézi, mikor a vámmentes gondolatokra utal, mely szabadságot Kálvin kártékony szabadossággként értelmez.

A harmadik felvonásban lelepleződik Kálvin szerepjátéka, tulajdonképpen ő is Fárel manipulációjának áldozata. A vitapartneri pozícióból kiesik, érveit egy szereppel toldja meg. A magánvádlói státusz tétje, hogy megbilincselve a vádlottal közös cellafogságba kell vonulni, s a leszavazása esetén a kijelölt ítéletet köteles átvállalni. Kálvin azonban a felesége szerint hamis kártyával, kockázat nélkül játszik, hiszen a börtönkulcs a kezében van, Szervét béklyóit ő oldhatja vagy kötheti. Kálvin rabtartó fogolyként tulajdonképpen szabad. A képmutató játéka tartalmazza a szöveg önértelmezését, a színháziságra való utalást. A groteszk nézőpontot Szervét gúnyos észrevétele adja, miszerint a tetvein sem osztozik Kálvin. Tulajdonképpen Kálvin is a kálvinizmus útjába kerül, feleslegessé és kiszolgáltatottá válik. A megbízottak Kálvin nevében, de kiiktatásával működtetik a rendszert. Kálvin azonban túlélni akar bármi áron. Kálvin és Szervét vitája akkor is folytatódik, mikor nem egymáshoz fordulva beszélnek, hanem Szervét Kálvin helyetteseihez, Kálvin pedig egy tömeghez intézi szavait. Szervét és Kálvin viszonya a darabban átugrott időtartam alatt változik. Szervét csak közvetve, illetve utólag döbben rá, hogy barátja ellenzéke, halálos ellenfele lesz. A döntő nyilvános küzdelemre való készülődés hiábavalónak bizonyul, noha Kálvin háromszor tesz ígéretet a megtartására. A párviadal szemfényvesztő mutatvány. Szervét is belátja az egyetlen lehetőségének képtelenségét, ezért kéri Kálvintól a százévnnyi haladékot. Szókratész példája lebeg a szeme előtt, akire a fanatizált sokadalom a szentségtörés vádját kiáltva szabja ki a halálos ítéletet. Szervét ismét álnevekben való bújócskát játszana. Az első felvonás első képében Szervét Kálvinként bemutatkozva veszi elő a De trinitatis erroribus című munkáját, a második képében Villanovusként elhatárolódik Szervét tiltott könyvétől, a harmadik felvonásban Villanovusként Szervétnek tulajdonítja a Restitutiót, mintha a Szervét nevében megjátszott eretnekséggel csak egy újabb vitát provokálna Kálvin próbatételére. A fantáziálás, bújócskázás, más ruhájába öltözés, a gyermeki csínytevés logikája Szervét infantilis hajlamát vetíti ki, melybe Kálvint is bevonná, mikor nyilvánvalóan rajta a sor, hogy

megmentse. A túlélésért hajlandó lenne a Restitutiót Kálvinnak átengedni. A meggyőződésének írásos bizonyítékát nem képes megtagadni, ezért egy képtelen ötlettel letagadja. Páskándi Géza *Szervétusz a máglyán* című verse szerint a szabadság nem más, mint a halál árán is vállalható gondolat. Szervét a szabad gondolkodás rabságából nem tud kitörni, de az Institúció szerzőjétől várni a tagadásának elismerését merő képtelenség. Fárel a felesleges közjátékot kiiktatja, a vitát vádbeszéddé alakítva következhet az előre gyártott ítélet. A hitújítóknak a megsemmisítés, a máglyakritika az ellenszere. A biblikus groteszk a pluralizmust tagadó, ám polifonikus szerkesztésű koncepciók per szólamaiban éri el a tetőpontot. A tárgyalóteremben Fárel megszavaztatja Szervét kivégzését. A szószéken Kálvin mindenféle ellenvetést figyelmen kívül hagyva, formális módon, pontokba szedve cáfolja Szervét nézeteit. Szervét távolmaradását oly módon ostromozza, melyből kitűnik, hogy pusztán szóbeli fordulat, hiszen nyilvánvalóan tehetetlen lenne vele szemben. A saját ábrázatában való tetszélges kísértését véli elhárítani, amikor más vélekedését olvassa fel, mégpedig Vergerius, Istria volt pápista püspökétől a „kényszerűség szavait”. A befolyásolt tömeg visszhangozza a végszavakat. Eközben a börtönből Szervét kiabálja ki szabad asszociációinak érveit, a védekezése csak a színről kifelé hallható. Az egymáshoz kapcsolódni látszó Dialógusok különböző perspektívákat érvényesítenek. Mialatt Fárel diktálja a per zárlatát, Szervét még Istent és Krisztust szólítja, hogy hol vannak, mikor a nevükben halált osztanak, s várakozik a meggyőzésre vagy meggyőzetésre.

A zárójelenet Kálvin és Szervét utolsó párbeszédének helye. Kálvin a túlélésért az egészszre hivatkozva nem tekint a részre, s barátja vesztét idézi elő. A heroizált pózok szertefoszlanak. Kálvin elárulja Szervétet, noha hite szerint szabályszerűen, tehát a lehető legjobban. Szervét a félelmei ellenére sem vonja vissza az írást, nem válik szellemi magzatgyilkossá, még az egyetlen élet elvesztése árán sem. A bibliai gyermekgyilkos, Heródes viszont párhuzamba kerül a könyvégető Kálvinnal, Genf pedig az Új Jeruzsálem elnevezést kapja. Szervét hiába hátrál vissza a rejtőzködő játékba, s lenne „nézeteiben bujdosó eretnek”. Az átvállalás momentuma majd a halállal következik be. Szervét utoljára azt veti Kálvin szemére, hogy a barátja ösztönzésére választja a közvetítők kiiktatását, a nevében és helyette olvasó, gondolkodó katolikus papoktól való elfordulást. Veronika azt kérdezi a máglyára tartótól, hogy miért a barátaihoz, s nem az ellenségei közé menekült. Szervét profán megváltásígérete a kízómaster feleségétől kapott virág. A keresztúton összeeső Jézusnak kendőjét nyújtó bibliai Veronika Szervétre a krisztusi szenvedést rajzolja rá. Kálvin és Szervét elveszítik a mértéket, túlzásba esnek. Mindkettejük győzelme egyszersmind vereség. Szervét az életét veszíti. Kálvin egyszerre gyilkos és áldozat, s bár látszólag ura Genfnek, holott a kényszerűségek keresztjére feszül föl. A sorsvállalásuk kényszeredett, mely Jákob tarka vesszőinek jegyében fogant. Szervét vértanúságát a helyzet szüli, mely ellen csak hiábavalóan lázonghat, ahogyan Kálvin hasztalanul kárhozza kényszerű döntését. Szervét nem válhat Kálvin folytatásává, de Kálvin akaratlanul is magára veszi Szervét örökségét, a gondolkodói kétséget. A darabban a végletek rokonsága, átmenetisége nyilvánul meg. A megoldhatatlan probléma fenntartódik. A Szervétet utolsó útjára kísérő Veronika felteszi a megváloszol(hat)atlan kérdést, hogy hol van ilyenkor a Mindenható.

Káin és Ábel

A bibliai történet, a héber mítoszok, a misztériumjátékok, a moralitások, az oratórium, a romantikus szakralitás⁴² elemeinek kombinálásából, parafrázisából az emberiségkölteményekre visszautaló humán mitológia kerekedik ki. A (teremtés)történeti alap felkínálja ugyan a tablófestést, de Sütő ezt elkerüli a kivételessé tett gonddal. A darabban a lehetetlen megkísértése megy végbe. Az első gyilkosság ószövetségi rövid leírását már az Újszövetség magyarázza. Káin véttségét testvére megölésében csak a romantika hőskultusza törli el. Sütő informatívva változtatja a sablonokat. A képtelen alapszituációhoz felhasználja Arisztophanész ötletét, az áldozati füst megtagadását az istenektől. Az 1955-ös Arisztophanész-értelmezésében, a *Böjtre fogott istenekben* eljátszik az emberek és az istenek kölcsönös kiszolgáltatottságának gondolatával. Az időtlen távolságban lévő időpillanatban a magatartáslehetőségek kialakulása ragadható meg. Káin és Ábel olyan „magatartásalapítók”⁴³, akik kénytelenek viselni szüleik bűnbeesésének következményeit, de már választhatnak. A párviadaluk szükségszerű. A zárt szituációban a szabadság és a rabság viszonylagos fogalmakká válnak.

Az expozícióban állandósulnak a félremagyarázások. Ábel alázatosból megalázkodóvá, sőt félelmében gyilkos indulatúvá változik. Már egyszer megszurta Káint, s bár szédül a vér látványától, a helyzet kényszerében a véres kövel állatáldozatokat mutat be, sőt Éva közbeavatkozása nélkül lesújtana testvéreire, később Káin hiányában Arabellára. Áldozata mégis ugyanolyan felesleges, mint Káiné. A darabindító vitájukban Ábel hét hálaadó aranycsészével igyekszik visszajátszani az egykori isteni csészékből Éva meséje szerint kiömlő haragot, bajt. Káin viszont használati tárgyaknak tekintve inna belőlük, kést ragadva provokál. Ábel a puszta átvészelésre játszik. Az életgond a képtelenségekre is képessé teszi, néha például Káin bőrébe bújik álmában. Káin álmatlanságban szenvedő álmodozó. Nem igyekszik Isten helyébe lépni, csak a gondolkodás szabadságához ragaszkodik. A testvérgyilkosság előképeként, az ismétlődés elkerülhetetlenségeként szerepel az Ádám és Éva által felidézett első parancsmegtagadás, melynek következménye az édenből való kiűzetés. Ekkor hangzik fel először a sasnak háromszori jajkiáltása. A dramatikus szöveg felvonásai is jajkiáltásként vannak megjelölve, melyek mindig egy újabb veszteségre figyelmeztetnek. Az első részben háromszor hallatszik a bajhozó hang. Ábel már reggel megjegyzi ezt a baljóslatú vijjogást, de csak késve tudódik ki Éva emlékezéséből az értelmezési lehetősége. Arabella színre lépésekor, majd Ábel felé indulásakor hallatja újra hangját a sas. A darab jajkiáltástól jajkiáltásig, reggeltől reggelig tart. A kezdet ugyan nem hozható vissza, mégis újrajátszódik. A családi kör mélyíti az összetartozást megszüntetni képes különbözőséget. A biblikus groteszk az első emberek nagyszerűsége helyett a mindennapok munkásainak civakodásaira összpontosít. Az ember tragikomédiája látható. Kisserű az ősök halálváró vegetációja, Ádám részegessége, kígyóölő rögeszméje, Éva élelmezésre koncentráló háziasszonysága, mesemondó bölcselkedése. Egyikük sem tud felejteni, ezért az időtlenségbe vonják az egyszer megtörténtet.

ÁBEL. Nézd: újra megbékélnek. Újrakezdi a folytathatatlant. (*Ádám elhajítja a kígyót, behörpintene a cserjepálinkába, de Éva elhajítja a kulacsot.*)

ÉVA. Ugye, többé sohasem nyúlsz hozzá?!

ÁDÁM. Nem.

ÉVA. Rengeteg szivárványos halat hozott a dagály. Adok neked mangót, ananászt, narancsot meg szárított édesburgonyát. No gyere. Hová nézel?

ÁDÁM. Régi szálláshelyünk felé. Emlékszel? Azon a napon nagy csend volt a Paradicsomban. És mi ketten ott...Mint a fény a vízen, olyanok voltunk.

ÉVA. Mint a fény a vízen. Aludnod kell. Enned is kell.

ÁDÁM. Mint a fény a vízen. Aludnom kell. Ennem is kell.

ÉVA. Száritott édesburgonyát.

ÁDÁM. Száritott édesburgonyát.⁴⁴

A párhuzamosan futó értelmetlen ismétlések abszurdba illőek. Éva gyümölcsöt ajánlgató kofaként emlékeztet a kezdetre, a tiltott fáról szakított alma Ádámnak kínálójára. A teremtés és a kiűzetés elmesélt részleteiből krónika áll össze. A tudás a halandóságot hozza magával. A kígyó minden állatot megetet a rontó gyümölccsel, csak a fönixmadár utasítja el, s marad halhatatlan. Az Isten próbatétel gyanánt elküldi teremtményei közé a fönixmadár Arabellát, földi helytartójaként a szerelem másodistenségét. Az Úr távol marad, mennydörgései csak közvetve megismerhető feladványok. A hírhozó Ádám szavaiban isteni üzenet helyett először a cserjepálinkára gyanakodnak. Ábel viszont feltétlen szolgálatában a fáról lehulló kókuszdiók koppanásában is az Urat sejtí. Káin és Ábel barkochbáznak. A társasjátékot azonban elrontják azzal, hogy találgatás helyett kijelentéseket hajtogatnak. Egymás megértésének akadálya a félelem eltérő logikája: Ábel azt mondja ki, amit elhárítana, Káin viszont azt hallgatja el. Ábel mindent isteni, Káin mindent emberi mértékkel mér. A felelésük így átmenetet képez a zajok értelmezési lehetőségei között, mégpedig a gyilkos Teremtő képzetével. A lehulló kókuszdióból bukkant teremtményekre, lehajigált gyermekfejekre asszociálás visszautal az édenből való kiűzetéskor elveszített gyermeki státuszra, s előrevetíti az első emberpár gyermekeinek halálát. Egyedül Ábel tud párbeszédbe elegyedni Az Úr hangjával, amit más nem hall. Káin profán szemszögéből unaloműző isteni játékszerekként határozhatók meg a teremtmények, akiktől az Úr a nem tudni hányadik teremtési kísérletében hűségmutatványokat követel. A feltételezettként számon tartott Isten nélkül akár a Godot-ra várakozók szerepjátékai folyhatnának.⁴⁵ Az egyetlen istenség elgondolásához a vagy-vagy döntés elvárása társul. Ábel elhallgatja, hogy két isten esetén lehetne csak választása, Káin mindenfajta kizárólagosságot tagad. Isten maga küldi el a vetélytársát: a szerelmet. Káin a szabadságát szegezi szembe az isteni utasítással. Az Isten által elutasított áldozati füstöt immár ő vonja meg. A második nő a választás kényszerében, mégis lehetetlenségében Éva útját járja be. Káint és Ábelt egyszerre választja azzal, hogy mindkettejüknek narancsot dob. Káin azonban elhajtja, az elveszített paradicsom keresésében lemond a megteremtésének lehetőségéről. Káin a távoli csillagról érkező démon kérdésére késsel mutatja meg a szíve helyét, ahogyan a védelmére kelő Ábelét is kijelöli. Ábel megelőzi az isteni rendelkezést azzal, hogy ő választ.

A második rész kezdetén a változatlan szintéren Arabella már becsapottnak gondolja magát, amiért Ábelnek a második marad az Isten után. Így egy tavasz és egy nyár után Káinhoz pártol át. Káin és Arabella az *Agyagtáblák üzenetének* szövegével teremti meg pillanatnyi édenét. Az ékesszóló udvarlás azonban a hallgatásért szóló ima. Arabella megmásított választását mégsem képes eltitkolni Ábel elől. A sértő válasza kést szegez Ábelnek, amit csak a közös gyermekükre gondolva ejt ki a kezéből. Ábel Ádám helyébe kerül, akit Éva Szamáel-Kígyóval megcsal. Káin pedig Istennel való perlekedésében lesz Ádám örököse. Követik egymást a romlásban. A lázongás azonban csak egy másik kiszolgáltatottat sebezhet meg. Káin Évától hallja az édent idéző meséket, ami meglódítja a csodára szomjas fantáziáját. A paradicsom, a másság kutatására indul, mint Tamási *Zöld ág* című meséjének szereplője.⁴⁶ Ábel az elbukottnak hitt Káinra, de leginkább saját megmaradására gondolva fokozza a felajánlását. Arabella felveti, hogy áldozza fel a legkedvesebbet, az életét. Ábel megijed a lehetőségtől, értelmetlen kívánságnak tartja. Az Úr hangja elégtelennek találja Ábel áldozatait. A félelem istene is retteg, erről tanúskodik, hogy megsokszorozza az „álomfegyőrök” számát. A füstkészítő Ábelre szüksége van, mert az égőáldozat táplálja, ezért nem kéri az életét, hanem Arabellát jelöli ki legkedvesebbnek. Ábel ekkor váratlanul elvitatja a követelés értelmét, Káin helyett is perelve. A saját életét is előbb odaadná, mint a folytonosságot biztosító asszonyt. A halál együtt érkezik Arabellával, amire az áldozati státuszba kerülésekor a három saskiáltás utal.

A harmadik rész elején Káin hiányában a szereplők a halálozással előálló helyzetet játsszák el. Káin ismételt bemutatásai előkészítik az ugrást, amikor testvére nélkül marad. Ábel vállalja a legdrágább füstté változtatását némi kibúvót kereső okoskodás után. Visszavonja egyetlen káinkodását, mikor Arabella elmondja titkát, Káin megcsókolását. Az Úr túlzó kérése már potomságnak tűnik fel előtte, ami Káin korábbi intése szerint a mindenséggel egyenértékű. Káin visszatér a mesés számú, tudniillik hét aranykapujú édenből, Éva azonban a látottat nem létezőnek mondja. Ábel felejtést hirdetve emlékezik, így a legdrágábbként ajánlhatja fel Arabellát az Úrnak. A legdrágábbat a legnagyobb tévedésének látva nem tarthatja meg magának. Bosszúból veszi kezébe a kést, Arabella eszköz lesz. Arabella urának szólítja Ábelt, benne az Isten kiszolgáltatott bábját megnevezve. Ábel az Úrhoz fordul a női állhatatlanságot felpanaszolva. Ábelnek a Krisztus-tövösen vergődés kiszólásával, a jézusi szavak ismétlésével párhuzamosan fut Arabella tagadó imája. A sasnak háromszori jajkiáltása azonban nem Arabella füstté válásakor, hanem Ábel megsemmisülésekor hallatszik. Káin és Ábel utolsó vitája halálossá válik. Káin Arabella élete árán a megígért minden helyén inkább a fekete Semmit választja. Káin Ábel meggyilkolásáért, Arabella feláldozásának megakadályozásáért nem pusztul el, sőt megnyer mindent. A zárlat egyidejűleg nyitány, Káin a „felvetett fejű” reménytelenségben magára vállalja az ábeli „lehajtott fejű” bizakodást. Arabellának Káin eltűnésekor ígéretet tesz Ábel a testvére helyettesítésére, majd Ábel halála után Káin kívánja vetélytársa nevében is szeretni. A megoldás nem feloldás, a kockázat nem szűnik meg. A megkettőződött Káinnal is megisméltódnak, hogy az adományát elirigylji, s visszaigényli az Úr. A vitairatot Évának az elrendeltségben való elbizonytalanodást sejtető kérdése teszi végérvényesen vég nélkülivé: „Ki mondja meg nekünk: mi vár még ránk?”⁴⁷

A szuzai menyegző

Ez a dramatikus szöveg Sütő *Perzsák* című 1973-as esszéjének átdolgozása. Az epikus forrásvidék valószínűleg hozzájárul az extenzív konfliktusbonyolításához. A darab azonban nem színpadra vitt esszé, sőt a reményt igazoló tanítómesei fordulat nélkül zárul, a szuzai nászból születő gyermekek nem szólalnak meg anyjuk nyelvén. Az altatódalokban őrzött különbözőség még csak feltételezett ellentámadás. Ebben sokkal inkább a lakodalom ünnepének mesés túlzása, a nászéjszakás offenzíva komikuma, a nászba férköző romlás képe Nagy László *Menyegző* című verséből, az eladott lányok balladáit, egy történelmi intelem elegyedik. A Nagy Sándor-i terv szerint az ajándékozás gesztusa, a meghirdetett testvériesülés asszimilál. *A szuzai menyegző* konstrukciójában az előző darabok technikája ismerhető fel, csak a tömeg szerepeltetése válik kiemeltebbé. Az alapszituációban adottak a konfliktus-lehetőségek, a kényszerhelyzetben választható magatartások. Itt nem csupán az istenek játékszerei az emberek, hanem az isteneket is ki lehet játszani, főleg ha halandók. Az istenné emelkedő Nagy Sándor félelmében a rettegés hálózatát építi ki. Zeusz-Ámon fia, Alexandrosz felfoghatatlan messzeségbe kerül, kizárólag a hangja szerepel, üzeneteket küld. Maga lép a mitológia középpontjába. Csodákat mégis csak addig tesz, míg nem istenül meg, utána süket és vak szobormását utánozva mértéktelenné válik. Zeusz mintájára az ellenség feletti győzelmet asszonyaik meghódításával akarja beteljesíteni. A felszentelés után az imádatra kitett szobra marad a színen, ahogyan a császáré Székely János *Caligula helytartója* című művében. Parmenión pedig csakúgy, mint Petronius tétlenséggel elháríthatónak véli a helyzet visszásságát, ám inkább a tehetetlenségről van szó. Alexandrosz az időt kívánja parancsuralma alá vonni, Parmenión vétke pedig az időn kívüliség illúziója. Gyerekkori barátok, akárcsak Patroklosz és Akhilleusz. Parmenión nem tud elszakadni a pella emlékektől, mikor gyermekeként együtt játszottak, vad, fekete lovakat törtek be. A hódító a legyőzött ellenségéhez ragaszkodik, az „elme álmából” fel nem riadó hadvezére viszont

barátjához. A végzetét Parmenión el nem kerülheti, ahogyan Dareiosz is bizalmasa kezétől hal.

Az őrsekváltással nyitó első felvonás kijelöli a változatlanágában is különbözö helyszínt. A hódító azonban azonosságával tüntet. Parmenión elbeszéli, hogy Alexandrosz átöltözik perzsa viseletbe, s ellenfele feleségét készöl magához emelni. Emberi mivoltának utolsó ruhadarabját, a köpenyét Parmenión a szobra talapzatára helyezi. Parmenión nem érti megistenült barátja kétségbeesett figyelmeztetését, hogy nem akarja többé látni. Szabályos kivételnek tekinti magát. A „hűségmutatványosok ügetőversenyén” is indul, bár vásári alkut nem köt. A túlzó, szinte szerelmes barátságáért a saját életét kockáztatja, a méregpróbát állja ki uráért. Kleitosz a kísérletre kutyát ajánl helyettesnek. Parmeniónt a felismert romlás sem tántorítja el a nyílt vélekedéstől, így az ellenzékével kerül vitába. Bódulatot színlelve leleplezi a halálából hasznot húzni akarót, a kiszámíthatatlanság kiszámítására törekvőt. A gyanútlan Kleitosz kibeszéli a haldoklónak hitt helytartó társának az intrikákat. Parmenión barátjaként mégis a halálára számít. Magáról állítja, amikor Démétrioszról mondja, hogy Parmenión kivételezett helyzetébe akar kerülni, holott a látszat szerint mind egyenrangúak. A félelem eluralkodásától „fordított” Akhilleusszá változik. Nem veszi észre azt sem, hogy ő tud többet. Parmenión nem jobban beavatott, ennek ellenére Kleitosz marad az értetlenkedő szerepében. Manipulálni vágyik, de Parmenión vezeti az orránál fogva. Az Alexandrosz lázálmai szerint előregyártott sorskönyvről való tudás egymás ellen játssza ki a szereplőket. Kleitosz úgy értelmezi a víziót, hogy Parmenión félrebeszél, pedig ő a félreértés áldozata. Parmeniónt véli elmeháborodottnak, holott a kijelentésben Alexandroszra vonatkozik a zavarodottság. Parmenión gyermeki naivitással a vitákban is változatlanul fenntarthatónak gondolja az uralkodóhoz fűződő barátságát. A képmutató Kleitosz a számára kiszabott sorsról vallatja Parmeniónt, a titoktartásának már úgyszincs értelme. Képes arra a képtelenségre, hogy a haldoklónak látszó bizalmast megszarolja, a zsákutcás kritikáját besúgja, ha nem árulja el a rá vonatkozó információt. A halállal való komédiázásnak az élet vizét hozó Éanna vet véget. Parmenión viszont ezen a főpróbán felkészül a várható előadásra, melyben már majdnem tragikus hőst fog alakítani. Roxana Parmenión nyíltságára megjegyzi, hogy a halál kapujában lemállik a felvett álarc. Parmenión válasza jóslatszerű, tényleg él, amíg Alexandrosz, de csak addig. A szuzai menyegző híre a perzsákat is megosztja. Arisztophanész megarai emberének gondjában osztoznak: kiárulják a lányukat az adókedvezményért vagy éhezzenek tovább. A trónterem felé igyekvő Éanna az erőszakos megmotoszásakor nyelvi hibát ejt, a szabad rablás ellen tiltakozva szabadságrablást mond. Kallszthenész a szavak őrzője, az előre elrendelt történelem krónikása. „A mi történt velünk holnap hajnalban” állandó nyugtalanító kérdése paradox idősíkot alkot. A felolvasott szereposztáshoz kényszerül mindenki igazodni. Alexandrosz a hatalmas birodalom sokféleségét a bábeli példára emlékezve meg akarja szüntetni, ám éppen ezzel idézi elő a Romlást. A diktátummal egyedül Parmenión száll szembe, a számára kiutalt menyasszonyt nem fogadja el. Kettős játékot játszik, egyaránt kimondja, amit gondol, s amit kell. Bésszosz viszont választ. Úgy tűnik, hogy a túlélésre játszva szegi meg az előírtakat, amit az özvegyként köszöntött Roxana sem mer megérteni. Túlteljesítve a hűségkövetelményt megöli Dareioszt, aki így nem tud békejobbot nyújtani legyőzőjének. A krónikás vallja majd meg, hogy Alexandrosztól vérdíjat kap, mielőtt az árulót megbosszulandó látványosan kivégzik.

Éannához hasonlóan apja, a várvédő Bétisz sem engedelmeskedik. Bétisz és Ifjabb Bésszosz imádkoznak, noha régi isteneik elhagyták a helyüket, a görögök istenei pedig nem hallgatják meg azokat, akik nem táplálják áldozati füsttel. A rontás alóli kivételként várakoznak az üres ég alatt. Bétisz lánya, Ifjabb Bésszosz apja és húga a hódítókkal tart. A darabban végigkövethetők Rákos Sándornak az *Agyagtáblák üzenete* című kötetéből származó versrészletek. Bétisz és Ifjabb Bésszosz szövege a baj áradásáról folytatásra lel Éanna és Parmenión fenyegetett kettősében, majd a zárlatban párhuzamosan hangzik fel

Kalliszthenész krónikás éneke, Ifjabb Bésszosz örömódaja, Éanna szerelmét kutató siralma. Éanna Bétisz várába Parmenióonnal érkezik, aki a perszeopoliszi győzők képviselőjében szól a hajdani akropoliszi nyertesekhez. Alexandrosz immár harmadszor küldi a békés elvonulás ajánlatát, amit Parmenión ad át. Beleképzeli magát az ellenfél bőrébe, s így kezd vitába. Krimibe illő fordulattal kiderül, hogy nem Parmenión menti meg Éanna életét, amikor elszökteti, hanem fordítva. Éanna a kényszerű nászra az Alexandroszhoz induló Philipposztól lopott méreggel készül fel, vagyis a Roxanától származó gyilkos szer kiolthatta volna a vakmerőn kísérletező Parmenión életét. Éanna a rettegés felejtéséért játékot kezd Parmenióonnal, melyben Éanna lesz a kísértés elleni védekezésül árbochoz kötözött Odüsszeusz, Parmenión a szirének hangja. A „külön égtáj” a „farkasüvöltés” közepette lehetetlen, mert azt a viasszal betömött fül sem rekesztheti ki. Eközben Démétriosz Parmenión tudta nélkül beveszi a várat, vagyis kezd beteljesülni a jóslat. Parmenióonnal akkorra sikerül meggyőznie Bétiszt, hogy ne tekintse ellenségnek, mikorra veszélyes ellenzékké válik saját táborában. Parmenión így egyfelől kételkedőként, másfelől cselvetőként tűnik fel, tehát mindenképpen a látszat áldozata, egy áruló. A perzsák Bétiszért cserébe szabadon engedik a túsul ejtett Parmeniónt, hogy azután a hellének foglyává válhasson.

A harmadik részben Kalliszthenész felolvassa a színdarabhoz hasonlóan felépített menyegzői krónikát, melyet az előadásban résztvevők kommentálnak. Az isteni uralkodó rendelkezése az értelmezéstől függően átváltozik, így a profán közbeszólások megtörik a szöveg szándékolt szakralitását. A mesélőt körbevevők a kívülről tudott frázisokat stafétaszerűen folytatják, s a kínos részekre terelik a szót. A kinyilatkoztatás hangzatos közhelyei kiforgatódnak.

KLEITOSZ. A holnap immár a tegnapé! Szentesítse Kalliszthenész a megtörténtekeket. Halljuk. Elbóbiskoltál, öreg.

KALLISZTHENÉSZ. Hát lehet itt bóbiskolni? Ilyen történelem fölött? A Nagy Szuzai menyegző pedig a tízezer hellén vőlegény és perzsa menyasszony vigasságával...

KLEITOSZ....betöltötte, satöbbi – tudjuk. Benne vagyunk. Tovább.

KALLISZTHENÉSZ. Nem volt és nem léssen az emberiségnek ehhez hasonló...

KLEITOSZ....boldog pillanata. Tudjuk.

KALLISZTHENÉSZ. Thalész imája zengett egységesen a vegyes ajkakon.

DÉMÉTRIOSZ. Azt olvasd: a részegekről.⁴⁸

A narrátor átugorja a megtörténtekekben mutatkozó hiányosságokat, mely felnagyítja a diadalt megkeserítő úgynevezett potomságokat. Dareiosz például kétségtelenül megjelenik hódolatának jeléül Alexandrosz előtt, csak a feje alól a törzse hiányzik. Alexandrosz egy nagyvonalúnak tűnő gesztussal kiváltja Parmeniónt, eltekint Bétisz behódolásától, meghozza azt az áldozatot, hogy átjavíttatja az előre lediktáltakat. Parmenión ennek következtében Bétisz elraboltatásának orvtámadássá módosításával átértelmezi Alexandrosz szószegését, vagyis elkötelezettje a jó uralkodó meséjének. Kárpótlásul Parmenión beteljesítené az előírt házassági tervet, miután az önkéntes szerelemben Éannával páros egyszemélyé válnak. Általuk Rómeó és Júlia története elevenedik meg. Éanna hiába meséli el Parmenióonnal az álmát az „üres álomról”, melyből kimenekültek az emberek. Az számukra sem beköltözhető, mivel a félelem és az emlékezet kiiktathatatlansága alól nincs kivétel. Mindketten szembekerülnek azokkal, akikhez tartoznak. Egyszerre kívül és belül lenni lehetetlen. A kegyenci szerepkörből nincs kivezető külön út. A megtörténtekeket nem olyan könnyű zárójelbe tenni, ahogyan Kalliszthenész törli az esetleg nem az elképzeléseknek megfelelően alakuló dolgokat. A menyegzőt követő hajnalon csak Parmeniónt nem kéretik a trónterembe. Késik, lemarad az utolsó találkozás lehetőségéről, amikor még lenne esélye a halálos ítéletén változtatni. A vita elmarad. Parmenión azonban abban a tudatban, hogy minden a régiben van, az Alexandrosz szobráról felvett köpenyt magára terítve várakozik a barátjával való találkozásra. Az emlékek azonban nem védik többé. Későn vált nézőpontot, már letről

kellene felfelé néznie. Kalliszthenész elszólja magát, Parmenión azonban értetlenkedik, s nem menekül. A sokadik halálos fenyegetést tét nélküli játékként kezeli, pedig a krónikás elárulja az egyetlen szavas változtatást, hogy a hűség helyett hűtlenség került bejegyzésre. Ez alkalommal az apróság halálos ítéletté növekszik, mikor kinyílik a trónterem ajtaja. Roxana istenasszonyként való bejelentésekor még gyanútlan. Számon akarja kérni, hogy mit ért Alexandrosz azon az ígéretén, hogy míg él, addig a barátja is. Késve értesül róla, hogy az uralkodó halott. Ez vígjátéki fordulatot hozhatna, a reménytelen helyzetből lehetne szabadulás. Helyette a rabság újabb változatát eredményezi, ahol már az utolsó szó joga is megtagadtatik. A hatalmat a Parmeniónt beáruuló kormányzó testület veszi át, mely az ellenzékét halálba kergeti, kötél általi kivégzésre szánja. Az első felvonás idéződik fel, mikor nyilvánvalóvá válik, hogy Kleitosz visszaél Parmenión végső gyónásaként hallgatott bíráló szavaival, annál is inkább, mivel játék volt. Az aggodalmat mégis rágalomként továbbítja. Parmeniónnak Éanna adja vissza utolsó szavával a hű jelzőt. Kalliszthenész befejezi a holnap meséjét. Parmenión nem tud elmenni, Éanna pedig maradni. Bétisz lenyilazza a lányát, hogy feláldozása árán megtarthassa a számára legdrágábbat. Egy válasz nélküli kérdés nyitja fel a zárlatot: „De ki mondja meg, hová meneküljünk az álmainkból is, édesapám?”⁴⁹

VÉGJEGYZETEK

- ¹ A sütői (R)omlás hasonlóságot mutat például Farkas Árpád „hó”-„fagy”-„szivárgás” sorsjelképi képzeivel, Illyés Gyula Omlás előtt című versében tomboló pusztulással. Vö.: Bertha Zoltán: Sütő András. Pozsony, 1995. 197.
- ² Idézi Bertha i.m. 74.
- ³ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 135.
- ⁴ Sütő András: Évek-hazajáró lelkek. Bukarest, 1981. 211.
- ⁵ Hivatkozik rá Sütő i.m. 213.
- ⁶ Görömbei András: Sütő András. Bp., 1986. 205.
- ⁷ Sütő András: Az Idő markában. Bp., 1984. 396.
- ⁸ Idézi Bertha i.m. 41.
- ⁹ Szakolczay Lajos: Alakok és helyzetek Sütő András színpadán, Új Írás 1977/7.
- ¹⁰ Tarján i.m. 137.
- ¹¹ Sziládi János: Történelmi drámák-mai vígjátékok, Színház 1977/10.
- ¹² Tarján i.m. 138.
- ¹³ Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 15.
- ¹⁴ Bertha i.m. 102.
- ¹⁵ Görömbei i.m. 206.
- ¹⁶ Görömbei András: Kisebbségi magyar irodalmak. Debrecen, 1997. 29.
- ¹⁷ Sütő: Az Idő markában. 387.
- ¹⁸ Vö.: Bíró Béla: A tragikum tragédiája. Bukarest, 1984. 109.
- ¹⁹ Sütő András: Három dráma. Bukarest, 1982. 52.
- ²⁰ Sütő: Az Idő markában. 52.
- ²¹ Láng Gusztáv: Eszme és történelem, Alföld 1977/6.
- ²² Görömbei: Sütő András. 257.
- ²³ Cs. Nagy Ibolya: Út a méltóságától megfosztott emberig, Hitel 1999/12.
- ²⁴ Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 184.
- ²⁵ Görömbei: Sütő András. 9.
- ²⁶ Sándor Iván: A tetthiány némasága, Alföld 1988/2.
- ²⁷ Görömbei: Sütő András. 217.
- ²⁸ Mész Lászlóné: Mai magyar drámák. Bp., 1983. 98.
- ²⁹ Tarján i.m. 149.
- ³⁰ Lázok János: A céltól az eszközökhöz: a Sütő-novelláktól a Sütő-drámákig, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1981/1.
- ³¹ Bécsy Tamás: A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában, Színház 1978/7.
- ³² Márkus Béla: Fájdalmas farsangi játék, Alföld 1977/6.
- ³³ Lázok János: Gondolat és/vagy cselekvés?, Korunk 1983/2.
- ³⁴ Tarján i.m. 158.
- ³⁵ Jan Klossowicz: Az új lengyel dráma, Színház 1978/11.
- ³⁶ Ablonczy László: Nehéz álom. Sütő András 70 éve. H.n., 1997. 249.
- ³⁷ Sütő: Három dráma. 22.
- ³⁸ K. Sz. E.: Művek és történetek, Film, Színház, Muzsika 1975/35.
- ³⁹ Kántor Lajos: A tiltakozás metaforái, Korunk 1978/11.
- ⁴⁰ Tarján i.m. 151.
- ⁴¹ Sütő: Három dráma. 128.
- ⁴² Bertha i.m. 166.
- ⁴³ Tarján i.m. 152.
- ⁴⁴ Sütő: Három dráma. 257.
- ⁴⁵ Bíró i.m. 113.
- ⁴⁶ Bertha i.m. 170.
- ⁴⁷ Sütő: Három dráma. 296.
- ⁴⁸ Sütő i.m. 167.
- ⁴⁹ Sütő i.m. 197.

Az analitikus groteszk dramaturgiája

Mindennapi extrémünk

Csurka István dramaturgiai végzettsége ígéretes start a dramatikusszövegalkotás technikájának, játéknyelvének megújításához. A dialógusos beszédmódra predesztinált¹, írói életműve mégis szétparcellázódik különféle műfajokra. 1954-ben nagy visszhangot kelt már az első novellájával, a *Nász és pofonnal*. 1955-ben jelen van az *Emberavatás* címen kiadott, az új írónemzedéket reprezentáló prózaantológiában. Az írások tanúsítják, hogy Csurka „nem hosszútávfitó alkat”², inkább a mozaikok variációit tömöríti kérdés-felelet struktúrába. Nem ritka az általában rövid terjedelmű prózaművek dramatizálása, át- és újraírása dramatikusszövegekben. A darabokban a motívumok, szövegrészletek, szereplők sajátos szimbiózisban élnek tovább³, esetenként egy születendő alkotás kivonatát is kibeszélik. A darabjaiban robbanó ötletpetárdák kivétel nélkül telitalálatok. A bemutatkozó dramatikusszöveg szintén provokatívrá sikerül. Az 1964-es *Színhős* írójának dialógusteremtő erejét kritikusai egyenesen Németh Lászlóéhoz mérik, akinek a *Villámfény* című darabját ugyanabban az évben állítják színpadra.⁴ Mindketten kudarcos vállalkozásokat visznek színre, de Csurka művei tartalmazzák a feltételezett publikum szerepét, a gesztusok nyitottsága pedig a többértelműségre világít rá. A társalgási technikát a klasszikus konstrukció lebontására használja. A „szociológiai szemlélet”⁵ a satirikus intenciót takarja. A *Zeitstück* magyar változatának, a nehézkesen monologizáló és didaktikusan magatartásmintákat felvonultató társadalmi darabok megújítására tesz kísérletet.⁶ Érezhetően támaszkodik a mórnczi naturalista előadásmód hagyományaira, valamint a Molnár Ferenc-féle bulvár színmű eljárásaira. A „bűzhödt” jelzővel gyakran előforduló Budapest talán a Csiky Gergely által képviselt magyar modernségellenességre, valamint az 1960-as évekre jellemző elidegenedésemléletekre vezethető vissza.⁷

A „groteszk rekviemek”⁸ tragikomikus láttelepek. A „magyarsíratók” háttére a „zsákutcás” magyar történelem. Csurka krónikása a „fényes szelek” nemzedék illúzióvesztésének. Az 1960-as és 1970-es évek dramatikusszövegei 1956 tragédiáját, majd az „összemaszekolt” élet komikumát megélt generáció torzulásait mutatják meg. Menedéket a választást engedő játék nyújthat. A póker és a lóverseny „viszonyjátékok”, ezáltal a megmérettethetőség terepei. Ezek a „társtalan” társasjátékok olyan játékmódok, melyek előírják, hogy ki-kik magára utaltan játsszon, bár az egyedülletet csak társaságban szenvedheti, és egyúttal élvezheti végig. Lehetőség nyílik az esélyek latolgatására. A játékosok között vaskos „forintrealizmuson” alapuló, tétre menő játszmák zajlanak. A kártyaparti és a fogadás egyfajta hadviselés. A talán Mikszáthtól átörökített kedélyes társas foglalatosság, a kártyajáték Csurkánál egyenesen küzdőtérre változik. Egy licitáló verseny színtere lesz, ahol a „ki tudja jobban tönkretenni az életét” játékokra kerül sor. A játékosok a háborús időket hívják elő. A középkori lovagi tornák küzdelmeit idézik, mikor kipróbálható volt a virtus. A szereppé avatott virtuskodás, az ősi értelemben vett bajvívás erőteljes Nagy László költészetében is.⁹ Egy levitézett magatartásmód kritikája szükségszerűen a „korszerűtlenség”. Csurka egy szójátékkal emeli át a Nagy László-i szövegvilágot az ostromtűzön: „...a kor, amelybe született, nem volt olyan, amiben ő korszerű lehetett volna, vagyis nem volt Nagy-szerű.”¹⁰ A játékszabályokhoz igazodik a dramaturgia. A darabokban bűjőcskázás folyik. El lehet bűjni a komoly és a vidám arc, egy életstílus vagy szenvedély, szokások és játékok, egy zavarba ejtő gondolat vagy a jó étvágy mögé.¹¹ A „létezés-technika” a túlélés módusza. Minden a technikán múlik, ami bármely szóhoz passzol, így elképzelhető élet-technika, halál-technika, házasság-technika, válás-technika, politechnika. Az egyetlen kritérium, hogy értelme ne legyen, mert az létezés-technikailag abszurdum.¹² A játék ideje

haladék. Az élve maradás ára sokszor az árulás. Kettőn áll a vásár, vagyis mérlegelni kell, hogy ki mit árul vagy árul el. A hazardírozás során a győztes és a vesztes felcserélődhet. A két- és többértelműség lehetősége kizárólag a játszmákban adatik meg. A játék kínálta szabadság csillapítja a szabadság éhséget. A deficitekre a válasz: féktelen és értelmetlen lázadás. A bizarr ötletek, frivol helyzetek negatív programot körvonalaznak. A sarkadis Oszlopos Simeonok aszkéta szerepében a kivonulás ötvöződik az exhibicionizmussal. A Németh László-féle igény, a „minőség forradalma” és a program lehetetlensége visszhangzik a csurkai tehetségek tehetetlenségében. „Nehézfiú pedig ott ült közöttük a Németh Lászlóval félbenmaradt vitájával, a maga számtalan átdorbézolt éjszakájával, valamint az óriási aszkézis-éhségével és az óriási aszkézisra való képtelenségével, és szomorúan iszogatta a zöldszilvánit.”¹³ A darabokban a tűnődéses várakozásból, a „lélekcsőndből” születnek kísérletek.¹⁴ A perspektívanélküliségben a szereplők lázadó gesztusa a pótcselekvés. A helyett állapotában vegetálnak, mert kénytelenek visszavonulni az értelmesnek mondott, de tulajdonképpen értelmetlen cselekvés terepéről. A játék bővületében a világmegváltó csodára várnak. A szertartást állandóan ismételni kell. A Csurka által életműnek címzett *Versenynap*ban Bakucz mondja ki: „Szerintem minden körülmény mellékes, az ember...az embert, akit folyamatosan, állandóan pótcselekvésekre kényszerítenek, akinek már az egész létezés pótcselekvés...”¹⁵ A tétlenségnél a rossz döntés is jobb. A gazemberré válás hangoztatása utalás Shakespeare III. Richárdjának sorsválasztó szavaira. Az önsajnálát, önámítás, önkecsegtetés utáni önfelmérés, önmegvetés látványos önleszámolásba, önalmúlásba, ön(f)eladásba, önpusztításba torkollik. Az önsorsrontás attitűdjének mintái az Arany János-i szőlősgazdát mottóként idéző Sarkadi Imre-munkák. Csurka elsődleges ösztönzője az „ön- és közveszélyes emberismerő”, a „rendíthetetlen pesszimista” Nagy Lajos.¹⁶ A móríci lecsúszott dzsentrik haláltáncszerű, vad mulatozásai, színpadias öngyilkosságai is felrémlenek. A darabjaiban Csurka szinte naturalisztikusan részletezi, elemzi a képtelen helyzetet, melyet modell alapján alkot meg. Látszólag minden és mindenki a helyén van, ám egy hirtelen ötlet felvillantja a torzulásokat. A játékszenvedély hajtja a szituáció feje tetejére állítását.

A konkrétsághoz való kötődés hozza magával az aktualitások szerepeltetését. A dramatikus szövegek megpendítik a korabeli kabarétémákat, újsághír szenzációkat. Ilyen naprakész információk például a gebineszmánia, a bögrecsárdák elterjedése, az előkelő sírhely és síremlék divatja, a gyógyszerhiány, a munkahelyi lopások megszokottá válása.¹⁷ Csurka színdarabgyárosi termelékenységének következménye, hogy a művek sora reked meg a kabarészatíra szférájában. Bulvárszerzőnek kiáltják ki a parádés ötletburjánzásnál nem több darabjainak bírálói. A kassza így kevesebb, mint amennyi lehetne. Az újszerű dramaturgiáját a *Színhős, Ki lesz a bálánya?, Deficit, Döglött aknák, Versenynap, Házmestersirató* című darabokban formálja ki. Az egykor legtöbbet játszott színpadi szerző időközben elvállalja a hivatásos politikusi szerepet a magyar közéletben. Nézete szerint: „Lehet vitatkozni róla, de nincs politika nélkül semmi.”¹⁸ A dramatikus szövegeiben állásfoglalásra kényszerített, vívódó alakok játszanak, így tekinthetők akár véresen komoly politikai bohózatoknak. Nem elfelejtendő azonban, hogy Csurka par excellence dramaturg, író és játékos.

A hazardjátékból tragifarce

Csurka nézőpontja a humor olyan megnyilvánulásaira irányul, melyek a komikus és a tragikus elemeket éppúgy ötvözik, mint a groteszk.¹⁹ A kabaréötletek, viccek, harsány blödlük a helyzetek és a játékosok szerepjátszó pózainak komikumát erősítik. Ez a fajta nevetés viszont sokkal inkább kétségbeejtő, mint a tragédia végigjátszása lehetne. Az abszurditás érzékelése azzal szembesít, hogy a bolond szerepéből nincs menekvés. A potenciális

vígjátékot a cserélgetések (játékosok, tárgyak, perspektívák) változtatják siratókká, groteszk végjátékokká. A „züllés természetrajza” a játékszenvedély, a kártyázás és a löversenyzés közepette bontakozik ki. A résztvevőknek a hazardírozás pótcselekvés. A magánélet szférájába visszaszorítottóságukat a társasjátékokba beépült váratlansági tényező szabadsággá minősítésével egyenlítik ki. A kudarcuk és ennek tragikomikuma abból származik, hogy a kivonulásuk ellenére a forradalmi változással kísérleteznek, vagyis mértéket tévesztenek.²⁰ A tragikus felhangot a mechanisztikus mozgásból kieső szereplők bukásra ítélt lázadása adja, amit azonban tréfálkozva vesznek tudomásul. A csurkai csattanóval a tragédia folyton halasztást nyer. Az „életjátékot” csak egy hajszál választja el a haláltól, de ez a határátlépés mindig elmarad. A hőzöngők többször előadják a gondosan kitalált öngyilkosságukat, de a végrehajtásnál felsülnek. A tragédiájuk éppen a tragédia hiánya.²¹ A cselekvésképtelenség előli utolsó menedék a „még nem késő” halál vállalása. A halál ezért kiszámítható végzet, de a darabokból hiányzóként végtelenül közönséges rémisztgetés. A szájhösködők megpróbálják kinevetni a halált, vagy legalább a beszéddel feltartóztatni. „Szép csehovi álmokat” kergetnek a köznapi eseménytelenségben rejlő tragikomikumból szőtt művekben. A szövegstruktúrák hasonlóak a fantasyéhoz, mely a mesék véletlenszerűségét a pragmatikus látószöggel keveri. Így saját teremtés-mítosz keletkezik a (történelemfeletti) mese, a (történetileg meghatározott) legenda és a moralitásjáték elemeinek az összekapcsolásából.²² A mesei fordulatok részesei a „bölcsek követ” nem találó szerencsét próbálók. A balgaság dicséretével a borzalom is elviselhető formában vihető színre. A „rendező”, már-már démoni butaság kifigurázódik, mely a tehetséget tehetségtelessé, az észet ésszerűtlenné manipulálja.²³ A barkochbázás a gondolatok kifürkészésére, a titkok kinyomozására összpontosul. A hazardjátékok tehát variálják a komédiák, tragédiák, szociológiai dokumentumok, krimik, mesék jellegzetes elemeit.

A túlélésért az alibi-reflex a logikátlaniságot is logikusnak tünteti fel. Az lesz a kivétel, amelyik erősíti a szabályt. A játékokat a félrevezetések, hazugságok, befolyásolások működtetik, sőt azokat a játékszabályok szentesítik. A kérdés-feleletekben a fordított értelem működik. Az újabb idegösszeomlás felé menetelők esztelennek ható ötlettel törnek a képtelenség felszámolására. Ez a többszörös leleplezéssel végbemenő vezeklés folyamata. A logikai csavarral a kiindulási szituáció reciproka is láthatóvá válik, ám csak késleltetéssel. A spát a szerencsejátékok váratlan fordulataira játszik rá. Így az eleve elrendelt játékos végzet nem idő előtt derül ki. A késlekedés azonban a véletlent végzetessé teszi.

Az analitikus groteszk mint dramaturgia

A dramatikus szövegekben az abszurditás a tapasztalati felismertetésére szolgál.²⁴ A kiindulópont a minden lehetséges pozíciója. A *Ki lesz a bálánya?* című műben Czipra szájából hangzik el a tétel: „Az életben nincs képtelenség.”²⁵ Csurka a konkrétumok modelljéből egyetlen kifutási lehetőséget szigetel ki és gondol tovább, a helyzetek és karakterek zenekarából a kiválasztott hangszer szólamát kottázza le, s legendásítja a pletykaanyagot.²⁶ A sablonos alaphelyzetet fonákjáról szemlélve kitűnik, hogy a valószínűtlen is valószínűsíthető. Csurka az örkényi groteszket egészíti ki az analitikus módszerrel. Mrozek, Rozewicz mellett Pirandello technikáját is alkalmazza. Egy ötlet körül kristályosodik ki ugyanis a lehetetlenség. A szociális kapcsolatokban formálódó számos szerep pirandellói elgondolása²⁷ válik meghatározóvá, ahogyan a Csurka-darabokban az éles nézőpontváltással alakváltások történnek. A „csurka-szurkák, csurka-piszkák”²⁸ kiemelik a megdöbbentő szituációkat, s levezetik keletkezésüket. Az alapképletük Hubay Miklós szerint olyan tökéletes, mint a szürrealizmus híres meghatározása (egy esernyő és egy varrógép találkozása a boncasztalon).²⁹ Az ibseni módszerrel ellentétben Csurka nem az alakok múltját játssza újra,

hanem az újabb kalandjaikat dramatizálja. A beékelt retrospektivitás az ismétlődésre mutat rá. A konfliktusok helyett a háttérproblémák kerülnek előtérbe. A szereplők beszédeikben írók keresnek, aki dramatikus szöveggé alakítja sorsukat. Az indokolatlan katasztrófa azonban hiányzik, az önsorsrontás vég nélkül művelhető.

Az analitikus groteszk az ötlet, stáció, hiány, epikus, játék dramaturgiákat használja fel. A virtus ötlettermékei a „csapdajátékok”: ruha- és szerepcsere, feleségcsere, „szobafoglaló”, „gyanakvásosdi”, „zaklató”. A főszereplő maga a játék, melynek kellékei a játékosok, akiket a játék varázsa kelt életre. A „létsóvár” szereplők a hiányaik pótlására merülnek el a játékban. Először az üres idejüket tölti ki a játék, majd eluralkodik rajtuk. A szereplőknek a nézők kibicelnek. A játékosok kibeszélik az elmúltat, mialatt eljátsszák az utolsó lehetőségeiket. Az önpusztításnak persze stációi vannak. Csurka Brechthez hasonlóan a visszapillantó, de nem tükröző tükör paradoxonával dekonstruálja a képek ámítását.³⁰ Brechnél a színpad elmesél, a nézőtér ítél, a színpad epikus, a nézőtér tragikus, mely pontosan a népszínház definíciója.³¹ Csurka darabjaiba kódolt teatralitás is hasonló. A rádió műsorai, a telefonhívások megszakítják, ugyanakkor más dimenzióba emelik a játékokat. Szakonyi *Adáshibájában* például tévékészülékké avatja a színpadnyílást. Az avantgárd reteatralizáló törekvésének átvétele a hangsúlyozott színháziságban ragadható meg. A szürrealizmus álomszerű spontaneitását hozzák elő az extrém ötletek.

Az analitikus groteszket az alaphelyzet teremti meg. A klasszikus szerkezetű, két vagy három felvonásos darabok a „komoly” és a „komolytalan” megszólalások váltogatásával a szituáció visszásságaira világítanak rá. A hangmodulációk a rádió komolyzenét operett részletekkel váltogató programjával rokoníthatók. A „morbus hungaricus” modelljeiben a színleírások a börtönszerű, szűk helyszínek ellenére hangsúlyosak. A „lakástörténelemben” és a pályán otthon lévők egyaránt vezekelnek az elmúltakért. A privát közegben a külvilág már nem a Mészöly-féle *Az ablakmosó* címszereplőjének közvetlenül manipulatív módján hatol be, se nem Örkény *Forgatókönyvének* Mesterétől kölcsönzi a multsággeráló mutatványokat, hanem a közvetítő médiumokon, valamint a kompromisszumkényszer és a lázadás narrátorain keresztül.³² A szerepjátékok „eredeti helyszíne” tulajdonképpen az egyedül lehetséges színhely, Magyarország.³³ A különbségek eltűnnek, ha a közös magyar sorsról van szó. A játszmaabeli álarok viszont a mítoszképzés eszközei. A viaskodások mementók. A pótcselekvés szexuális aktusként és/vagy történelmi kategóriaként tűnik fel.³⁴ A zárt térben a helyzet foglyai kísérleteznek. A kompromisszumok helyett a kudarcos küzdelmet választják. A csapdahelyzet leginkább börtönben, cellaszerű lakásban vagy kórházban jön létre, akárcsak például Csehovnál. Az expozícióban felvetődő ötletből az egyik játékos ördögi tervet kovácsol. A helyzet képtelenné és kínossá változik. A szereplők bebúznak egy „cellába”, s állandóan hívnak. A dramatikus szövegek a „hívószavak”³⁵ keltette asszociációkból konstruálódnak. A lineáris időfolyamba minduntalan betörnek az emlékképek, a fantáziálások, a kényszerképzetek. A kitartott, kitágított időpillanatok a beckett-i sorsjátékokat, a valamiféle „megváltó” lehetőségre történő hiábavaló várakozást is felidéznek. A szereplők „időmérleget” készítenek, maguknak szabják ki az idejüket. A rövid időtartamba nagy távlat van belefoglalva. A legradikálisabb időbontás hatására összekeverednek az idősíkok, epizódyszerűen beékelt részek keletkeznek. A színjátékok eloldódnak az egyetlen konkrét időponttól. A játékosok életkora ad támpontot a társasjátékaik felfejtéséhez.

A darabok hatásos entrée-vel in medias res nyitódnak. Az „utolsó másodpercben” való indítás a dantei eltévedésként és vándorútra kelésként az életút felét megjelölő *Isteni színjátékra* is utalhat. A bemutatkozások megadják a játékosok közötti viszonyrendszer koordinátáit, melyhez képest a narrációkban az átrendeződések felismerhetők. A dinamikát a mesterien meglódított-visszafogott játékszenvedély képezi. A szájhósködők konferálják be a soron következő attrakciót. Az ismétlődő bemutatkozások beidézett lélektani regények kivonatai. A betétszerű monológok hívják elő a töredékességet. A dramaturgiai

csomópontokon a szereplők közismert dalokat, indulókat énekelnek.³⁶ Itt a nótával megpecsételt magyar fátum lép működésbe. A zenefoszlányok az éneklő és az énekelt részlethez fűződő képzetek, továbbá a hallgatók közötti ellentételezés alkalmi. A kontrasztjátékok nem helyzetmegoldó funkciójúak. A meglepő fordulat voltaképpen a felvonások közötti szünetben vagy a kulisszák mögött történik. A láthatatlanság a véletlenszerűséget helyezi előtérbe, mely kiváltja a tettet. Az automatizmus működésére lehet számítani, a lelepleződés azonban várat magára. A „könnyített helyzetben” a tragédia nem teljeseedik be. A szatírából is csak „keserjáték”³⁷ telik ki. A pótcselekvések karikatúráját a lumpenromantika oldja. A dramaturgiába bekerül az intrika-mechanizmus, mely mindig csődöt mond. A befolyásolás menetébe beavatott befogadók elvárásai rendre elbizonytalanodnak. Valami közbejön, mégpedig a deus ex machina működésbe lépésével, mely feltételez egy demiurgoszokat gyártó machinátort.³⁸ A kicserélhetőség a lezárhatatlanságot eredményezi. A körkörös szerkezet válik láthatóvá. A teátrális kifutás visszakapcsol a darabkezdetéhez. Végül nem változik semmi. Kizárólag a bukás mértéke növelhető. A csattanók a következő darab összefoglalásai, vázlati. A *Színhős* Dékány visszatér a *Deficit*ben Dékány brandy alakban, Moórral pedig a *Döglött akná*ban lehet újra találkozni. A *Versenynap* vesztes fogadói kártyáznak indulnak, ahogyan fiatalabb másaikk tették a *Ki lesz a bálánya?* című darabban. A *Házmestersirató* alaphelyzetének előképe pedig az *Eredeti helyszínben* a filmforgatás színhelyén eltervezett bögrecsárda. Az *Eredeti helyszínben* Szerdahelyi Kis által kigondolt filmforgatókönyv a *Majális* szinopszisa, amelyben az alkoholista, önpusztító író, Marhás István a *Házmestersirató* Herceg Istvánjának alteregója.

A szereplők „múlt idejűek”, tetszhalottak. Az „élet értelmének” alternatíváit már eljátszották, talán azok játszottak el velük. Már nincs igazán vesztenivalójuk, ezért kívül állnak a történéseken. Manipulálható bábok, kreatúrák. Mindannyian mellékszereplők, az író szóhasználatában statiszták: „A statisztákban való gondolkodást a magyar irodalom jeleseitől örököltem. Ezt a szemléletet, hogy valaki statisztának nevezi az egyszerű embert vagy a szegény embert, talán még ez a leghelyesebb kifejezés, ezt Nagy Lajos is másként írta meg, Tersánszky is megint másként, Móricz is megint másnak nevezte, én statisztának nevezem.”³⁹ A kamaradarabokhoz nem szükségesek statiszták, itt azonban kizárólag ilyen típusok szerepelnek. Csurka ragaszkodik a minél közönségesebb alakokhoz, a hétköznapi naturalista esetlegességeihez. A szereplők értelmiségiek vagy kisstílű alvilági tagok. A darabokban négyen játszanak. Általában egy kortárscsoportoz tartoznak. Az azonos kényszerhelyzetben különböző magatartásmódok képviselői. Hangsúlyozottan pózolnak, mutogatják szenvedésük, előre bejelentik hatásosan megtervezett halálukat. Ha úgy jön ki, akkor bohóckodnak, blödliznek, dalolásznak, mímelik az ostobát. Tragédiai hősök és cirkuszi bohócok egyszerre. Elterelő hadműveletekkel kezdenek a rossz rontásához. Elmaradhatatlan perverziónak a rejtegetés. Megszállottként játszanak vagy inkább a játék játssza őket. A játékképességükön, a játékhoz való viszonyukon keresztül nyilvánulnak meg. A négyfős csoportokon belül a páros ellentétjátékok élezi ki a helyzetet. A küzdő felek felcserélődése a párviadalokat bonyolult szövevényyé teszi. A manipuláltak időnként önmanipulálásba kezdenek, maguk ellen fogadnak. A résztvevők a játszmák során megbarátkozó ösellenség típusok, illetve egymással szembeforduló barátok, házastársak vagy egyéb családtagok. A sorsközösség még a testvéri megszólítást is megengedi. A vendégségbe érkezők az elviselhetetlen elviselhetővé tételére hivatottak. A házigazda „forradalmat” provokál, versenyt hirdet a tönkreülésben. A helytállás a szabályok áthágásával lehetséges. Az őrzőből őrizett, a győzőből legyőzött, sőt a gyilkosból öngyilkos, az áldozatból gyilkos válhat. Az eleve lefutott versenyen a szerencse egyidejűleg balszerencse, a logika logikátlanság, a tehetség tetetlenség.

A társasjátékok

A senkik szeretnének valakik lenni. A vereség kétségtelen: a szájhősök minél fontosabbak kívánnak lenni, annál hevesebben muszáj érvelniük jelentéktelenségük mellett. A véletlenszerűen bekövetkező megsemmisüléssel szemben már kétségbeesett küzdelemmel kapkodnak egy szerepért, hogy valakivé álcázhassák magukat. A mássággal igyekeznek az azonosságot elérni. A játszás szabadsága ezért a társaságot rabságba keríti.

Szájhős

A dramatikus szöveg megismételt önreflexív kezdőmondata megelőlegezi az érdeklődést, egyszersmind az olvasó jóindulatának elnyerésére szolgáló bevezető paródiája. Az első felvonás angol nyelvórai kiejtésgyakorlattal és memoriter felmondással indul. Anna nevetséges igyekezettel tanul, nehogy megint elrontsa a nyaralást a nyelvtudás hiányából fakadó értetlenség. A szereplők paradox módon mégis Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjának tökéletesen összefüggéstelen, betanult társalgási fordulatait ismétlik. Dékány látszólag a Nyelvtanár instrukcióját követve az angol közé magyar szavakat kever, ám ezt öngúnyoló bemutatkozásra használja fel: palimadárnak, very verébnek nevezi magát. Megtisztulni, szegényné visszaváltozni törekszik, de közben gazember lesz. A feleségének szóló későbbi bemutatkozásban már apósa potenciális gyilkosaként tűnik fel: „Azért gyilkolom meg, mert közben 37 éves lettem. Az apósom már úgyszólván nem is lényeges. Nagyszerűen kiépítette maga körül a véderő rendszert. Mostanra odafordult a dolog, hogy ő intézte el az én rovatvezetői kinevezésem. Most már sokkal erősebb nálam. Ha akarja, holnap elintézi, hogy főszerkesztő legyek. Neki az a fontos, hogy minél magasabbra kerüljek én is, mert a sajtórészeit annál nehezebben lehet leleplezni. A mentelmi jogra megy ki az egész. De mondom, nem ez a fontos. Az a fontos, hogy én időközben 37 éves lettem. 37 év, tudod, milyen nagy idő? És milyen döntő kor? Az utolsó pillanat egy férfi életében, amikor még dönthet, amikor még rendezheti a világgal való zűrzavaros kapcsolatát. Valamit tennem kell.”⁴⁰ Még nem lenne késő mást választania, de képtelen az adott helyzetből kilépni. Innen már csak előre tarthat egy újabb, „mindennél hatalmasabb idegösszeomlás felé”, vagyis engedelmesen lenyeli végül az életét, mint az előírt pirulát. Bekerülve ugyanis a Tilda kerek fenekétől Moór dagadt erszényéig terjedő családi klikk sodrásába elindul a ranglétrán felfelé. Szükséges volt Moórénak a túléléshez, de már felesleges. A jótett helyébe Dékánytól jó nem várható. A rovatvezetői kinevezésének ünneplése helyett visszajára akarja fordítani a helyzetet. Az előtte feltárolt nagyszerű lehetőség számára felér egy idegösszeomlással. A „dilizflepnije” ellenére is a legnormálisabb, de csak abnormális tett elkövetésével derülhetnek ki a körülötte lévő abszurdítások. Rögeszméje szerint Moór lopásainak leleplezésével levezelhetné, hogy „beköltözött” a családjukba. A tönkretételével remél tönkremenni. A „robbantáshoz” az ötletet gyanútlanul Anna szolgáltatja, amikor kúraként a vívódásai megírására buzdítja férjét. Egy óriási regény is kitelne a mondanivalójából, ám helyette a kész dramatikus szövegváltozatot olvassuk. Dékány úgy dönt, hogy az újságírói eszközeit is bevetve fellázad: kigondolja a leszámolást apósa manipulációival. Várakozik, ezért hosszúra nyúlik a bevezető rész. Helyettes cselekvőként kapóra jön a váratlan vendég, Szoboszlay. A szerkesztőségben vele cserél helyet, de benne dekányi/Dékányi⁴¹ változtatni vágyás sincs. Az ex-rovatvezető a gratulációhoz fenyegetést is mellékel. Dékány apósáról terhelő információkat szerez Györgyikéjétől, aki abban a kátészesben könyvelő, ahol Moór az elnök. Előáll egy majdan lehetséges helyzet tervével: Dékány magasabb pozícióba kerülésével megürülő rovatvezetői helyet ismét el szeretné foglalni. Ezzel a húzással nyilvánvalóvá válik a korábbi manipuláció. Nem jön be a számítása. Dékány nem kiszámíthatóan viselkedik, nem törekszik magasabb beosztásra és anyagi javakra, tehát apósa ártatlanságának fenntartásáért

sem száll harcba. Az aduját csak a parti végén akarja kijátszani, de főnökeként Dékány azok azonnali maga elleni kihívására utasítja. A tényfeltáró cikk megíratásának örült ötlete ráirányítja a figyelmet a nagyobb képtelenségekre. A pánikba eső Moórénak az apósát kvázi feljelentő Dékány a naiv szerepét játssza, mintha az alaptalan rágalomra ez lenne a legcsattanósabb válasz. Moórné rögvest telefonál, intézkedik, hogy mentse a menthetőt, azaz a vagyont. A lapokat Moór keveri és osztja le. Dékány vállalkozása kudarcra van ítélve. Látszik, hogy blöfföl az árulgatás elárulásával. Moór ezt átlátva rálicitál, kijelenti, hogy örülne a Szoboszlay-féle reklámnak. Moór hadiállapotot hirdet. Dékány, Anna, Moór, Moórné között váltakozó párosításokban játszmák folynak. A pakliban benne van még az angyali Tilda, a főszerkesztő Mácsfi szeretője. Anna is az angyali szerepet veszi fel, hogy bosszút álljon a mássá váláshoz gyűlöletet elváró Dékányon. Ennek dacára az egészet valószínűleg ép bőrrel megúszó férje mellé pártol, s magát menti. Ő veszíthet a legtöbbet, az apját és a férjét egyszerre, de mivel a kettő együtt sem ér sokat, így a tőlük való megszabadulás lehet nyereség is. Végül a döntetlenért drukkol. Valakinek mindenképpen el kell pusztulnia.

A második felvonásban Dékányéknál egybegyűlnek a szereplők. Vígjátéki helyzeteket teremtenek a váratlan belépésekkel, hallgatóságokkal. A privát ügyeken élet és halál múlik. A szereposztás időnként felcserélődik, illetve a játékosok egymás bőrébe is belebújnak. Dékány megszólal Moórné és Anna nevében is. Parádés, ahogyan Szoboszlayt összezavarja az ellenfeléből lett újdonsült barátja, Dékány és a frissiben jötevőjévé vált pertu társa, Moór. Nem tudja eldönteni, hogy ki szórakozik vele: az előbbi, aki azt javasolja, hogy akassza fel magát otthon, vagy a vizitet és kinevezést ígérő utóbbi. Úgy tűnik, hogy Moór megnyeri a csatát, hiszen Szoboszlay nem ír, Mácsfi nem olvas, Dékány pedig nem csinál semmit, csak beszél. Az apósával szemben már csak a visszavonulás marad. Azt fontolgatja, hogy lemond az állásáról, s fegyelmet kér maga ellen. Moór előadja azt a politikai sablonokból előre gyártott vallomást, mellyel Dékány egy koncepció perhez hasonlóan kizárólag magára húzná rá a vizes lepedőt. Dékány megtagadja ezt a variációt, nem mond le a kibeszélés lehetőségéről. Moór gyilkos szándékkal tör a jövőbeli „kinyírójára”.

Hirtelen váltással a harmadik felvonás kezdetén Dékány egy álcsontvázal társalog, melyet egyébként a lichthofba kiakasztva rejteget. Öt hónap telik el. Elmeséli a kísérletei átugrott eredménytelenségét. Hübele Balázsként⁴² nekiveselkedik a feladatnak, majd megtorpan. A dugába dőlt riport után hiábavaló próbálkozás a lemondás, a fegyelmi kitalálása, mert nem képes írásban benyújtani kérelmeit. Később a titkát rábizza a kirendelt orvosra, aki azt elnyeli a hallgatásáért elfogadott kenőpénzzel együtt. Dékányt tehetetlensége boldogítja, ezért bohóckodik. Utolsó lehetőségként a halott másával, Csontváz Lajcsival kezd beszélgetni. A csontváz-ötlet az angolórával induló darabban felidéz egy titkolt családi szégyen értelmű szólást: *There is a skeleton in the cupboard*. A gépies reflexben mindig lehet reménykedni. A közszemlére tett csontváz egy bűnügy (öngyilkosság, rablógyilkosság, kéjgyilkosság) találgatására adhat alkalmat. A lakók gyanakvására számítva tehát az abszurdnak látszó találmányra hárítja át a leleplezést. Dékány a pokol helyett a paradicsomba jut. A telefonba Savanyú Jóska, a híres betyár nevében szól bele. A betegszabadságon mintha kicserélték volna, háziasszonyi szerepben válik férfivá. Nem Anna, hanem ő olvassa a Boldog herceget angolul. Helyette Anna jár dolgozni, s a munkájából él Moór is. A szükségszerű véletlen bekövetkezik. A Házmaster végre becsenget Dékányhoz, s annak feltűnő értetlenkedése miatt feljelentést készül tenni ellene. Látszólag minden elrendeződik, de váratlanul megbukik az apróságokon: Mácsfi szakít Tildával, Szoboszlay pedig Györgyikével. Dékány kéri vagy nem, összehívják ellene a fegyelmet. Ráadásul beállít a Házmasterrel a kapuban összetalálkozó Rendőr, aki részletekbe menően kikérdezi a házigazdát a csontvázról. A vallatás értelmetlen, mégis szabályszerűen lefolytatott.

RENDŐR (*nézi a csontvázat*). Ez gipszből van. Mennyi volt?

DÉKÁNY. Hatszáztíz forint.

RENDŐR. Nem drága. És mi a baja magának ezzel?

ROZVÁNYI. Kint tartja a lichthofban.

RENDŐR. Az helytelen. Először is megázik, tönkremegy.

...Nem kell a lichthofban tartani, kérem. Meglátja egy fiatal várandós asszony, megijed, és kész a baj. Ha már hatszáztíz forintot kiadott érte, becsülje meg. Egy ilyen sokáig eltart. Örök érték.⁴³

A félreértések elkerülésére közbeszól, s pechjére bemutatkozik Moór. A Rendőr egy feljelentés alapján éppen a letartóztatására volt kirendelve, s szerencsésen egyből meg is találja. Ekkor Dékány elismétli apósa szövegét, miszerint valami félreértésről lehet szó, s a biztonság kedvéért bemutatkozik. Az elvezetésre váró Moórtól búcsúzóik visszabújnak a berögzült pózaikba, gesztusaikba. Dékány utoljára magának is bemutatkozik, mégpedig olyan fecsegőként, aki nem mondja ki a nyomasztó képtelenségeket. Szájhösködése a darabcímet magyarázó olvasási ajánlat. Nem kell megölnie magát, mert már szinte halott az „önélveboncolás” elvégzése után. A legbuzgóbban intézkedik apósa megmentése ügyében, mégpedig annak módszereivel siet a segítségére. Az általa kipattantott botrányt most eltussolni igyekszik. Visszakozásával nevetségessé válik a fönix-vágya. A telefonban kibékül Mácsfival Tilda nevében, s baráti együttműködést mesél be. Újra felveszi a munkát. Nem sikerül újítania. Most már tudatosan hazudik, korábbi fogadalmát megszegve a rossz oldalon élteti tovább a rosszat. Legalább a gazemberséget elhatározhatja. Cinikus ügybuzgalommal beáll a cselszövések hálóját szövögetők közé.⁴⁴ Most már csak felfelé bukhat.

Ki lesz a bálánya?

A darab egy garzonlakás kicsiny terében játszódik. A szereplők ezen a rejtekhelyen minden péntek este tiltott szerencsejátékot űznek. Boccaccio *Dekameronjának* modellhelyzete szerint a külső „pestis” elől bezárkózva élettörténeteket mesélnek. Czifra János, a házigazda hétpróbás alak, aki ez alkalommal a négerkedésért kapott pénzből egy nagy húzásra készül. Úgy küzd, mintha a kártyával együtt született volna, mégis általában veszít. A vendégei a szeánszra érkezés sorrendjében mutatkoznak be. Csüllögh András az első fecske, bár tiltakozik a titulus ellen, mert nem akar a játszmában veréb, azaz palimadár lenni. A játékot inkább a társaságért játssza. A következő érkező Abonyi Bálint, a bohém és ripacs, tele extrém szokásokkal. Csak játszik. Czifra céloz rá, hogy ne egye meg a szappant. Abonyi azonban félreérti a halálos figyelmeztetést, elragadja a játékszenvedély. Az utolsó a kártyázás rituáléjáért feljáró Fény Tamás. A Czifra-Fény duó játszik a Csüllögh-Abonyi páros ellen abból a szempontból, hogy az előbbieket a befejezettebb, az utóbbiak a nyitottabb életek. Czifra és Csüllögh viszont elméletibb, Fény és Abonyi a látványosabb játékosok.⁴⁵ Mindannyian mások, mint amik lehetnének. Czifra író helyett bértollnok, továbbá könyvügynökként, striciként nevezi meg magát. Csüllögh gyermeknek megmaradt családapa, ambícióhiányos író. Abonyi filozófus helyett az úttörőkassza és a tantestületi ajándékkeret rovására játszó tanár. Fény híres matematikus helyett hivatali beosztott. A kockázatot a hazardjátékban vállalhatnak. A játék a póker egyik fajtája. Az osztás közben „vakolással” kezdődő előkaszában mindenki hívhat, amennyit akar. A második fázis, a lapcsere akkor indul, amikor mindenki egyenlő összeggel van benne a kaszában. Aki nem fizeti be a kellő tétet, „kiszáll”, az nem vehet részt a partiban. A harmadik szakasz az újabb hívásoké. A játékszabály szerint a lapokat csak akkor kell felmutatni, ha mindenki „megadja” a hívást. Alapelem tehát a szerencse és a blöff. A darab szintén három részre osztott. A póker néma játék, azonban a résztvevők nem állják meg a társalgást. A pénz helyváltoztatásával a gondolatok is kicserélődnek. A dramatikus szöveget a konfliktusmentességgel jellemzik, ugyanakkor már egy ilyen darabban játszanak. Az első felvonás már elárulja a dramaturgiai

„trükköt”, ahogyan ez Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című művében is történik.⁴⁶ Itt a hétköznapi eseménytelenség látszatában négy „elvetemült” szereplő mondja a magát. A *Ki lesz a bálánya?* látszólagos önkarikírozó részlete egy tragikus vég lehetőségét bújtatja el.

ABONYI. Egy kutya, két kutya nem ugat hiába. Négy kutya ugat a színpadon. Konfliktus nélküli dráma.

FÉNY. És négy veszett kutya?⁴⁷

Alig lendülnek bele a játékba, amikor Czifra már a befejezésre utal: „Az élet szép, élni jó. Éppen ezért én meg fogok halni. Egyszer. Egyszer-másszor. Ha mondanám, elhinnétek, hogy meghalok?”⁴⁸ A szavaiból árad a csehovi rezignáció és a másra vágyás, s ennek paródiája. Eldönthetetlen, hogy az ellentmondó kijelentések közül melyik a hazugság. Az (élet)vesztésbe menekülés talán az egyetlen kiút. A póker mindenesetre nem baráti játék, a társaság tagjai között harc folyik. A nyerő a nagyobb lap, melyek rangsorát időközben Csüllögh ismerteti. Váratlan helyzet alakul ki, a tétek felszöknek Czifra és Abonyi párviadalában. Az előbbinek élete nagy lehetőségeként abszolút lap jut, a mindent ütő royal flöss van a kezében. A nyertes játszma után szünetet javasol, s az egyeteket, igyatokat, telefonáljatok, érezzétek otthon magatokat felszólításai egyúttal a befogadóhoz való kiszólások.

A második felvonás indításakor a szereplők még szüneteltetik a játékot, illetve a feltételezett közönség szünetbeli szerepét játsszák. Kiderül, hogy a póker folytathatósága veszélybe kerül, mert Abonyi végleg „kinyiffan”, hitelből tud csak játszani. Előáll az a képtelen helyzet, hogy a többiek a saját pénzük ellen és a pénzükért játszanak. Ez a paradoxon minden összejövetelel megisméltődik, s ugyanazokat a problémáikat sorolják vég nélkül. Az ördögi körből nem lehet szabadulni, ezért a barátok közül az egyik rendszerint megbolondul, de ezúttal az egyik nyerő szériában lévővel fordul elő. Fény Tamás fellázad, nem hajlandó a pótcselekvésre (sem). Az értelmetlen küzdelmet azonban nem lehet abbahagyni, tehát megy tovább a játék. A vesztes Abonyi tisztázza a darabcím kérdését, miszerint a bálánya szerepe a bálrendezés költségeinek fedezése, tehát a fizetés. A válasz tehát az, hogy saját maga a bálánya. Ezzel szemben Czifra tart halotti beszédet, elhatározza, hogy addig hal meg, amíg nem késő. Újabb körre már nincs idő, mert megszólal a rádióban a Himnusz. Abonyi fogadásból a rádiót túlharsogva énekel. Fény menekülő gesztust tesz, a fejét kezébe temeti. Czifra végignézi a provokatív magánszámot, de bedugja a fülét, ezzel kívül kerülve a veszélyen. Csüllögh hintázik a széken, kimegy a konyhába, majd visszajön, karját összefonva áll, tehát kritikusan szemlélődik. Az Abonyihoz hasonlóan rögeszmés újrakezdő Csüllögh hosszabbítást kér.

A harmadik rész időugrással nyit, már háromnegyed négy van. Minden fogytán, pénz, szó és az élet. A játékosok mégis rendületlenül gyilkolják egymást, s teszik tönkre magukat. A bonyolult tartozásviszonylatok listája már egy tárgyakkal (gyufásdoboz, cigarettatárca, pohár, öngyújtó) játszott komolytalan játékba való átmenetről tanúskodik. Mindannyian bálányák, csak más mértékben. Abonyinak tragédiaszámba megy a pénzvesztés, ezért a lovagiasság szabályai szerint revansot követel. Hirtelen rákérdez, hogy miért van Czifra szappanjában zsilettpenge. Így nem tudja ugyanis megenni, sőt a mosakodásnál megvágja magát. A házigazda tréfásan előadja a senecai ötlet variációját, majd a társaságot megnyugtató frivol magyarázatot, miszerint a délutáni találkára érkező nő szörtelenítésére találta ki. A kártyaparti végképp befulladás. Csüllögh és Czifra búcsújátéka a rezümé.

CZIFRA. Mért féltesz te engem, Böhönye?

CSÜLLÖGH. Nem tudom. Félelmetes élete lehet annak az embernek (*innen komolytalan*), akinek ász káró ellen royal flöss ad a kezébe a sors. Nagyon vigyázz magadra.

CZIFRA (*megöleli*). Jól van, hú kutya, szevasz.

FÉNY (*kintről kiált*). Gyerünk már!

CSÜLLÖGH (*csak félig komolyan*). Bálányák leszünk mindannyian, és az évek szállnak, mint a percek, kiontott véred harmatával, irgalmazz nekünk. (*Mellbe vágja Czifrát.*) Czifra herceg! (*Kimegy.*)⁴⁹

A villoni balladák ajánlásának átírásával történő elköszönés Czifrát egyrészt a halálával megváltást hozó Jézushoz méri, másrészt utalás a lator szereptől megszabadulni képtelenségre. Czifra nem tud dönteni, de hamarosan megkapja a hiányzó kis biztatást. Fél ötkor távoznak a vendégek, de beállít egy új lakásfoglaló, aki előzőleg telefonon bejelentkezett. Juhász Fortinbrasként az elvonuló „hullák” után színre lépve megoldja a helyzetet. Nincs élete, de az élet nevében toppan be. A kártyabarlang kéglivé alakul, a póker helyett a szeretkezés a játék.⁵⁰ Czifrával az unokaöccse alkudozni kezd, később durván megfenyegeti, s halálba küldi. Juhász groteszk módon leckéztetésre használja fel egyedüli beavatottságát, hogy ismeri Czifra tervét. Áldozatot követel tőle, az élete árán is kell a lakás. Czifra kitakarítása vére menő küzdelem. Egész éjjel az esőben egy újonnan megismert lánnyal várakozott a lakás szabaddá válására. Ezzel kiálltnak tekintik a szakítópróbát, bár szenvedélyük nem nagyobb mértékű, mint amekkorával a pókerezők viseltettek a játék iránt. Czifra végső menekülési kísérletként feltételeket szab a lakáshasználatnak. Blöffje, hogy reggel hatra nőt fog felhozni. A kártyában szerencséje volt, így a szerelemben nem lehet. Nem marad más lehetősége, mint menni, hiszen már eljátszotta az életét. Kénytelen átadni a helyét. Nem fog hiányozni a következő pókerezésnél, mert helyettesítheti Kormorán, aki telefonon már jelentkezett a játékra. Nyertesként is bálánya, az életével fizető balek lesz. A beteljesülés mindkét félnél szükségszerű. Juhász és a Lány behúzódnak a hálófülkébe. Az üres szobában a rádióból az időjárás-előrejelzés hallatszik, mely felfogható a befejezést sürgető helyzetjelentésként, akárcsak korábban a Himnusz adása.

Deficit

A darabban Albee *Nem félünk a farkastól*ára emlékeztetően két rendszeresen összejáró baráti házaspár játszik. A lakás- és feleségcserét Illés Endre *Festett egek*jében a „körbelakás” játékanak hívják. A klasszikus négyszögtörténetet egy agytorna csavarja meg. A szereplők az új, még „holdbéli” városban nem találják a helyüket, beköltöznek a két szoba összkomfortos unalomba. A típusmennyországból hamarosan pokoljárásra indulnak. Az első rész elején X hattagú bizottságot játszva latolgatja a lehetőségeit, s viccelődve kiköt egy szűk, piszkos, sötét sikátorban a más feleségével való csókolózás visszataszító és vadromantikus kalandjánál. A kimondással egyidejűleg elkomorul a hiány mértékétől. A bevezető filippika egyben bemutatkozás, s felvázolja az alaphelyzetet. Y pótlékként javasolja a gyereket, X azonban nem akarja átörökíteni a tehetetlenségét. Y felveti az ötletet, hogy ha mástól születne gyermeke, akkor X megmenekülne a terhettől, s jó időöltés maradna a kicsivel való játék. A perverz játszmahoz már össze is állt a terv. A telefonbeszélgetésnek a szövegben rögzített feléből kikövetkeztethető, hogy úton vannak a hiányzó játékfigurák, Z és W. A játékszabály, hogy nincs ugratás, halálos harc folyik. Először lejátszódik a komolytalanul elmondott komoly vendégfogadás, majd a komolyan elmondott komolytalan, frázisokkal teli, felszínes áltársalgás.

X (*lerohanólag, de ez is komolytalan*). Nem tudátok legalább hetenként kétszer otthon maradni kettesben, beszélgetni, smárolgatni...vagy mást mondok, nem tudátok időnként elmenni az Aranycsillagba cigányzenét hallgatni?

Z (*tettetett bávatsággal*). Cigányzenét...az kéne, meg egy kis eső...

...Most tulajdonképpen be kellene számolnunk arról, hogy mi történt velünk ma. Ugyebár jól nevelt értelmiségi körökben a szervusztok, a szervusztok után, a két-három parancsolj kérlek után az egyik úr azt mondja: hát kérlek szépen, nálunk ma az üzembn, a gyárban, a

varrodában, a kuplerájban, a tébolydában...a házigazda ezt jólnevelten végighallgatja, és aztán mond rá valami okosat. Valami aforizmatikusát.⁵¹

X állandóan lázad, persze hiábavalóan. „Hullaféleségként” megeszti az életét az utolsó lehetőségig. Bejelenti a társaságnak, hogy a rossz továbbbrontása, a szakítás provokálása az egyetlen cselekvési esély. Az asszonyaik távollétében fogadást ajánl Z-nek, hogy cseréljék ki a feleségeiket, ha valamelyikük már gondolt férfiként a barátára. A kísérlet során viszonylatba kerülhetnének, összemérhetőkké válnának. Elsőként Y-t teszik próbára:

X. Vársz valamit?

Y. Konkrétan nem, de jöhetne.

X. Örömmre vársz?

Y. Nem tudom.

X. Csapásra?

Y. Nem.

Z. Godot-ra?

X. Godot úrra? Godot-néra? Godot-kámra?

Y. Csak várok, várok, az biztos.⁵²

Z beckett-i utalását Y parodizálja, a megváltót átváltja csábítóra, majd a célzást tompítja a szójátékkal. X a Teremtő által egymásnak kiosztottakat akarja újrakeverni. Hirtelen Y közli, hogy gondolt, mintha a barkochbázásba kapcsolódna be. X álpátosszal szaval és megcsókolja a feleségét. Blöfföl, hogy kisedje Y-ból, amit hallani akar. A vallomást követően az álom beteljesítésére, vagyis Z megcsókolására biztatja, sőt tust akar húzni hozzá. Váratlanul felnyit egy kopott ládát, amiből egy rozsdás ekevasat, egy viseltes katonazubbonyt és egy hegedűtokot vesz ki. A családban apáról fiúra szálló hegedűművészi szerep meséjét W leleplezi, előrevetíti, hogy a tokban minden lehet, csak hegedű nem. X a titkát végül nem fedi fel, a hegedűtok zárva marad. A kárpótló feltárulkozásában elmondja, hogy a manipulációt Y-ért vállalja, mégis sürgeti a tőle való megfosztását, hogy miatta választhassa az aszkétaságot. A gondolatjáték párhuzamos Sarkadi *Oszlopos Simeonjából* Kis Jánoséval, mellyel a szeretőt átjátssza egy másik férfinek. Y mindenre elszánt.

A második részben ugyanott társalog Z és Y. Úgy tűnik, hogy az ágyforradalomba mindannyian belementek. Párt váltanak: Z és Y marad, X W-hez megy találkára. Egyikük sem lehet biztos benne, hogy ki nevet majd a végén. Nem tudják, hogy kit avatott be a tervébe X. Kérdéses, hogy ki vívódik már ruha nélkül. Y elképzei a helyzetet odaát, W-t és X-et utánozva elcsábítja Z-t. Z ezért az akcióért lemond egy áttörést hozó könyv megírásáról, de új szerepet kap a dramatikus szövegben. X és W abban a pillanatban lépnek be a szobába, mikor Z és W után becsukódik a hálószoza ajtaja. X hadművelete sikertelen, W-t nem képes levenni a lábáról. A játéknak vége szakad. Nyilvánvalóvá válik, hogy W nem tudja manipulálni Z-t, s nem X babája Y. Másfelől X felesége és a legjobb barátja tulajdonképpen alárendelik magukat az akarátának, a csalással csak azt teljesítik be. W elveszíti a férjét, X pedig a feleségét, a barátját, s még szeretőt sem nyer. X a balek, önmeghatározása szerint „niemand II., szarvakkal”, pedig a krisztusi sorsot tervezte megismételni. Házasságtörés tanúiként várakozva W-t ráveszi még egy fogadásra: ha a provokátor Y, akkor W is átengedi magát X-nek. A kilépő X és Z azonban nem deficitről, hanem többletről számol be. Blöffölnek, amikor arra hivatkoznak, hogy a másik pár ugyanúgy élt a lehetőséggel, így próbálják magukat áldozatoknak kijátszani. A házasságok és a barátságok sem bomlanak fel, látszatra minden marad a régiben. Megbeszélik, hogy X és Y másnap visszaadja a vizitet. Az öngyilkosság lehetősége is felmerül. Ezúttal X és W marad a szobában, Y és Z távozik. X kinyitja a hegedűtokot, hogy leleplezze magát, s a hallgatás kötelezettségével hozzáláncolódnak a titok birtokosa, W. Két abszolút fegyvert rejteget: egy géppisztolyt és a Kommunista Kiáltványt. X ezek látványával képletesen magáévá tehetné W-t, hiszen kiforgatható a jelszó: Világ proletárjai, egyesüljete! A poén még csak most következik, a tok üres. Már csak a hegedűtok

csattan. Talán Y jöhetett rá, s tüntette el, vagy elkallódott a lakáscsere során, netalántán soha nem létezett, pusztán csehovi nosztalgiakép. W azt ajánlja, hogy vegyen bele hegedűt, tehát ami beleváló. X a darabkezdő pózába merevedik, s a deficitjeinek foglalatát, az Internacionálét dúdolja.

Döglött aknák

A kisregény dramatikus változatában ismét egy négyes között variálódnak a viszonyok. Az idegosztályon egy kétszemélyes kórházi szobában összetalálkoznak az egykori halálos ellenségek, a reakciós Moór Jenő és a szektás Paál Károly. Köztük örkényi macskajáték zajlik, csak éppen férfiakra komponálva.⁵³ Mindketten egyformán kivételezettek, egy kiváló kórház kényelmes kistermébe kerülnek. Tulajdonképpen egy elfekvőről van szó, ahová behozzák és otthagyják a vegetálásra ítélteteket. Ártalmatlan lázadók. A politikai helyzet szlogenjére fogják, hogy már idegbeteg senkik. A szereplők legtöbbször felváltva alszanak, így a felébredő mindig meglepetésszerű helyzetben találja magát. Így olyan, mintha telefonon beszélgetnének. Az első rész első képében Paált hozza be egy betegszállító az alvó Moór mellé. Paál felismeri a szomszédjában az ellenfelét, majd megnyugtatja magát, hogy rémeket lát, hiszen üldözési mániával kezelik. Paálné is a riválisáról beszél, de saját vigasztalására kijelenti, hogy a férjét úgysem fogja meglátogatni a szeretője. Paál bemutatkozása után az altató akkorra teszi meg a hatását, mikor Moór magához tér. A hangulatos ébredés érdekében egy értelmetlenk tűnő mondással kezdi önreflexióit, majd észreveszi az alvó Paált. A Paáltól eddig hiába várt lángossütő-íparengedélyért újabb tervet eszel ki: „Összemelegszünk. Lekötelezem kendet, Paál elvtárs! Alaphang: izes-magyaros, elvégre népi káder. Körítés: pártszerű szókapcsolatok. „Elvtársam, kérlek, gyógyuljunk versenyben.” Avagy: „Gyógyulási verseny – a szakszervezeti kongresszus tiszteletére.” És ön győz, Paál elvtárs. Jézus Mária, de jól érzem magam.⁵⁴ A találmánya az idők során rögeszmévé alakul, ahogy Paálnak az elutasítás. Abnormális, bár logikusan levezetett, ahogyan a lángossütő és az egészsége között választ. Az üzletelő módszerét, imáját keveri az ellentábor jelszavaival. Hahotában tör ki, mikor felidézi a kérést megtagadó Paál által ismételt formulát. Paál erre felijed, de az ajtó felé szaladva összeesik. Moór halotti pózba igazítja, s társalgásba kezd vele. Úgy tűnik, hogy az engedélyért folyó küzdelem a véletlenül megbukik, viszont megnyeri az egészségért való versenyt. Paál fogadalma szerint amíg él, addig nem ad ki engedélyt, de a halálával sem szabad a pálya. Paál hörgéssel egybekötött ébredésére Moór ájul el, majd hirtelen a szokásos mondattal ébred. Paál is magánál van, így elkerülhetlen az összeismerkedés eljátszása. A második képben pedig mindketten alszanak. A látogatási időben a helyén van a hiányzó másik páros: Paál ágyánál Zsóka, Moórénál Béla. A kórterembe még benyit egy Asszony, mert Vidovics Rózsát keresi. Zsóka megjegyzése a dramatikus szöveg önértelmezése: „Még csak ez hiányzik. Így nem elég abszurd neki? Mert nekem igen.”⁵⁵ A látogatók összemelegszenek a hozzátartozóik helyett, akik altatását a vendégeskedésre időzítették. Paál egykori szeretője, a színésznő Zsóka Moór fiát, az építész Bélát szemeli ki férjének. Képletesen továbbadja a Paál által rajta elkövetett erőszakot. A regényes múltja pedig kívánságára megíródik, sőt már játssza is benne a címszerepet. Zsóka kölni illatot, Béla egy pár gyulai kolbászt hagy hátra üzenetként. Távozásukkor ébred Paál és Moór, s nyomja tovább az ágyat és a sódert. Moór figyelmezteti Paált, hogy a feljelentéssel való vádaskodása, az ébersége miatt átkerülhet a zárt osztályra. Módszeresen ráröhög, s egyedül maradván ébren átkutatja. A megtalált illegálisan tartott pisztollyal nem lövi le, hanem ezzel juttatja terve szerint a zárt osztályra. Egy vígjátéki gesztussal azonban öntudatlanul visszaadja a magához térő Paálnak, aki három szem altató bevitelére kényszeríti. Az alvás ideje alatt Paál a látogatóba érkező feleségével elviteti a kispárnába rejtett fegyvert. A szobatárstól a saját

tervével szabadul meg, azaz hagyja, hogy immár bizonyíték hiányában feljelentse életveszélyes fenyegetésért. Így utoljára nevetet.

A második rész helyszíne változatlan, az egyik ápoló mégis komfortos kéglinek nevezi a kórtermet. Paál alszik Moór ágyán, amikor nyolc hónap után Moór megérkezik a zárt osztályról. Moórnak az idegbeteg Paál, a feltételezett betegkipróbáló beteg mellett kell megmutatnia, hogy normális. Kiderül, hogy a fiával eredetileg azért protezsáltatta be magát a kiemelt kórházba, hogy a zárójelentést felmutatva végre kiadják az iparendélyt. Ennek ellenére súlyos agyér-elmeszesedést állapítanak meg nála. Már feltűnően nagy lendülettel játszik. Egy ötszázforintost tesz szemfedél gyanánt az alvó Paálra, hogy megvesztegesse. Moór álomba zuhanásával nyitja ki Paál a szemét, s Moór gesztusait, ébredőmondatát ismétli. Paál szintén hiába várja, hogy kiengedjék. Elmeséli, hogy időközben meghalt a felesége, akinek a temetését Zsóka intézte. Béla belépése után átrendezi a viszonylatokat: Zsókat a menyasszonyának nevezi, s új lakásukként egy nagy pasaréti villáról számol be. Az öregek némi huzavona után áldásukat adják a frigyre, s folytatják játékaikat. Moór a pénzt keresi, mégpedig Paál éjjeliszekrénye felé közelítve, ám az alvónak gondolt ráhorkant, amitől elájul. Paál visszaadja Moórnak a tulajdonát, mégpedig ugyanúgy az arcára téve. A záró kép változatlanul a kórházi szobában játszódik, amely kertes villává alakul. A szereplők azt színlelik, hogy az új házban vannak. Moór előadja új műsorszámát, melynek több-kevesebb elszólással részesei a többiek. Ragaszkodik hozzá, hogy a kertet aláaknázza a kertész, alias Paál. A kertész nem marad a „kaptafánál”. Nekünk, magyaroknak tudniillik Mohács kell, idézi fel Moór emlékezetében Gyóni Géza halhatatlan sorait, illetve Paál javítása szerint Majakovszkijét. Egyiküknek sem sikerül eltalálni a költőt. Rájönnek viszont, hogy mindketten hazudnak, s nincs is egymással semmi bajuk, csak a beidegződött gyanakvásosdi játékot nem tudják abbahagyni. Egymásra találnak. Moór utolsó kétsége, hogy alá van-e aknázva a kert. Paál nem rontja el a játékot, vállalja az elaknásítást, de csak hozzájuk hasonló döglött aknákkal.

Versenynap

A játék vasárnap délután a budapesti lóversenypályán játszódik, vagy bármikor máskor és máshol, de leginkább a színtérré alakuló nézőtérén. A játék tartama egy versenynap ideje, mely irreálisan megnyújtott, mégis sűrített idő. A flashback-technikát idéző betétek a végkifejlet egy-egy lehetőségének mintái. A verseny nemcsak a lóverseny, hanem bármilyen küzdelemmel behelyettesíthető. Az önpusztítás versenyszerű üzése még hősies vállalkozásnak is tűnhet. A hazardírozók testvérek a szenvedélyben, de nem vérrokonok, mint a vasutasok Örkény *Vérrokonok*jából. A Bokorok mindent a vasútert áldoznak fel, Bakuczéknak pedig más helyett tölt be minden helyet a játék. A lóverseny nem cserélhető fel a vasúttal.⁵⁶ Ennek ellenére ez a játék is vérre megy, ha más már nem. Itt fogadni lehet tétre, helyre, befutóra, s aki rossz lóra tesz, az megpróbál újítani. A futam indulóit, a négy fogadót egy kórusszerű tömeg fogja körül. A *Ki lesz a bálánya?* egykori pókerezőire találhatunk rá, egy kicsit megöregedve. A feltételezett gondviselés már komikus színben tűnik fel: „Az istenek léte is csak az örökös hajsza, létbizonytalanság, ők is éppen úgy izgulnak a tikkettjükért, mint mi...”⁵⁷ Bakucz, az író mutatja be a pályát a kilátogató vendégnek, a filmrendező Gergely Gábornak. Filmet készülnek forgatni, melyhez anyagot gyűjtenek a helyszínen. Az életrajztöredékek filmforgatókönyvet rejtenek el a dramatikus szövegben. A lóversenyen fogolytábor idéz az összeartság, az egymásra utaltság, s a (rém)hírek és az esélylatolgatások terjedése. A játékosok közül utolsóként befutó Csapó Árpád kezdi a bemutatkozást: pásztorórákra jár vekkercsörgésig. A költő Lelki Oszkár Kossuth-díjas tenyérjós és gyógyszerész művészneveken fut, a telefonos pénzszerzés során össze is keveri a címeit. Gedeon György statisztavezér a kamaradarabokban, valamint illem- és táncoktató. Bakucz lovakról ír, s nem

emberekről könyvet, ám amely műben szerepel, vagyis a *Versenynap* ötvözet. Mindannyian kizárólag vesztesek lehetnek, a versenyek jórészt lefutottak. A ló is ember, vagyis manipulálható. A pénz megszerzése mégis élet vagy halál kérdése, a játékból nem lehet kiszállni. A küzdőtéren a barátok egymás ellen drukkolnak.

A második rész zivatarral nyitja az utolsó számot. A játékosok egy mankót találnak, amiből a vicc alapján kikövetkeztethető a csoda, vagyis az elveszített pénz mégis visszanyerhető. Bakucz miután elmulasztja a keresztelőt, eljátssza a felesége fizetését, felteszi az útjába vetődő Csapónénál lévő összeget is. A teljes csőd állíthatja csak meg. Noha még a nő életmentő lehetőségként ott kísért, de már a megváltás reménye nélkül. A nő is szerepjátékos, kedvességével érdemen felüli jutalmat osztva tulajdonképpen bosszút áll, hogy a férfit életben tartja. A versenynap végén a játékosok körmenetet alkotnak, s megvert seregként távoznak. A vesztek továbblépnek a kártyázók kibiceivé. Lelki és Gedeon ezt az utat választja, hogy pénzhez jussanak, amiből majd újra kijöhetnek a pályára. Bakucz is újabb játék után kutat: „S még valamit: amikor ifjú fővel belekeveredtem ebbe a láncra fűző szenvedélybe, kevésnek éreztem és kevésnek tudtam a saját emberi és ifjú alkotói szabadságomat. Légszomjamból volt. Elcsábított az a néhány órás látszatszabadság, amely itt körülveszi az embert. Dönteni pénzről, esélyről, lóról, magamról. Hamarosan kiderült, hogy ez csak látszat szabadság, sőt az is, hogy méltatlan és alantas dolog az igazi szabadság éhségét ezzel a játékszabadság-túróscsuszával jóllakítani, teletömni.”⁵⁸ Vajon ez az eddigi önsorsrontó elvnek, az egyetlen cselekvési lehetőségnek a kritikája vagy egy blöff? Csapóval együtt várják, hogy befogadják őket.

BAKUCZ ...*(Lenéz, és leszól Csapónak)*. Te mit csinálsz ott?

CSAPÓ ÁRPÁD *(lentől, de felállva)*. Várlak. Itt lent, köztük.

BAKUCZ. Befogadtak?

CSAPÓ ÁRPÁD. Nem mondták, hogy nem.

BAKUCZ. Mit gondolsz, engem befogadnak?

CSAPÓ ÁRPÁD. Kérdezd meg tőlük.

BAKUCZ (hosszan és alaposan és reménykedve és kétségbeesetten néz körül a nézőtéren. Végig azon a vonalon, ahol a versenyeket nézték. Még egy pillanatra kitartja, aztán meghajlik.)⁵⁹

A színháziságra való reflexió mozzanatában a nézőközönség soraiba vágyás van kódolva, ami a tétlen várakozást viszi tovább. A játék immár publikussá és tömegessé válik. Az intimitásba belejátszik a nyilvánosság.

Házmestersirató

Két négyfős csapat játszik egymás ellen: egyfelől a lakók, a házmesterék, másfelől a vendégek, a házmester-szociológiát végző team. Az adatközlők a kérdezőjükkal, illetve gondozójukkal kettesben elhúzódnak. Jónásné Poós Zsuzsa telekommunikációssal, Polgár Felleg Anna szociális munkással, Rudi Visegrádi Irén egészségügyi szociális felmérővel, Kati Lippai Géza szociológussal kerül párba. Az egyetlen helyiségből álló házmesterlakásba a kérdezőbiztosok nem sokkal az építómunkások csapatát követően érkeznek. A rádió reggeli adásának hangjaira szépen sorban jönnek a kliensek, ahogyan korábban a különféle katonák a minden megpróbáltatást túlélő Jónásnéhoz. A házmester egy bögrecsárdát tart fent, kijátszva a reggel kilencig tartó alkoholárusítási tilalmat. Az üzletet a szolgáltatásaiért cserébe a tömbbizalmis Szász fedezi, az akadékoskodó szomszédokat pedig feljelentéssel intézi el. A lakásban „totál” együtt a család, melynek minden tagja visszaeső deviáns elem. A periférián tenyésző vagányok, tersánszkysan rajzolt alakok. Az alkoholizmus általános menekülési mód. Jónásné beszámol a történekről a börtönből négy év után frissen szabadult Rudi fiának, így értesül a befogadó a hírekről. A lánya, a Rudi által futtatott Kati már nem prostituált, mióta

gyermek született, sőt férjhez akar menni. Az apa kiléte kétséges, hol a kártyás Polgár, Jónásné élettársa, hol a nős Herceg Pista vállalja. A családot összetartó, megtartó, sőt fenntartó Jónásné gyanítja, hogy a felmérés után a szanálás jön, tehát valahogy haladékosan kell nyerni. A tudományos képzettségű dolgozók vezetőjének, Lippainak a találmánya a kérdező csapatok összeállítása a nagyobb adatprés érdekében, de voltaképpen azért, hogy ne verjék meg. A bemutatkozást követően ugyanúgy pálinkát iszogatnak, mint a melósok. Az interjúk önkéntes kényszerrel történnek. Le akarják leplezni, hogy a beszélgető alanyok mit takargatnak. A szakszerűtlenség érthetetlen, mert nem nyomozás házkutatási parancsra, nem jövedelmező beszélgetés, nem gyóntatás. Hirtelen beállít a részeg Herceg Pista, az író, akinél a szesztilalom látványos áthágása lázadás számba megy. Kibeszéli, hogy nem a szokásos vendégkörrel találkozik. Jónásné kifakad, hogy írja meg ebből a siralomházból a házmestersiratót, bár már azt a darabot adja elő. Herceg váratlanul szerepelni, szájhösködni kezd, s átveszi a társalgás irányítását. Köztes szereplőként közvetít a két csoport között. Lendületbe hozza a tervezett vizsgálatot, mely holtpontra jut, mielőtt elkezdődhetett volna. Megfordítja a vallatás szereposztását, vagyis szociológus-szociológiát kezdeményez. Az ötlete a kollektív vetkőztető, melyben a kérdezőket éppúgy kifaggatják, mint előtte a házmesteréket. A börtönőrré előlépett Rudi kulcsra zárja az ajtót, így mindannyian a helyzet foglyai maradnak. A rabságban tartó lakás Örkény *Kulcskeresők* vagy Sartre *Zárt tárgyalás* című darabját idézi. Jónásné italt hoz a raktárból, s a lakás kocsmává alakul.

A második részben Herceg a készülő színjátéknak megfelelően átalakítja a helyszínt: a kihallgatott részére középre helyezett járóka körül nézőközönséget alkotva ülnek a lakók. A kísérleti előadásban elkezdődnek az egymásba szövődő Ezeregyéjszakai mesék, s addig folytatódnak, míg egálba nem kerülnek a résztvevők. Az életjátékért ugyanazzal fizet mindenki. A kor hősei tűnnek fel, akik mégis elbuknak. Nevezhetők a történelmi helyzet rabjainak. A szociológiai teamnek szintén van takargatnivalója. A kérdezők is tönkrementek: Visegrádinak 56-ban az apa disszidálásával szétszakadó családja, Poós a családirtás miatt gazdag öreg professzor fiatal felesége lesz, Felleg nemi nyomorba cseppenő vidéki tanítónő, Lippai kisstílusú ügyeskedő. A „lehetőségesdi” játékszabályai bontakoznak ki Herceg történetében: „Hol volt, hol nem volt egyszer valaki, aki egy géppel szeletelte a közös lehetőséget. Egyiknek vastagabb szeletet vágott, a másiknak vékonykát. Senki sem volt megelégedve a maga szeletével.”⁶⁰ Elfelejtik a lehetőség teremtését. Közben Kati az alkóvban elmélyül Lippaival, miután megszerzi a legfontosabb információt, hogy már nem nős. Rudi pedig Visegrádival melegszi össze. Szász végre kiböki, hogy elő kell készítenie a szanálást. A rögeszmés újrakezdő Jónásné erre az eshetőségre öngyilkossággal fenyegetőzik. A lumpenelemek és a rózsadombi úri népek azonosságuk ismeretében, testvériségben várják a véget. A végletesen eltérő, mégis jól megférő világok képviselője, a házmesterlakásban élők és az őket fölmérők közé ékelődő Herceg. Mindkét táborból kilóg, bár lecsúszott értelmiségiként bármelyikbe besorolható. Vezényli a kórust, mely egy értelmetlen, s a berúgottaknak nyelvtörőnek beillő mondatot variál: Sárgarézből van a pipakupakom.

HERCEG (*odaáll elébük*). Mondjátok utánam: Sárgarézből van a pipakupakom.

SZÁSZ. Sárgarézből...

HERCEG. Van a pipakupakom...

SZÁSZ. Pipakupakom...azt szeretem azért benned, komám, hogy tudol mulatni becsületesen...(Lippainak.) Nem te...

HERCEG (*Lippainak*). Pipakupakom!

LIPPAI (*nem tudja kimondani*). Pipakupaka...(Összefogódnak hárman, és egyhelyben dülöngélnék.) (*Együtt.*) Sárgarézből van a...

...HERCEG-LIPPAI-SZÁSZ (*Együtt.*) Pi-pa-ku-pa-kom...(Töltés.)⁶¹

A dologkerülők és a látszólag lázasan munkálkodók egyaránt nevetségesek. A különbség csak annyi közöttük, hogy az előbbiek helyüket nem lelők, az utóbbiak pedig a helyüket

eltévesztők. A házmesterék a szabadabbak, mert rosszul élnek ugyan, de nagyjából úgy, ahogy akarnak.⁶² Az ajtót végül kinyitják, mert Katinak az eljövendő toronyházakról eszébe jut, hogy a gyerekért el kell mennie a bölcsődébe. Az önként maradók a Kossuth-nótát éneklik, melynek refrénje a darab zárómondata: „Éljen a magyar szabadság, éljen a haza!” A körmagyar véget ér, a házmesterlakás már bontásra vár. A felcserélhetőség az önpusztítás versenyét vég nélkülivé teszi. A jelszó: amíg még nem késő.

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Bertha Bulcsu: Délutáni beszélgetések. Bp., 1978. 121.
- ² Bertha i.m. 134.
- ³ Szalay Károly: Bálányák a Prófétaképző Főiskolán. Bp., 1980. 303.
- ⁴ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 240.
- ⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 95.
- ⁶ Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Bp., 1991. 140.
- ⁷ Láncezi András: Az író és a politika, Világosság 1991/6.
- ⁸ Almási Miklós: Groteszk rekviem, Kritika 1970/1.
- ⁹ Kiss Ferenc: Művek közelről. Bp., 1972. 174.
- ¹⁰ Csurka István: Az elfogadhatatlan realitás. New York, 1986. 44.
- ¹¹ Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982. 108.
- ¹² Csurka István: Létezés-technika. In: Csurka: Létezés-technika. Bp., 1983. 447.
- ¹³ Csurka István: Aszkézis. In: Csurka: Színleírás. Bp., 1984. 24.
- ¹⁴ Kiss i.m. 208.
- ¹⁵ Csurka István: Házmestersirató. Bp., 1980. II. 258.
- ¹⁶ Tarján i.m. 251.
- ¹⁷ Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 205.
- ¹⁸ Bertha i.m. 125.
- ¹⁹ Ézsiás i.m. 194.
- ²⁰ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 49.
- ²¹ Berkes Erzsébet: Pillanatképek. Bp., 1984. 119.
- ²² Hódosy Annamária: A fantázia informatikája, Literatura 2000/3.
- ²³ Mezei András: Megkérdeztük. Bp., 1976. 13.
- ²⁴ Bertha i.m. 121.
- ²⁵ Csurka: Házmestersirató. II. 133.
- ²⁶ Abody Béla: Félidő. Bp., 1973. 320.
- ²⁷ Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 125.
- ²⁸ Szalay i.m. 310.
- ²⁹ Hivatkozik rá Ézsiás i.m. 199.
- ³⁰ Michel Deutsch: Nem tükröző tükör, Színház 1998/2.
- ³¹ Roland Barthes: Brecht-esszék, Theatron 1998/2.
- ³² P. Müller i.m. 48.
- ³³ Tarján i.m. 256.
- ³⁴ Földes Anna: Mérlegen a Deficit, Színház 1980/2.
- ³⁵ Abody i.m. 324.
- ³⁶ Tarján i.m. 250.
- ³⁷ Sziládi János kifejezését használja Tarján i.m. 244.
- ³⁸ P. Müller i.m. 103.
- ³⁹ Csurka Istvánnal Kormos István beszélget. In: Jancsó Adrienne-Szentpál Mónika szerk.: Sarokasztal-antológia. Bp., 1981. 18.
- ⁴⁰ Csurka: Házmestersirató. II. 41.
- ⁴¹ Tarján i.m. 242.
- ⁴² B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966. 428.
- ⁴³ Csurka: Házmestersirató. II. 92-4.
- ⁴⁴ Tarján i.m. 245.
- ⁴⁵ Tarján i.m. 249.
- ⁴⁶ Nagy Péter: Csurka István: Ki lesz a bálánya?, Kritika 1984/11.
- ⁴⁷ Csurka: Házmestersirató. II. 117.
- ⁴⁸ Csurka i.m. 115.
- ⁴⁹ Csurka i.m. 169.
- ⁵⁰ Abody i.m. 327.
- ⁵¹ Csurka: Házmestersirató. II. 189-190.
- ⁵² Csurka i.m. 201.
- ⁵³ Tarján i.m. 253.

-
- ⁵⁴ Csurka: Házmastersirató. I. 89.
⁵⁵ Csurka i.m. 97.
⁵⁶ Tarján i.m. 259.
⁵⁷ Csurka: Házmastersirató. II. 266.
⁵⁸ Csurka i.m. 324.
⁵⁹ Csurka i.m. 325.
⁶⁰ Csurka i.m. 465.
⁶¹ Csurka i.m. 481.
⁶² Tarján i.m. 264.

A metatörténelmi groteszk

Az őrjöngéstől az öldöklésig

Spiró György az *Előszó posztumusz drámakötetemhez* című szatirikus elbeszélésében Shakespeare III. Richárdjaként szólal meg, ahogyan hivatást választ: „Tizenhat éves koromban úgy döntöttem, hogy drámaíró leszek”.¹ Ezt furcsa módon időnként regényekkel igazolja. Az első bemutatott dramatikus szövege a *Nyulak Margitja* (Pécs, 1978), melyet az író később nyilatkozataiban megtagad. Kizárólag az újszerű dramaturgiát felmutató, de jórészt asztalfiókba kényszerülő műveit tartja vállalhatónak, amiket először *A békecsászár* – drámák című 1982-es kötet (*Hannibál, Balassi Menyhárt, Káro király, Kőszegők, A békecsászár*) tartalmaz. Ennek ellenére 1981-ben megír egy „sülnaturalista” lakótelepdarabot, az *Esti műsort*. A műhelygyakorlatból kerekedik ki az 1987-es *Csirkefej* – darabok című kötet (*Jeruzsálem pusztulása, Az imposztor, A kert, Esti műsor, Csirkefej*), mely egy új alkotói korszakot jelöl ki. A nyolcvanas években tehát egy pályafordulat következik be abban az értelemben, hogy a dramaturgia a színházi nyilvánosság feltételeihez idomul. A *Csirkefej* klasszikussá, sőt nemzeti darabbá válik, mégis az író provokatív teóriáját, teremtő nagyvonalúságát a skatulyázásnak ellenálló „operai óriásdrámák” hívebben mutatják.² *A békecsászár* dramatikus szövegei a hatvanas-hetvenes években keletkeznek, a dramaturgiai megoldásuk modellképző, így a további vizsgálat erre irányul.

Spiró határozottan elkülönít két kategóriát: a drámát és a darabot. Értelmezése szerint „nem műfaji megkülönböztetésről van szó, hanem az írott szöveg aktuális funkciójának rögzítéséről...röviden: darab az, ami az adott színház lehetőségeire és igényeire szabva, előadás céljából íródik, dráma az, amit – az író szándékától esetleg függetlenül – az adott színházban nem lehet eljátszani, színpadi létezése nehézségekbe ütközik”.³ Mindegyik dramatikus szövege a haláltól halálig tart, csak a helyszín végletesen zárttá változik a darabokban, melyekben a „szoba-konyhás bugyrokából óramű-hajtotta bábokként ugrálnak elő lakóik”⁴ A tág hadszínterű drámákba kódolt „heroikus, látványos, kavargó, őrjöngő”⁵ színház a darabokban csak öldöklővé válik.

A dramatikus irodalomnak van egy olyan vonulata, mely Shakespeare III. Richárdjának vagy inkább Ady Ős Kajánjának bíborpalástjából kibontakozva a Rossz princípiumára irányítja a figyelmet.⁶ Ide sorolható például Teleki László/Illyés Gyula *Kegyence*, Füst Milán *Boldogtalanokja*, Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja*, Csurka István *Deficitje*. A Spiró-műveket szinte monotematikussá teszi a Rossz mechanizmusának bemutatása, mely már nem egy feltételezett történelmi fejlődés nélkülözhetetlen eleme, hanem feltétlen autoritásként maga válik totalitássá.⁷ Az alakok viszonyainak dinamikája jóformán abban áll, hogy egymásra licitálnak a Rosszban. A „metafizikai” erők összjátéka jön létre, amelyben az irracionális humanitás is egyfajta szükségszerűségi logika tartozéka.⁸ Az elvont univerzalitás egy metatörténelmi síkot alakít ki, ami a misztériumdrámákhoz hasonló módon kiemeli a szöveg színházszerűségét.⁹ Spiró transzcendentális helynek tekinti a színházat.¹⁰ A szakralitás pedig megköveteli a végletességet, amit szélsőséges hatásesszűkökkel ír vissza a művekbe. A teatralitást hangsúlyozza a „színház a színházban” játéka. A szerepjátékokban mindent meg lehet csinálni – és mindennek az ellenkezőjét -, végül is se így, se úgy nem történik semmi változás.¹¹ Az infernális játékok mégis szó szerint vérre mennek. A befogadó „betekintést nyer egy állandó folyamatba, ami a játék megkezdése előtt is zajlott és utána is megy tovább”.¹²

Spiró rendszerint kommentárokat fűz írásaihoz. A *Hannibál* előtt például pontokba szedi a színházlátogatók lehetséges válaszait a kérdésre: Miért nem járok színházba? A variációk a következők: az előadott darabok ötlettelennek, a kipontozott helyre odaérhető a

nem magyarázkodó csak, az anakronizmus miatt nevetségessé írhatók (át) a tragédiák, amire a József Attila-idézet utal, valamint egy tényleg idejétnúlt lenni sor. Ezt a bevezetőt követik a tragédiának minősített dramatikus szövegek, de bennük a komikum válik tragikussá, hogy tragikomikusan végződhetnek.

A tragifarce mintha játéka

A békecsászársban látszólag katarzisa épülő tragédiák vannak, de az eleve halálra ítélt szereplők „vad váltófutása”¹³, vagyis vég nélkül sorakozó bukásaik nem válhatnak megrendítőkké a mechanikusság miatt. A tragikus vétség kategóriája nem merülhet fel az abszolút determináltság állapotában. A végzet nem azonos a görög tragédiákéval, mivel a mássá lenni akaró címszereplők alárendeltjeinek emberi gyengeségei hívják elő, nem pedig a mindenható istenek megtévesztő szándékából fakad. A túlélésért harcoló számtalan alak törekvése egymás számára érthetetlen, ezért irracionális. A bukás így lesz mégis végzetszerű, s egyben komikus. Ez elől csak a vegetációba lehet menekülni, a közönyössé válásba minden iránt, vagyis ha mindegy lesz az élet vagy halál kérdése. A tragédia történelmi kulisszái maradnak csak meg, mintegy kísérleti anyagként az analízis számára. A kvázi történelmi játékokban a groteszk viszonylagosság a többértelműség lehetősége.

A dramatikus szövegek összetettségük miatt nevezhetők „metatörténelmi színpadnak”¹⁴, „allegorikus történelmi daraboknak”¹⁵, „hadjárat-tragédiáknak”¹⁶, „katasztrófa-drámáknak”¹⁷, „látomásoknak a történelemtől”¹⁸, „látnoki vízióknak”¹⁹. A művek a múltat képletekben ragadják meg. A konstrukciókban a következetesség, szigorú logikai rend érvényesül. Ésszel kell felmérni a lehetetlen szituációkban rejlő üzletet, az árulás alkalmait. Itt semmi sem véletlen, mégis megokolhatatlan. A mozaikszerű jelenetelés kaotikusságot, a teleológiától való mentességet erősíti. A változatlan ismétlődés nem engedi, hogy a különbségek egymást kizáróak legyenek. A racionalizált lépések szembekerülnek a kiszámíthatatlan ösztönreakciókkal. A tetteket nincs ami megmagyarázza, mivel hiányzik a lineáris oksági sor. Előfordul, hogy a szereplők „heccből” gyilkolnak, s az irracionális halálra ugyancsak improvizatív a reakciójuk. A szemben álló táborok annak ellenére hajszoják a győzelmet, hogy az a halálos csapással ér fel. Ölnék és öletnek, közben buzgón magyaráznak és magyarázkodnak, azaz racionalizálni próbálják a lehetetlent. Halálukig ágálnak. A ráció sem más azonban, mint a szillogizmusokba tagolt indulat. A harc „macskaegérjáték-szerű”²⁰. Az összeütközés elkerülésével némi haladék csikarható ki. Így elengedhetetlen a spát beiktatása. A nyertes kihirdetésének késleltetésével a kudarc is elhalasztódik, bár a tragifarceokban a győzelem és a vereség fedésbe kerül.

A metatörténelmi groteszk mint dramaturgia

Spiró a dramatikus szövegformát tartja a legfilozofikusabb irodalmi megnyilatkozásnak.²¹ A „filozofikus színházban”²² historikus játékok folynak. A dantei Infernót megidéző művek dramaturgiájának Shakespeare, Wyspianski, Krleza az ihletői, illetve mesterként egy filmrendező is melléjük illeszthető.²³ Az író alkalmazza Shakespeare expanszív időkezelését, helyszín váltásait, a véres jelenetek monumentalitását, mégpedig az alaposan tanulmányozott szerepösszevonás rendszerének segítségével. A szerepmegfeleltetés a lengyel művekben is felfedezhető, Gombrowicz az *Eskivőben* kifejezetten filozófiai megfontolásból használja, mind Wyspianskira, mind Shakespeare *Hamletjára*, mind Calderon *Az élet álomjára* emlékeztetve, a kisvárosi lengyel apa és anya királyi párként is szerepel.²⁴ A „kettőzéses” eljárás valószínűleg a moralitásokban alakul ki. Ez egy színész

számára esetenként nemcsak két szerep lejátszására utal egy darabban, hanem jóval többre is. Azok az alakok vonhatók össze, amelyek egymással soha nem találkoznak. A szerepösszevonás lehetőségeit tehát már bele kell komponálni a dramatikus szövegekbe. Ezt hagyományosan nemhogy elrejtjenék, hanem inkább mutogatják. Tudniillik ellentétes magatartástípusokat párosával visznek színre, ami a komikus és a tragikus közötti hirtelen átváltásokat eredményezi. Spiró szintén nem egyes szerepeket, hanem szerepbokrokat, szerepláncolatokat tervez el, amikben az alakok egymás variációi, többnyire fel is cserélhetők. Ebből következően a halált a tömegével előforduló gyilkosságok, öngyilkosságok ellenére kiiktatja. Ennek a dramaturgiának a sajátossága, hogy előre belátható, hogy mi fog bekövetkezni, viszont azt titok fedi, hogyan következik egymásra. Spiró a horror és a pornó képeivel rémes vagy éppen mulatságos meséket fest. Feltámasztja a romantikus rémdrámák brutalitását. Wyspianski, Krleza mintájára behozza a bacchanáliákba a mitológiát, illetve annak parodizálására a szellemeket, beszélő hullákat. A mitologikus lengyel színház dramaturgiai fogásai is hatnak Spiró munkáira, különösen Wyspianski művészete, melyben a legközvetlenebb a tradíció és az avantgárd kapcsolata. Wyspianski szereplői a romantikus halál – hőstett, áldozat, csoda – mámorával küszködnek, vagyis egyszerre ki is figurázzák.²⁵ Wagner Gesamtkunst eszméjének vonzásában megszületik a „totális színház” elképzelése. A képzőművészeti látásmódnak is nevezett statikus és monumentális megoldás Spiróra is jellemző, viszont nála már a mitizálás nem az embert heroizáló, hanem az elidegenedésre rávilágító, dehumanizáló módszer.²⁶ Csatlakozik ehhez a törekvéshez azzal, hogy az operához közelíti a dramatikus szövegeit. A zenei eszközök bevetésével az opera paródiáját is létrehozza, mint ahogyan Gombrowicz fordítja ki az operett műfaját az *Operett*-ben. „Nekem a színházat sokkal inkább a zenés színház jelentette mindig, mint a prózai színház...Az operát nem untam, és biztos, hogy ebből is adódott a vonzalmam a nem teljesen realiztikus játék iránt.” – vallja Spiró.²⁷ A nyers és időnként durva színpadi hatások átszövik a szöveget. A rémségek burjánzó leírásai látványra alakulva elevenen hatnak. Ezekben a megváltás helyzetét járja körül, vagyis az ígéret hogyan funkcionál, milyen játékeret alakít ki. Az alapszituációt általában egy idegen, a Jövevény érkezése lendíti mozgásba.²⁸ A kezdetet tehát az jelzi, mikor egy váratlan mozzanat kibillentí a fennálló erőegyensúlyt, beleavatkozik a látszólagos békecsőbe.²⁹ A változásra való hiábavaló végtelen várakozás ugyanakkor ellentétébe is forgatja a megváltás mítoszát, mint ahogyan Beckett *Godot-ra várva* című darabjában.³⁰

Spiró ugyan rendszerint aprólékos filológiai tanulmányokat végez – azonban a bűvárkodásait alig felfedezhetően viszi bele munkáiba -, mégsem történelmi parabolákat ír. A történelmi távlat, a megtörténtség garanciát épít az egyszer volt, hol nem volt fantáziajátékok köré. Az újramondás fikciójával a modellképzés, egyetemes paradigma kialakítása lehet a szándék. A panoptikumszerű bemutatás Weöres Sándor darabjait idézi. A terjedelmes, sokszereplős dramatikus szövegek az archaikus nagyságigény felé mutatnak. A nem leplezett anakronizmusok (rekvizitumok, kiszólások) egy időtlen folyamatot tételeznek fel. Spiró mindig a jelenről ír, de egy kimerevített történelmi jelen időt hoz játékba, melyben minden szüntelenül ismétlődik, azaz változás nincs. A történelmi szituáltságnak nincs aktualizáló szerepe, ezért nem mondhatók áltörténelmi műveknek. „A múlt nem azért vonul föl, hogy a jelent példázza.”³¹ Talán leginkább dramatizált történetfilozófiai parabolákként olvashatók. Egy a hegelianizmust mintázó, de abszurd rendszert írnak le, amiből hiányzik a cél és az értelem. Spiró a történelmet „nem egyenes vonalú folyamatként (progresszióként vagy regresszióként) látja, hanem ugyanazon sajátosságok szakadatlan ismétlődéseként”³², s a törvényszerűségek meghatározzák a dramaturgiát. Ezzel kapcsolódik ahhoz a hagyományhoz, amelyben a gondolati igényű irodalmi színház játéknnyelve a létértelmezésben formálódik.³³ A *békecsászár* kötete kétségkívül expresszív és filozófiailag tételezhető látomásokat tartalmaz.

A metatörténelmi groteszkben a stáció, a hiány, az epikus, a költői dramaturgiák ismerhetők fel, melyek kiegészítője a bábdramaturgia³⁴. A brechti epikus technikára emlékeztető az apró jelenetekre, a statikus, egymás mellé sorolható metszetekre tördelt szerkezet. A mellérendelő építkezésből származik az extenzivitás, mely túlformáltságnak is tűnhet. A bukás folyamata stációkra tagolódik, mely párhuzamba állítható Örkény egypercesekből összerakott darabjaival. A szöveglogika viszont költői, mivel az asszociáció rapszodikus szisztémája szervezi a műveket. *A békecsászár* akár lehetne emberiség költemény. Nincs szó álom- vagy látomásdramaturgiáról, sokkal inkább a lengyel szertartásszerű darabokat idéző megoldásról. A dramaturgia fontos aspektusa az alakok közötti viszony, ami Spirónál tulajdonképpen nincsen, éppen a hiány lesz a kapcsolat. Így nem az alakok közötti viszonyok, viszonyváltozások alakítják a dramatikus szövegeket, hanem az alakoktól függetlenül létező folyamat, melynek megnyilvánulása a bábuk mozgatása.³⁵ Némiképp a commedia dell' arte tipikus szereplői kerülnek elő. A bábuk ürességét a maszk telítettsége takarja.

A színtér a vakítóan üres színpadhoz jut el, ahol azonban a shakespeare-i „kettős tudat”, illetve a Wyspianski által hirdetett „kettős látás”³⁶ nyomán grandiózus látványosság keletkezik. A szereplők taktikákat ütköztetnek meg. A sokszoros manipuláció szinte követhetlenné teszi a küzdelmet. Ez idegesítő feszültséget válthat ki, mert közben nyilvánvaló, hogy megingathatatlan gépezetként működik az egész. Spiró mintha mégiscsak hinne a konstrukciók működésében.³⁷ A történetfilozófiai alapvetése a „bonyolódás elmélet”.³⁸ Ezt a *Kerengő* című regényében Sidó Zoli fejti ki Adorjának. Nagyon leegyszerűsítve: az osztódási folyamat megindulásától kezdve a létezés az önrobbanás általi felfüggesztődés felé tart, mert a benne rejlő ellentmondások nem oldódnak fel, csak egyre halmozódnak, bonyolódnak. A gyakori helyszínváltások, a nagyszámú szereplősereg a telő időt, az elmúlást hivatott kifejezni. A dramatikus szövegek több évnyi időtartamot ölelnek fel, ám időközben nem történik semmi, a senkiföldjén tovább folyik a vándorlás. A mitikus idő reggeltől estig tart, mint a jelen minduntalan megismétlődő ideje. A megváltás időtlenségét a várakozás ideje helyettesíti, amelyen belül viszont minden elmozdulhat, felcserélődhet. A játszmák átmeneti időben, azaz két vezető, két helyzet közötti ingadozásban játszódnak. Itt a béke is ideiglenes békétlenség két baráti háború között. A „negatív utópiákban”³⁹ a szereplők a logikázásuk által határolt térbe menekülnek, sőt a foglyok örködnek a rabságuk felett.

Az alakok bábuszerűek, csak a „transzcendált” dimenziójú történelemnek van önmozgása. Annak dacára, hogy a dramatikus szövegeknek nincs igazán cselekményük, azokban kizárólag „csak mozgás van”.⁴⁰ A drama(tikusság) különben is visszavezethető a cselekvésre. Ez az állandó mozgásra épülő dramaturgia nem egy evilági vagy túlvilági szereplőben jelöli ki a mozgatót, hanem a (históriai) létet teszi meg irányítójául, ezért fordul a történelemhez, a politika és a hatalom közegehez.⁴¹ Bécsy Tamás háromféle mozgást különít el: a kezdetet a zárlattal egybefonó cirkulációt, az alakok fölötti érdek-szint és a konkrétumok közötti le-föl való hullámmozgást, az örökös folyamatszerű előrehaladást.⁴² Az alapszituáció tehát nem pontszerű, hanem egy végtelen mozgássor része. A metatörténelmi groteszk dramatikus szövegek a döntő összecsapást átugorva jutnak el az előre tudható végeredmény bemutatásához. A határokat a megidézett történelmi epizód adja. A klasszikus, három felvonásos tagolás alól csak a két részes mesejáték kivétel, mivel *A békecsászár* szünet nélküli játékában szintén három szakaszt jelöl ki az instrukció. A struktúra többnyire keretes, a nyitókép a zárlatban tér vissza. A helyzetek variációs újrakezdése a jeleneteket „ostinato-szerűvé”⁴³ alakítja. Spiró sémája, hogy kiemel egy jól ismert történelmi eseményt, majd eltérő magatartásmódok képviselőit helyezi el benne, s kívárja, hogyan jön ki az inkongruenciából a jól tudott történelmi végeredmény.⁴⁴ A krimiszerű kalandot a bábuk drótjainak ördögien leleményes elrejtése és felfedése képezi.⁴⁵ A szereplő tipizálását vagy már előre megteszik a társaik, azaz bemutatják, vagy bemutatkozásukban maguk közlik. A mitikus-apokaliptikus

művekben szörnyetegek és szentek tűnnek fel, vagyis a redukáltságuk és uniformizáltságuk lehetőséget nyit a szerepösszevonásra. Spirót a végletek izgatják, ehhez egy váratlan fordulattal „testvéri” barátokat, azonos észjárású szereplőket kényszerít ellenféli pozícióba. A kombinációs képességek érvényesüléséhez tömegek felvonultatása szükséges. A nézőpont a „nagy mechanizmus” különböző aspektusai között váltogat, nem individuális. Az alakok mindannyian egy kórus elemei, azonban izoláltak, átmenetileg csapódnak egymás mellé. A periférián, a végeken vegetálnak, s végeznek pótcselekvéseket.

Pokoli játékok

A békecsászár keretesen szerkesztett kötet. A nyitánya, a *Hannibál* Karthágó, a zárlat, *A békecsászár* a punokkal ellenséges Róma bukását idézi meg. A másodikként és a negyedikként álló *Balassi Menyhárt*, illetve a *Kőszegők* között a magyar történelmi horizont teremt összeköttetést. A kötet közepén található *Káro király* című mesejáték képezi a cezúrát. A történelmi időzítés szerint tehát a római birodalomról, a magyar hódoltság koráról, s egy mindenkor lehetséges gondolatjátékról van szó. A *Kőszegőket* az alkalmazott manipulációs módok mégis inkább a *Hannibállal*, s nem a *Balassi Menyhárttal* rokonítják.⁴⁶ A *Kőszegők* némiképp a *Hannibál* inverze: a *Hannibálban* azt játsszák el, hogyan maradhatnak meg vezérnek a végzet ellenében, a *Kőszegőkben* pedig azt, hogyan válhatnak meg a vezérségtől a végzet ellenében.⁴⁷ A válasz természetesen mindkettőre: sehoggy. A *Kőszegők* a *Balassi Menyhárttal* egyezik meg abban, ahogyan a török vezér hiábavalóan hajtogatja a magyar várkapitánynak, hogy mentse az irhájukat (a *Balassi Menyhártban* Melkócs Balassi Zsigmondnak, a *Kőszegőkben* Ahmed Jurisicsnak). Mindegyikben a hitszegők, illetve kőszegők kapnak szerepet. Az élettől búcsúzó szereplők utolsó fellépései, vagyis a „haláltáncok”⁴⁸ egyetlen kavargó műnek is felfoghatók.

Hannibál

Az írónak ez az első olyan dramatikus szövege, amit magáénak vall. A mű egy húsz éve tartó háború utolsó fordulójával veszi kezdetét. A rómaiak és a punok vezérei ellenfelekként is megegyezően taktikáznak, hiszen azonos helyzetbe kényszerülnek. A hazatérésig Hannibál Odüsszeusz bolyongását ismétli. Ravaszágával rájön a csapdászituációra, Scipió pedig tanítványául szegődik. Párosuk Páskándi Géza *Távollévők* című művének kényszerhőseire, Demeterre és Szelimre emlékeztető. A háborúban minden az ellentétébe fordul. Barátokká válnak, noha nem találkozhatnak. Programjukat a két tábor tagjai adják elő, akik feltűnnek, majd legtöbbször meggyilkoltként alábuknak. Ebből adódik a párhuzamos szerkesztés. Hannibál sem válhat egyedüli főhőssé, hiszen belőle is harmincegy hasonmás szerepel. Hannibálnak és Scipiónak a pozíciójuk megtartásához kölcsönösen szükségük van egymásra. A kockázás visszatérő jelenet, mivel „nincs az a pokol, ahol ne lehetne játszani”.⁴⁹ Az első felvonásban Hannibál Itáliában állomásozó seregének két öre játssza a tiltott játékot, mégpedig az élet a tét. Egy bizarr fordulat zavarja meg a kockázást: egy frissen levágott emberfej repül a táborba. Burleszkbe illő, ahogyan az örök találgtják, hogy kire hasonlít. Már-már Hannibálra szavaznának, csak hogy Karthágó suffesének még a helyén van a feje, s mellesleg hiányzik az egyik szeme. Kizárásos alapon megállapodnak, hogy Hannibál testvére, Hasdrubál a hullá. Az örök el akarják rejteti a kínos leleményt, hogy átháríthassák a rossz hír hozójának szerepét. A közelben éktelenkedő fejet azonban csak a vak nem veszi észre, vagyis még a félig az is meglátja. Az eddig emlegetett Hannibál megjelenik, s észleli a fejet. Az örök a végső büntetésüket késleltetve, majd a második felvonásban kapják meg, amikor a legdrágább javuktól, az életüktől fosztja meg őket vezérük. A hadnagyok

szintén kockáznak Karthágó falai előtt, a Hannibál által rájuk bízott hadititok elmondásában játszanak. A harmadik felvonásban a végső csata előtt Scipió és Polybiosz vet kockát, hogy vajon megmarad-e Karthágó. Időközben újabb és újabb véres fejek kerülnek elő, sőt az Öreg zsoldos meséjében legendává nő Hannibál alakja lesz a fejek háborújának a feje: „Ott áll fenn a dombon Hannibál, és csak mosolyog lefelé. Nézünk körbe, hát az ellenség a ködben a sajátjaira dobálta a köveket, akkora kövek, mint a fejem, meg is halt mind, nem is kövek voltak azok, fejek bizony, véres fejek törzs nélkül.”⁵⁰

Hannibál feltétlen engedelmesség megszavazását kéri, noha tervei szerint feláldozza Hasdrubált, a hadnagyait pedig ellentétes utasításokkal manipulálja. A sereg kettéosztása örült ötletnek látszik: Róma vízi és szárazföldi támadása, valamint Róma és Karthágó útirányok az alternatívák. A kétpólusú rendszert a további megosztással lehet stabilizálni, s uralni. A római szenátus a Hasdrubál felett győzelmet arató konzuloknak diadalmenetet szavaz meg, bár a felszólalók tulajdonképpen ellene érvelnek. Scipió elkészik, de a hiányában is a kezére játszanak azzal, hogy a győzelmet ünneplik ahelyett, hogy a döntő győzelemre készüljenek. Scipiónak a legjobb ötletet Cunctátor halogató magatartása szolgáltatja. Az öreg politikus elmeséli, hogy amikor Hannibál számára ez a harcmódor még nem volt időszerű, akkor számtalan birtokot elpusztított, de az övével kivételt tett, s ezért megvádolják, hogy Hannibálnak kedvez. Scipió erre látványosan szembeszállva Cunctátorral egy vakmerőnek tűnő húzással áll elő, miszerint tegyék át a háború színhelyét Afrikába. Ezzel azt rejti, hogy a közeli, könnyű prédaként kínáló Hannibált hagyják békén. Scipió manipulációja egybevégi Hannibáléval, miszerint Karthágót állandó rettegésben kell tartani, ugyanakkor nem gyengíteni. A paradoxon az, hogy pozíciójukat vetik latba azért, aminek a fős számolásáért azt megkapják: az egyensúlyért. Egyiküknek sem szabad győzni, mert akkor mindketten veszítenek. A döntetlenért kell harcolniuk. A sorsdöntő ütközetet muszáj elkerülniük, de úgy, hogy az állandó vonulással az ellenség elszánt üldözésének illúzióját megőrizték. „Új típusú”, azaz kegyetlen áldozatok bevezetésével emelik a harckészséget, miközben várakoznak. Hannibál csak Scipióra számíthat, így az egymástól való távollétükben is bajtársakká válnak. Az egyetlen közvetlen üzenete Scipiónak, hogy Karthágót Róma nem győzheti le. A kétértelmű kijelentés lehetne fenyegetés, de a következő lecke szerint inkább rejtett figyelmeztetés. Hannibál kizárólag Scipió erdőjét perzseli fel, ami kivételes kárnak látszó jótétemény, mert így a birtokot hasznos termőföldre változtatja. Ezzel beavatottá teszi haditervébe, egyidejűleg tisztázza is az összejátszás esetleges vádját alól. Scipió javaslata után mégis Hannibál csapata érkezik előbb a város elé, ám ott folytatják a várakozást. A harcosok a városaik (védő)szentjeivé, de kitaszítottakká válnak. Scipiónak végül a nép megadja a hadsereget, a szenátus a rengeteg pénzt, tehát nincs menekvés a győzedelmes hadjárat elől.

Hannibál számításait majdnem keresztülhúzza egy véletlen. A második felvonás elején képtelenül kicsiny létszámú kísérelővel halad Észak-Itáliában, amikor összetalálkozik egy öreg kecskepásztossal, akit kivallatnak a falujáról. Hannibál elrendeli a gyerekek, öregek, nők legyilkolását, a fiatal férfiaknak pedig a begyűjtését, s a besorozását. A távozáskor az öreg kecskepásztort, az egyedüli hírmondót nem veszi számításba, hanyagságból nem öleti meg. Ez a pásztor később Hannibál árulóává válik, a rómaiaknak felfedi a táborhelyét. A túlbuzgó Tribunus rajtaüt a völgyben éjszakázó punokon. Hannibál a leleményes Odüsszeuszt idéző csellel szabadul meg: fáklyákat köttet a velük lévő ökrök szarvára, így az üldözők azokat követik. Hannibálék az Alpok felé menekülnek, tehát ugyanazt az utat járják be visszafelé, amin hajdan a győzelem hajtotta őket. Cannae, a legnagyobb győzelmük óta a háború elveszett. Hannibált sikeressége miatt nem támogatja tovább Karthágó, azonban a győztesség ámitásából nem engedhet: „15 éve aratjuk a győzelmeket, mert győznünk kell ahhoz, hogy életben maradhassunk, folyton győznünk, tudván, hogy a végén nincs győzelem. Ha reménykedünk, csak abban reménykedhetünk, hogy utolsó győzelmünk nem volt egyben a legutolsó is. A győzelmeink értéke csak az, hogy életben maradtunk. Mi valamennyien egy

óriási kerék küllői vagyunk, számtalanszor végig kell nyújtózkodnunk a kerékagytól az abroncsokig, hogy a kerék kerék maradjon, és arra forogjon, amerre egykor az istenek, akik uralkodnak a dolgokban, az emberekben és a lehetséges viszonyokban, elindították.”⁵¹ Hannibál tévedése, hogy befolyásolni akarja a történelmi rendeltetését, holott még honfitársait sem képes. Először a sáskaevők győzik le, akik tudják, hogy értelmetlen a küzdelem. Hannibálnak viszont hadakoznia kell még a vegetálás megőrzéséért, a pusztá életben maradásért is. Tulajdonképpen nem is Hannibál és Scipió párviadala zajlik, hanem a táboraikön belül csatáznak, mégpedig a Rómában és Karthágóban uralkodó felszíni béke leple alatt. A képviselői módszert karikózza a tömegek célszerűtlenségét példázó karthágói Vének Tanácsa, mely háromszáz tagból százhatra, majd tizenhétre, végül ötre fogyatkozik, de még ez is soknak bizonyul. A dolgok így is, úgy is értelmezhetősége azonban kiiktathatatlan. A győzelem lehet akár vereség is. Scipió triviális búcsújelenettel indul afrikai útjára. Az ellenzékeivel váltott mérhetetlenül hosszú udvariassági formulák tömege után Scipió igen cifra, találékony ősi káromkodást ereszt el: „Hogy a bosszúálló istenek pattintott kődarabokban rogyasztanak a mocskos eget az átkozott rókákra!”⁵² A rómaiak ugyanis kijátsszák, vagyis képesek a gondolatot utánagondolni.

Scipió kénytelen győzni, majd magukat győzelmi mámorba kergetni. A krónikásnak lediktálja az elmúltat úgy, ahogyan lenni kellett volna, hiszen később a tanúk hiányában mindez ellenőrizhetetlenné válik. A történelmi ismeretek pedig beigazolódnak: a punok fővárosát földig rombolják, felszántják, s megátkozzák. Hazatérve Scipió elkésik az ünnepléséről döntő szenátusi ülésről, de nem marad le semmiről, mert a diadalmenetet nem ítélik meg, csak az Africanus melléknevet. Sem Hannibál, sem Scipió nem tudja eléggé alábecsülni saját harcostársait. Mindketten árulóikat teszik meg bizalmasaiknak, Karthágót a belső anarchia miatt feladják, Flamininus pedig elsikkasztja a Scipió által a csata elodázásáért megrendelt kedvezőtlen madárjóságot. Flamininus előbb beárulja Scipiót, azután a bevádli ellen védi, így felülkerekedik mindenkin. Megtagadja a mesterét, de példaképét követi, mikor újra feltalálja a hadjáratvezetés szükségességét. Scipió helyettese lesz Róma tönkretételében. Flamininus konzuli kinevezését követően vállalkozik Hellász meghódítására. A vezérség pedig győzelmet követel. Vég nélkül vezérkednie és győznie kell, de elkerülve, hogy az utolsó harc nyertesévé váljon. Számíthat arra, hogy ha gyenge, ezért, ha erős, akkor azért szabadulnak meg a hadvezértől. Senki sem pótolhatatlan. A vezér üres helyére „méltó” akad bőven. A kétarcú Janus templomát ezért lehetetlen bezárni, a hadiállapot tartósul. Hannibál szintén késve érkezik, huszonnégy év után már csak a Karthágó helyén elterülő, Scipió által vérrel trágyázott búzamezőt láthatja meg. Tragikomikus fordulat, ahogyan az őt azt mutogatja, hogy hol kell ásni a földbe temetett tárgyakért, amiket a rómaiaknak árulhatnak. Karthágóhoz hasonlóan Hannibált és Scipiót is letörlik a színről.

Balassi Menyhárt

A címszereplő – aki 1540-ben még királya koporsóját fessegeti a halotti ékszerekért – 1569-ben már megjelenik egy Abrudbányán nyomtatott komédiában, s mögé a kommentátor odailleszti az ószövetségi történetek rettentő díszleteit.⁵³ Spiró újrakölti a korabeli művet, méghozzá az „árulás természetrajzának szatírjává”.⁵⁴ Nehezen megfejthető, hogy ki kit és miért árul el, ugyanis fordított logika működik. A rengeteg fordulat ellenére tulajdonképpen semmi nem változik, a hullahegyek dacára semmibe nem lehet véglegesen belehalni. A struktúra a harmadik felvonás végén összegyűlő vitézek közül a Harmadik által elmondott csalimese szerinti: „Újra kezdődött a történelem, és úgy alakult, hogy Magyarországon találták föl a puskaport. A feltaláló magyar ember volt, fehér inge volt, lobogó gatyája, pörge kalapja, azon árvalányhaj. Feltalálta a puskaport, tarisznyába tette, útnak indult. Megy, mendégél, találkozik a rókával.”⁵⁵ A puskaport, s ráadásként a tarisznyáját a tehenéért

odaadja a rókának, mivel az úgy válaszol, hogy szereti a kapor ízét az uborkához. A tehenet elcseréli a medvével egy kiségerre, amelyik elszalad. Az ember bandukol tovább egyedül, azután nélküle. A mesebeli szerencsét próbáló szegény ember még az egyedüli társát is elveszíti, ha ízig-vérig magyar, tehát hiába találná fel a puskaport.

Az Előjátékban Hevesi jeremiálja a három részre szakadt Magyarországról szól, mely a meghökkentő fintort a legvégére tartogatja, miszerint Magyarország eltűnésével köszönt majd be a paradicsomi állapot. A küzdelem helyszíne Szatmár vára, a mesebeli világvége kezdete. Az első felvonás Balassi Menyhártnak a várba, tudniillik Báthory helyére való beköltözésével indul. Thurzó Anna második férjeként, s Léva uraként pedig Lévy Gábort helyettesíti. Az új tulajdonos rögtön be is mutatkozik: „Én Balassi Menyhárt vagyok, a híres, az istentelen, a lóköttő, az anyaszomorító, én vagyok az áruló, a vitéz, az átkozott, egyszóval köztudomású, hogy én vagyok a legnagyobb gazember és a legjobb hadvezér Magyarországon.”⁵⁶ Az erőszakos hódítást mintha elfelejtené, s a várat szertartásosan át akarja venni. Az ünnepség megrendezéséhez szükséges kulcs keresése a bartóki operaáriába illő, de igencsak parodisztikus. Józsa deák felkészült kellékes, a vándorlásokon magával hurcolt kulcs- és párnakészletből kis hatásszünet után előszedhet egyet-egyét a szokásos átadási ceremóniára. A kínzóeszközök viszont nem hiányoznak a kiűrtett várból. Tamás deák végig két kérdést ismételt, hiszen bizonytalan, hogy Szatmár éppen kinek a pártján áll: megkínozza-e a rabokat, illetve kicserélje-e a kitűzött zászlót. Balassi Menyhárt szerepe az, hogy leckéket adjon árulásból, amelynél a legfontosabb az időzítés. Mindenki Balassi Menyhárttá válik, jobb-rosszabb tanítványokként „balassimenyhártkodnak”.⁵⁷ A közös űrt kitöltő árulásban valamennyien osztoznak. Balassi Menyhárt el is tűnik a színről, miután a kettős árulásért átveszi Svenditől a pénzt, Zaytól az adományozó diplomát. Később ellentmondásos hírek érkeznek felőle, hogy a távolban éppen hol portyázik, melyik uralkodót használja ki. A török által ostromlott Szatmárból végül Bécsbe távozik segítségkérés ürügyén, ott is hal meg. A feleségét és csecsemő fiát még akkor hagyja Szatmárban, mikor ott béke honol. Akkor az alsóvárban azonban Svendi Lázár vezetésével egy császári csapat állomásozik. Szatmár birtokosa Ferdinánd és Izabella ajándékozási kedve szerint változik, de mindkét uralkodó elárulható, egymás ellen kijátszható. Balassi Menyhárt például Svendit kalodába záratja, hogy váltságdíjat követelhesen Ferdinándtól, számítva arra az eshetőségre, ha megéri visszaállnia Izabella mellé. Kendyt, cinkostársát Ferdinánd elárulásában is képes feladni, s birtokát átjátszani Báthorynak kárpótlásul. A várban rekedők a várakozás során a tétlenségtől való menekülés egyetlen lehetőségeként árulkodnak. Az unalom ellen, az örök ismétlődést megakasztó változatosságként a cselszövészek bonyolult láncolata jön létre. A sorsjátékok tétje a vezéri hely, majd a játékosok rádöbbennek, hogy „nagynak lenni nemcsak lehetetlen, hanem mi a frásznak. Élni lehet így is, úgy is, minden különbség csak előítélet.”⁵⁸ Szatmárba folyvást érkeznek a vendégek, egyesek távoznak, majd újra visszatérnek. Állandóan menni kell, úton lenni, csak megérkezni nem szabad. Kassáról jön Szénási István prédikátor, s véletlenül az „istentelen” kassai kapitánynak panaszkodja ki magát. Zay ezután Szénásit egy fatálissá váló balszerencse előidézőjévé, akaratlanul is a Balassi Menyhárt terveinek útjában lévő Kendy gyilkosává teszi. Zay a bástyára küldi aludni Szénásit, nehogy beleütközzenek a még folyamatban lévő költözködésnél. Elhallgatja, hogy a megijesztett, kalodafogságból szabaduló Kendy egyetlen menekülési útvonalát keresztezi, így kiszámítható a végzetes találkozás. Az árulások közben az időmúlást elhanyagolhatóan tűnő, veszteséggel nem járó cserék jelzik. Így Szénási útban Szatmár felé eladja a feleségét a töröknek, Báthorynak a vár visszafoglalásáért indított második támadásakor kitörő pestiben újabb feleségét és három fiát veszíti el, a Báthory nevében kezdődő második rohamban a harmadik felesége és a fia hal meg.

A második felvonás kezdetén már pár évvel később Szénási és Hevesi mellé Forgács Ferenc püspök társul, állandóan hitvitáznak, de mindig más pozícióból, ugyanis újra meg újra

átérnek. A várbeliek ahelyett, hogy a várat megerősítenék vagy vetnének, értelmetlen harcot vívnak a hó ellen: kupacba hordják a havat, s leviszik a Szamosra, majd vissza a várba, amíg útközben el nem olvad, vagy a konyhában vizet forralnak, amit a hóra öntenek. Az irányítást Balassi Menyhárt öccse, Zsigmond veszi át. A hadvezéri szerepet nem vállalja, ezért nem fogadja el Dobó Domonkos ajánlatát, hogy árulják el birtokaikért testvéreiket. A hazaárulás vádjához persze először haza kellene, a hittörésnél kérdéses, hogy melyiké, a felségárulás elkövetéséhez hiányzik a felség. Svendi közben hirtelen kikerül a kalodából, mert uralkodóváltás történik, s Miksa már mellőzi, tehát csereértékét veszítve a várban ragad. A magyar születésű Melkócs temesvári basával törökök jönnek. Kész kabaré, ahogyan Melkócs Zsigmond üdvözlő formulái, kötelező dicsőítése, szokásos bemutatkozások közepette elalszik, s a talpa megcsiklandozására riad időnként fel. A békeidőben azzal üzletel, hogy magyarokat fogdos össze, melyeket rabokként jelent a szultánnak, s janicsárokként árul immár János Zsigmondnak, mivel Erdélyben is szükség van munkaerőre. Az imádandó új szultán pedig Szelim. Zsigmond azonban Hevesit Báthoryhoz küldi, hogy támogadják Erdély trónjának megszerzésében.

A harmadik felvonás ismét pár évvel később játszódik, itt a harc ideje. Szatmár romokban, a védők éheznek. Az aznapi küzdelemben elesettek hulláit dobálják a váron kívülre. Melkócs Báthory szövetségeseként kezd az ostromba, noha az a visszaszerzendő birtokai jövedelméből később feltehetőleg ellene fordul. Hiába kínálja fel a menekülést, már a törökök és a magyarok egyaránt belekényszerülnek a hadakozói szerepbe, bár az áldozat hiábavaló. Melkócs is beleszokik a semmittevésbe, nehezebbre esik háborúzni. Balassi Menyhártról is az a hír járja, hogy lusta az árulásra. Az új császárt, Rudolfot sem érdekli a vár. A kilátástalan csatában a törökök ugyanúgy éheznek, de égetik a gabonát. Az összefüggés csak késve tárul fel. Váratlanul belép a várba Zay azzal az újsággal, hogy a portán jártában megkötötte a drinápolyi békét. Úgy mesél a törökökről, hogy az a magyarokra is érthető: „...mert arrafelé a véletlen is bizonytalan, mert barátod ellen csak ellenséged barátja véd meg, ha időt szakíthat rád a céltalan rohanásban, mert rohan az élő, hogy meghúzhassa magát a semmiben, előtte futnak a holtak, egymás vállára másznak a feltörekvő öngyilkosjelöltek, a láncok cserélődő rabszolgák ezreit csörgetik, a lehulló fejekben pedig újra és újra megérik az egyetlen gondolat: hogy ebben az egyre gyorsabb sehova rohanásban, az emberi halál e hanyatt-homlok bővülő újratermelésében van az értelme annak, amit lehet sejtve tagadni és meggyőződés nélkül hirdetni: az istennek, aki kényszerű rádöbbenéseinkből hízik bennünk a céltalanság szellemévé, és akit visszavonni akkor se tud majd senki, amikor ez a részegen burjánzó testi-lelki televény belefagy az ürbe.”⁵⁹ Madách Imre *Az ember tragédiája* című művét idéző spirói pusztuláskép már nem hagy választási lehetőséget, mivel csak a Rossz van. Hevesi éneke szerint az „idővizeknek förtelmes alja”⁶⁰ ezt mutatja. A védők még a vár megadására sem képesek, a fegyverek kihajigálásának tervével próbálják megoldani a helyzetet, de magukat is becsapják, mert nem cselekszenek. A túlélést a törökök hirtelen elvonulásának köszönhetik, ami Ibrachim Melkócs helyére kerülésének következménye. Ibrachim égetteti el a gabonaszállítmányokat, de az éhező törökök a kinevezett vezérüket, Melkócsot akasztják fel. A törökök nagylelkűen a magyaroknak is prédálnak élelmet, s cserébe szabadon bevonulhatnak a várba. Balassi Menyhárt immár felnőtt fia, Boldizsár apja hasonlóképpen folytatja az árulássorozatot. A Shakespeare-tragédiák végén felbukkanó felszabadítónak álcázva köszönti a megszálló törököket. Zsigmond taktikáját beteljesítve kiegyezik Báthoryval, s a császárral helyezkedik szembe. A megvádolt Szénásit és Zsigmondot kalodába csukatja. A zárlat trivialitásának forrása, hogy Szénási a némán maradó Zsigmonddal társalog, s a halottban csak a szaga zavarja: „Meghalt. (Kis csönd.) Az isten verje meg, akkor itt bűdös lesz. A kurva életbe!”⁶¹

Káro király

A fantázia korlátlanóságára épülő dramatikus szöveg nevezhető abszurd mesejátéknak. Eljátszik egy szó szerint vett történelmi szituáció képtelenségeivel: Meghalt a király, éljen a király! A francia kártya egyik lapja egyszerre királyságot kap. Itt mégis identitásvesztés történik félig-meddig mesei díszletek között.⁶² Káróból tömérdek van, hiszen pénz is a káró, bár értéktelen, csak petáknyi. Kárót akarata ellenére királlyá választják, összeesküvéseket szőnek ellene, megbuktatják, végül kivégzik. A modellhelyzetben a színt a ceremóniák uralják: temetés, koronázás, demonstráció, kivégzés.⁶³ A *Káró király* a manipulációnak a sémája, amelyben a játékosokat az árulás képessége különbözteti meg egymástól. Az interregnumban, vagyis egy köztes állapotban minden lehetségessé válik. Bármelyik pillanatban bárki meghalhat, de a változás akkor is csupán annyi, hogy már más foglalja el a helyet. A hiány adott, amit állandóan be kell tölteni. Káró uralkodásának színhelye egyaránt lehet Bergengócia, Magyarország, Kína, Kuala Lumpur, mindegy, hogy a huszadik, a tizenhetedik, a huszonegyedik, a kilencedik században. Az anakronizmusról tehát az össze nem illő mozzanatok esetén sem lehet beszélni. Az időtlenségben a meséknek megfelelően ugrásszerűen múlik el a jelen. Káró sem veszi észre, hogy mikor változik tizenhatból hatvan évessé. A játék azért folyik, hogy elérje a hegeli képtelenséget, a „még tökéletesebb totalitást: a cél-semmit.”⁶⁴

A mesejátékot a Fekete tündér nyitja, majd zárja. Az első felvonásban még álomtündér, akinek elillanásával a Hadnagy ébresztgetni kezdi urát. A Káró királynak nevezett váltig hajtogatja, hogy összetévesztik, bár nem emlékszik, de elhárítja a felség megszólítást: „Kedves tőled. Ám itt valami tévedés történt. Lehet, hogy elaludtam, de nem itt. Ez nem is bérház! Itt lépcsőház sincs, és nincsenek málló vakolatú, nyomasztó, sötét szobák, ahol egymás hegyén-hátán tengődnek az emberek.”⁶⁵ A Hadnagy sűgőként működve bemutatja Kárónak a többi szereplőt, az udvari etikettet (temetési szertartás mutogatott gyásszal, koronázás csak azért is, koronázás előtt, alatt és után szokásosan kitörő palotaforradalom). Káró király bűjőcskázni kényszerül, amíg ki nem derül a végeredmény. A győztes a Kárót trónra emelő Hadnagyot árulónak, a lázadás vezérének kiáltja ki. Az Őr eldicsekszik, hogy megghiúsítják a Hadnagy tervét, hogy az alvó királyt kicserélje egy koldussal, ám gyanús, hogy éppen ezzel teljesíti be, mert az eredeti királyt űzi el a királyi ágyból. Káró erre cserét hirdet alteregójával, de meglepetésére egyáltalán nem hasonlító királyjelöltek tömege özönlik. A „királyfelvételle” akárcsak az álláshirdetésre jelentkeznek a már felakasztott Tudós, a nemet cserélő Ledér, sőt Pálinkás, az egyszeri szegény ember is szerencsét próbál. A Királyné szintén uralkodni akar, ám Káró teljesíti a próbatételt, kívülről fújja történelmi leckeként Goethe *Faustját*, Dante *Isteni színjátékát*, Hegel *Etikáját*. Kárót így azért zárják be, vagy éppen magukat rekesztik ki, mert már tartanak tőle. Éppen a rabtartói által szervezett forradalom győzelme miatt hamarosan kiszabadul. Káró tehát csak bábkirály lehet. Úgy dönt, hogy annak fog látszani, ami tulajdonképpen, ehhez azonban álruhát kell öltenie. Az udvartartása szintén átváltozik. A szerepjátszók között eltűnik Káró, hiába bizonygatja királyi mivoltát, legnagyobb meglepetésére nem ismerik fel. A keresésére induló Hadnagy miután összetalálkoznak még egy úthengerrel is megfenyegeti, ha nem felejt el, hogy Káró király. A vallatás igen triviális: „A legújabb kínzóeszköz. Egyedi darab. Most importáltuk. Az ipsét alátesszük, rámegyünk, aztán megkeressük a tükörtojásokat, azok a szemei.”⁶⁶

A második felvonásban a cirkuszi mutatványnak ható gyilkosság sorozatok folytatódnak. Itt a halottak feltámadnak, s újra belépnek a játékba. A forradalmi kavargásban kideríthetetlen, hogy ki győzött és ki veszített, ezért a televízió híradása szerint a Káró király vezette harc elsöpri Káró királyt, tehát Káró királyt élteti. Hadnagy a koldusnak nézett Káróval szemben sortűzet rendel el, mégis az Őrrel, a Porkolábbal, a Pribékkal, a Fogdmeggel együtt maga mászik be a sírgödörbe. Káró marad a szereplők közül az utolsó

túlélő, játékosársak hiányában felveszi a kiindulási helyzetét, lefekszik a földre. A Fekete tündér immár a halál angyalaként ismétli meg énekét. Hirtelen színre lép a Hadnagy, megcáfolva a Kárónak tett kijelentését, hogy nem lehet a játékot előlről kezdeni. Káro tehát akár a következő pillanatban újra felébredhet.

Köszegők

A Prologus beszélője véletlenszerűen köt ki Köszeg „a mérhető időben, valaha nemrég” volt viadalának újrajátszásánál. A vár szerepet kap az éppen hatalmon lévő császár és szultán játszmájában. Az árulások végtelen sorában mindenki felcserélhető, változás nincs, vagyis a túlélő a játék győztese:

I. KATONA. Azt mondják, a szultán halálosan beteg.

II. KATONA. Ezt a császárról mondják.

I. KATONA. Arról is mondják.

II. KATONA. Ha meghalnak, lehet, hogy nagyhatalom leszünk.

I. KATONA. Ahhoz a pápának is meg kell halnia.

II. KATONA. Azt mondják, súlyos beteg.

I. KATONA. Ez a pápa – hogy is hívják...

II. KATONA. Nem emlékszem.

I. KATONA. Hasonlít a neve a szultánéhoz.

II. KATONA. Mi a neve a mostani szultánnak?

I. KATONA. Fene se tudja megjegyezni. A császár nevét se tudom.

II. KATONA. Várj csak... Pedig tudtam!

I. KATONA. A lényeg az, hogy a halálukon vannak.

II. KATONA. Igen, ez a lényeg.

I. KATONA. Nekünk csak az a dolgunk, hogy túléljük őket.⁶⁷

Az első felvonás éppen az új pasa Köszegre érkezésével indul. Egy váratlan fordulattal a vendég ellenséggé, a béke háborúvá változik. Ibrahim késleltetve közli a hírt, amit az indulásuk óta titkolt: Ahmed pasára az ostromlók vezetése, Jurisics Miklósról pedig a vár védelme van osztva. Köszeg lerombolása értelmetlen, Bécs megtámadása képtelenség. Ráadásul Ahmed és Jurisics húsz éve „testvéri” barátságban vannak, valamint Jurisics Ahmed tanítványa. Nyilvánvalóvá válik, hogy Ahmed szintén egy bábu, játékát Jurisicsnak, a nézőjének ajánlja, „mert közönség nélkül/a játék sem szolgálhat menedékül.”⁶⁸ A vezérekre ugyanúgy érvényesek a játékszabályok, nem foghatnak ki a „történelem masinériáján”. A túlélésért Jurisicsnak el kellene szöknie a túlerővel szembeni harc elől, viszont akkor árulónak tekintik. Választhatná a másik rosszat, tehát eshetne a katonáival együtt a török fogságába, s immár a másik oldalon harcolva lehetne janicsár. A császár ebben az esetben is halált érdemlő árulónak minősíti, így a fogolycsere nem lehetséges. Ahmed nem hátrálhat ki a szerepéből, mert a helyét feltétlenül betöltik. Józan ésszel vagy anélkül sem hagyná ki senki a Köszeg feletti könnyű győzelmet, vagyis gondolkodás nélkül végrehajtaná az értelmetlen feladatot. Ahmednek meg kellene ölnie Jurisicsot, bevenni a várat, de utána irány Bécs ostroma, mégpedig télen, utánpótlás nélkül. A minden kétséget kizáróan kudarccal végződő kísérletért Ahmed számíthat a selyemzsinórra. Így a békeidő folyhat tovább, mintha semmi sem történt volna. A döntetlen helyzetét ugyanis minden áron meg kell tartani. A tehetetlenségéből csak az önpusztítással lehet kilépni. Jurisics és Ahmed Scipióhoz és Hannibálhoz hasonló kényszerhősök, de már nem maradhatnak életben. A *Köszegők* és a *Balassi Menyhárt* egy-egy várat jelöl ki találkozási pontként, ám itt Köszeg mellett a török tábor is megmutatkozik. Ahmed jövetelekor távozik Kleinitz Teffellel, bár Kleinitznét az utolsó pillanatban lebeszéli az utazásról. Kleinitz a „bájos környéket” dicséri, noha a „vidéki életet” csak a feleségének ajánlja, a főúr helyette Bécs felé veszi az útirányt. Alkalom a császárhú grófnak, hogy egy

fiatalabb, szebb asszonyt keressen a Kőszegen „felejtett” felesége helyett. Késve válik világossá, hogy az ostrom következményeként számít Kleinitzné hullájára, amire hivatkozva megszerezheti a várat kárpótlásul. A várromok helyén pedig egy pompásabb erődítmény épülhet. Jurisics elvesztegetettnek tartja a várkapitányként eltöltött idejét, a várat egyenesen világvégi koszfészeknek mondja. Tíz éve várakozik Kőszegen. A vacsoráról elkésik Ahmed, Jurisics pótcselekvése az étellel való csatázás. A falra ragadva megkeményedő szilvás gombócokat idővel akár ágyúgolyókként is lehet szemlélni. A „lázalom vagy tréfa vagy örület” útban van, mégpedig kétszázézer török képében. Ahmed nem tudja megkerülni a várat, a harc szükségszerű, s variációkat is felsorol a hadjárat megindításának racionalizálására: a szultánnak vesztes hadjáratra van szüksége, hogy a vétkeseknek kinevezett ellenzékétől megszabadulhasson, a gyengülő porta erődemonstrációja, Ahmed vagy Jurisics helyettesítésének előkészülete, a szultán és a császár közös színjátéka, hogy a végveszélyre hivatkozva irtogathassanak. Jurisics a feleségét az ostrom elől Bécsbe menekítené, de Jurisicsné Kleinitz taktikájával felcserélhetőnek tekinti a férjéét, ezért nem hajlandó távozni. A várkapitány a császárhoz folyamodik az elvonulási kérelemért, a levelet azonban még helyben elfogják és módosítják, miszerint Jurisics áruló, de a többiek a végsőkig kitartanak. Kézdi Gábor hadnagy Jurisics helyére pályázik, de Grabecet golyófogóként maga előtt tartja. A helyzet paradoxona, hogy a látszatbéke idején a magyarok és a törökök között virágzó üzletelés alakul ki: például a magyarok közül a Polgár vidáman fegyvert csempész a fix pogány megbízóknak, a Gazda leánykereskedelmet indít be, a törökök pedig a gyaurokkal vadásztatnak akár vaddisznóra is, s utána nem vetik meg a bort sem. Kovács még azt is javasolja, hogy a törökök költözzenek be télire a várba. Jurisics igyekezete ellenére a várbeliek nem hajlandók elvonulni, ezért kénytelen Kőszeg ellen fordulni. Kérésére Ahmed előzetest ad a várható támadásból. Jurisicsnak tehát fel kell áldoznia a katonái közül, gyilkolnia kell, hogy vénen halhasson meg. A törököknél azonban nem lehet veszteség, mert a halottakat szokás szerint meg kell bosszulni, azaz ürügy lesz a totális támadásra. Ahmed Fehmiura bizza az akciót, s színleg dicsőséges győzelmet vár, amit Fehmiu szó szerint ért. A garantált sikerért Ibrahim támogatja Fehmiut, hogy nagyobb létszámmal támadjon, amit a nyolcszáz fős sereggel elszenvedett vereség után letagad.

A második felvonás elején lezajlik a komikussá kicsinyített, tudniillik egy hálósobára korlátozott csata. Jurisicsné és vendége, Kleinitzné reked bent, s azzal töltik az idejüket, hogy egymást vádolják árulással, míg az első török meg nem jelenik az ablakban. Az asszonyok a székekkel felfegyverkezve ártalmatlanná teszik az összes betolakodót. A lövések eldördülésekor a szobába futnának a kapitányjelöltek, de ki vannak zárva. A szereplők sorban ugyanazt ismétlik, mintha nem is hallanák a másikat. A bentiek ki akarnak szabadulni, a kintiek viszont bentre menekülnének. A kulcs azonban hiányzik. Az ajtót bezáró Jurisics időközben győzelmet arat, de a kínos helyzetet nem képes feloldani. Mózesként új hazába kellene vezetnie a rábízottakat, de még a felesége is ellene szónokol, bár eleinte csak az istállóban a lovaknak. A Diák rendeltetése, hogy történelmet gyártson, helyette azonban rendületlenül strigulázhatja a valószínűtlenül sok hőstettként bevallott török hullát, kezdetét a „Téboly Könyvének”. A megindulni látszó költözködés káoszában Kézdi a Jurisicséval ellenkező megnyilatkozásokkal próbál utódja lenni. A hatalomváltás akkor történik meg, mikor Jurisicsné mellé áll, a kapitányt árulónak nevezve egyszerűen bezáratja, s kivégzést rendel el. Ekkor jön a hatalmas török had meg. Kézdi visszahárítja a kapitányságot Jurisicsra, sőt megváltóként várják. Ahmed igyekszik halogatni a végzetes összecsapást. Az általa sikertelenre tervezett egyetlen támadást Fehmiu önkényesen átméretezve is beteljesíti. Ahmed az átmeneti vereséget az árulásra fogja. Belekapaszkodik Fehmiu cirkalmas mentegetőzésébe: „...várták a rajtaütést, és úgy küzdöttek, mint a berber oroszlánok. Mintha égő tűzfolyót okádtak volna hatalmas torkukból, négy kezük nőtt, mindegyikben két-két karddal, a fogaik helyén agyarat viseltek...”.⁶⁹ Árulót kerestet, de Musztafa majdnem keresztül húzza a

számításait azzal, hogy előre gondolkodik, s körülveszi a várat. Ahmednek meg kell szerveznie Jurisicsék élelmezését, persze az árulók felkutatásának látszatát keltve. Eldönthetetlen, hogy béke vagy hadiállapot van, hiszen a várból nem lehet kimenni, de kintről etetik a szorongatottakat. Ahmed versenyt szervez az árulók gyűjtésében, persze előre tudja, hogy kitépik a nyelvüket, hogy ne vallhassák meg áldozat voltukat. Musztafa összezavarodik, s kipróbálja az előző ötlete ellenkezőjét, tehát megszünteti az ostromgyűrűt. A várban is neveltségesen triviális csatározás folyik: a hiánnyal küzdők megvívznak az újra meg újra felbukkanó csirkét kergető Fiúért. Az Özvegy és a Feleség férjpótléknak, az Öregasszony a meghalt gyermeke helyettesítőjének tekinti (mely utóbbi jelenet a *Csirkefejben* bontakozik ki), majd a felkelők is rálicitálnak.

A harmadik felvonásban egy összeesküvés résztvevői gyülekeznek, ám mindegyikük kapitány akar lenni. A török távolabb vonulásával kezdetét veszi az éhezés. A várba ki-be lehet járni, Jurisicson kívül mégsem távozik senki, mert a helycsere felesleges. Kézdi csak a lehetőség ellenében adhat ki parancsot, vagyis mindenkinek maradnia kell. Grabec egy mozdulattal leüti, így kapitány, sőt Kőszegország királya lesz. Mulatságos, ahogyan egy lopott csillárral megkoronázzák, trónra, illetve a Jurisicsné által férjének csináltatott koporsóba ültetik, mégsem kacag senki. A Gazdától elkobozott nőkből háreme alakul, így egyesítve a Bécsben és a Portán honos szokásokat. A folytonosan átállók szükségképpen felejtenek, a krónikában történő megörökítésüket úgy akadályozzák meg, hogy beváltják a Diák tréfának szánt javaslatait: levágják a végtagjait, kitépik a nyelvét, sőt a Szakács húsleveset főz belőle. A három királyné pedig belefojtja a fürdővízbe a Dézsamester címmel is felruházott Grabecet, s a triumvirátus irányít. A törökök ismét bekerítik Kőszeget, miután Jurisics visszaérkezik a mezőről a várba, hogy kirohanhasson. Teffel hozza Bécsből Kleinitz leveleit, amit Jurisicstól ismét Kézdi veszi el és olvassa. Jurisics bárói rangot kap, ugyanakkor Kézdi és Grabec is császári dicséretben részesül, vagyis Kőszeget és a várbelieket Bécs védőbástyájaként feláldozzák. A küldönc sem juthat többé ki a várból, ez Kleinitz késleltetett bosszúja, amiért Teffel kineveti, mikor ledobta a ló. Kézdi győz Jurisics felett, mert egy kicsivel túléli. A várfokról „egyenes adásban” közvetíti Jurisics haláltusáját, majd várja, hogy a beözönlő törökök rajta is betejesítsék a végzetet. Jurisics levágott fejét tálcán kínálják Ahmednek, aki annak jelenlétében felköti magát. Ahogyan korábban infantilis módján Jurisics dobálózik a szilvás gombócokkal, úgy bombázza Ahmed hulláját dinnyékkal Fehmiu, mivel végzetét belátva a fők sorsában osztozik. A komédiázás befejeződik, marad a magyar nézőpontból önfeláldozó diadal, de a vár feladásával török részről is siker. „Győztes nincs: Kőszeg el is esik, nem is.”⁷⁰ Ibrahim egy újabb előre elkészített levelét húzza elő, hiszen a nagyvezéri helyet mindig be kell tölteni. Fehmiura esik a választás, a Bécs alatti halál vállalása. Fehmiu behunyta szemmel indul a sereg élén.

Spiró egy korábbi munkájának, a *Mátyás királynak* az alapötletét veszi át, miszerint a király nem is létezik, csak mindenki beszél róla, így mítoszként mégis működő hatalomra tesz szert.⁷¹ Itt az „ezerarcú tömeg”⁷² várakozik a kivételre. Paradox módon az első halott, egyben az egyetlen öngyilkos válik a „méltóvá”, akinek nevében a békecsászári szerep eljátszható. A helyszín a romokban heverő Róma, mintha a *Hannibál*beli jóslat következne be, hogy Karthágót az „örök város” követni fogja a pusztulásba. Fel is merül az ötlet, hogy a színtér Afrika, Róma pedig rejtve van, nehogy ellepjék. A világvégi káosz, a céltalan semmi képe Beckett *A játszma vége* című darabjára emlékeztethet. A felszínre költözött pokol víziója tekinthető *Az ember tragédiájának* fordított előjellel.⁷³ „Szörnyek és krisztusi ártatlanságú szenvedők bolyonganak itt körbe-körbe, mint egy Jancsó-filmben”.⁷⁴ A nyílt téren nincs hová bújni, legfeljebb a föld alá. A vezérből egy pillanat alatt hulla lehet, mert csak az árulás örök, a Rossz nem pusztul el. Aki nem öl, azt megölik. A játék valamikor Augustus császársága előtt kezdődik, mikor békeidőben várakoznak a békére. A szereplők a megváltásra áhítoznak. A két háború közötti, az ünnepek idején tartó békés közjátékra illik egy középkori kifejezés, a *Treuga Dei*, *A békecsászárban* azonban nem létező istenek harca folyik.⁷⁵

Inferior a vakító (csont)fehérséget, ürességet örjítővé fokozó monológja után Anonymus és Ignotus előtt megöli magát, bár a többszöri próbálkozásra a nézőközönség válasza igencsak triviális: „Reméli tán a kerge férgé,/hogy mi cincáljuk ki belőle/a gordiuszi csomót: a belét.”⁷⁶ Insanus tehát elkésik a megmentésével, így meghal a Méltó. Később Inferiort becseréli Peregrinusra, s a Megváltóvá változtatná. Peregrinus viszont csak Rómát keresi Rómában járva, ahogyan a játék nyitánya óta Pastor is a kecskéit hajtja Róma felé. Közhely, hogy minden út Rómába vezet, de még a Fórum helyén állva is útbaigazítást kérnek a vándorok. Az egyforma kövek halmazában el lehet tévedni, hiányzanak a tájékozódási pontok. A rommá csonkult Rómában Rector idegenvezetőként komikus városnéző körutat vezet, melyen egy kőlapot Caesar meggyilkolásának helyszínéül jelöl ki. Ez a gesztus előrejelzi a trónusig vivő utat az előd vére árán. A felcserélhetőség az életet teszi meg csereértéknek, a túlélést az árulás biztosítja: „A césárok és szenátorok, a próféták és néptribunok csak jönnek-mennek, jönnek-mennek, úrból rab lesz, a rabból úr, kölyökből agg, az aggból hulla, de pribékre mindig lesz igény, a pribékre mindig jó idő jár.”⁷⁷ A szereplők választási lehetősége annyi, hogy szenátornak vagy zsoldosnak állnak. A föld alatt is élhetnek, a felszínen pedig a halottakhoz csatlakozhatnak. A temérdek halottat általában temetés helyett megeszik, ugyanis éhínség van. Az ételosztáshoz felsorakozók között Pius egy követ kap hiányai pótlására, a kő-monológja után beiktatható lenne egy lélegzetnyi szünetet.

A képzeletbeli második rész ismét egy sorban állással kezdődik, a szenátushoz folyamodnak a panaszosok. Spirónál a „színház mint paradigma szerepe”⁷⁸ centrális, mivel megőrzi a csodák terepének. A színjátszás egyszerre kapcsolódik a teátrumhoz és a történelmi világszínpadhoz. A színházi elgondoltság önreflexív gesztus. „És játszották és játsszuk és majd játsszák/ugyanazt mindig, ezt a szakadatlan,/elképesztő komédiát.”⁷⁹ A szenátorok a vándorkomédiások felosztják maguk között a szerepeket, a címeket kockán vetik ki. Actor nekik ajánlja a társulatát, színjátékukkal múlt koholható. Caesar halálát imitálják, amelybe beleszövődnek Shakespeare *Julius Caesar* című művének szövegei. Actor Rectort idézően játéktérként a Fórum kövére mutat. Actor ugyanis a narrátort és Brutust is játssza. A játékukat meseként konferálja be, melyben Octavius kitaláció. A tragédiát ugyan a gyermek közönség bábjátékká változtatja, a színészek legyilkolásával viszont mégis beteljesíti. Már az előadáson a Fictor által alakított Caesar szellemként kénytelen úgy tenni, mintha leszúrná Brutust/Actort. Scurrát Actor a színésztrupp bohócaént mutatja be, ám a darabban a leghálásabb szerepet, Octaviusét kapja, mert Rómának békét ígérhet. A halott városban azonban a holtak elevenebbek az élőknel, mindig visszatérnek. A nappalt felváltja a

(boszorkány)éj. Az éjszaka mint romantikus princípium elveszíti a leginkább Vörösmartytól ismert fenségét, de megőrzi a rettenetét.⁸⁰ A lidérces éjjelen az ölés helyét az ölelés veszi át, az mégis haláltáncszerű. A színészek szorgalmasan jegyzetelnek, hogy másnap visszajátszhassák.

Hariolus éjszakát záró monológja után indul a játék harmadik harmada. Fictor „kőképnél” hagyja a színész mesterséget, felcsap szobrásznak. A fej nélküli, tehát az aktuális helyzet szerint befejezhető műveit kiskocsin maga után húzva botlik bele a nyakig földbe ásott szenátorokba, tulajdonképpen mellszobrokba, a saját alkotásai fordítottjaiba. Actor jó szerepnek tartja, hogy csak fejek vannak a színpadon, melyek szünet nélkül beszélnek. Az ötlet az abszurd darabok véglényeit idézi. A szenátus megkövezését mégsem sokkal éli túl, mert Brutusként felismerve megölik. A kvázi-hullák társalgása triviális elem. A késlekedő megmentőről állandóan érkeznek a hírek. A választható múlt szerint mindenki várakozik Caesarra vagy Octaviusra vagy Augustusra, akárcsak Beckett-nél Godot-ra. Fictornak ki kell faragnia a Méltó fejét, mégpedig hasonlatosra. Scurra lesz a modell, hiszen minden van rajta, ami egy archoz kell. Hirtelen éltre kel a szobor, mint a mesékben. A hiányzó Megváltó pótlásául Scurra feláll a köre, ezzel elvállalja Augustus szerepét, így a fantom testet ölt. Majd a függöny összezáródik, hogy újra szétnyílhasson, s a fény a szereplők helyén lévő hatalmas gipsztorzókra eshessen. Visszatérnek tehát a nyitány romlásról árulkodó kövei, s a Pastor, ám ezúttal kecskebőrbe öltözött gyerekeket hajt Róma felé. Itt „a mindennapi élet színházáról van szó, amelyet hivatalosan a legkritikább esetben neveznek színháznak...A színház eredetileg majdnem mindig vásári és ordenáré, az volt a görög dráma keletkezésekor, az volt Shakespeare idején, amikor az előadás alatt enni-inni és a nézőtérrel elhelyezett sajtárba hányni is lehetett...”⁸¹

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Hivatkozik rá Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 410.
- ² Tarján Tamás: Fényfüggöny. Bp., 1999. 156.
- ³ Spiró György: A közép-kelet-európai dráma. Bp., 1986. 32.
- ⁴ Abody Rita: Disznósörtekötelek, Jelenkor 1989/5.
- ⁵ Spiró György 1979-es nyilatkozatát idézi Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 244.
- ⁶ Hubay Miklós: A dráma sorsa. Bp., 1983. 26.
- ⁷ Fodor Géza: Spiró György új drámája, sőt Új-drámája, Színház 1986/5.
- ⁸ Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép, Jelenkor 1993/1.
- ⁹ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 69.
- ¹⁰ Háttérország. Spiró Györggyel beszélget Mester Ildikó, Magyar Napló 1994/9.
- ¹¹ Koltai Tamás: Színről színre. Bp., 1992. 75.
- ¹² P. Müller i.m. 70.
- ¹³ Tarján: Kortársi dráma. 419.
- ¹⁴ P. Müller i.m. 63.
- ¹⁵ Kulcsár Szabó i.m.
- ¹⁶ Tarján: Kortársi dráma. 405.
- ¹⁷ Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991. 18.
- ¹⁸ Berkes Erzsébet: Spiró György. In: Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 97.
- ¹⁹ Ézsiás i.m. 238.
- ²⁰ Fodor Géza: Egy pályakép – több beállításban, Mozgó Világ 1983/1.
- ²¹ Spiró György: Shakespeare szerepösszevonásai. Bp., 1997. 7.
- ²² Ézsiás i.m. 238.
- ²³ Tarján: Kortársi dráma. 412.
- ²⁴ Spiró: Shakespeare szerepösszevonásai. 274.
- ²⁵ Elzbieta Morawiec: Krakó színházi mikrovilága, Színház 1978/11.
- ²⁶ Oltyán Béla: Történelem, mítosz, parabola: évtizedünk magyar epikájában, Tiszatáj 1978/3.
- ²⁷ Jámbor Judit: Amíg játszol. Bp., 1999. 168.
- ²⁸ Margócsy István-Babarczy Eszter: Két bírálat egy könyvről, Holmi 1991/8.
- ²⁹ Bata Imre: Kőszegők, hitszegők, Élet és Irodalom 1977/35.
- ³⁰ Mihályi Gábor: A moderntől a posztmodernig. Bp., 1999. 221.
- ³¹ Tarján: Kortársi dráma. 418.
- ³² P. Müller i.m. 70.
- ³³ Kulcsár Szabó i.m.
- ³⁴ Radnóti i.m. 73.
- ³⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 147.
- ³⁶ Spiró: Shakespeare szerepösszevonásai. 81.
- ³⁷ Radics Péter: Egy moralista magánbűnei, Forrás 1988/4.
- ³⁸ Mező Ferenc: Hősök nélkül, Új Írás 1983/9.
- ³⁹ Kis Pintér Imre: A játék vérre megy, Jelenkor 1981/12.
- ⁴⁰ P. Müller i.m. 108.
- ⁴¹ Uo.
- ⁴² Bécsy Tamás: Folyamat vagy viszonyok?, Jelenkor 1984/1.
- ⁴³ P. Müller i.m. 109.
- ⁴⁴ Berkes i.m. 87.
- ⁴⁵ Lányi András: Lábjegyzet egy fülszöveghez, Mozgó Világ 1983/2.
- ⁴⁶ Tarján: Kortársi dráma. 413.
- ⁴⁷ Berkes i.m. 90.
- ⁴⁸ Tarján Tamás: Múldogáló történelem, Mozgó Világ 1983/1.
- ⁴⁹ Spiró György: A békecsászár. Bp., 1982. 12.
- ⁵⁰ Spiró i.m. 77.
- ⁵¹ Spiró i.m. 107.
- ⁵² Spiró i.m. 122.
- ⁵³ Hubay i.m. 34.
- ⁵⁴ Ézsiás i.m. 239.

-
- ⁵⁵ Spiró: A békecsászár. 264.
⁵⁶ Spiró i.m. 175.
⁵⁷ Tarján: Kortársi dráma. 417.
⁵⁸ Spiró: A békecsászár. 193.
⁵⁹ Spiró i.m. 252.
⁶⁰ Spiró i.m. 264.
⁶¹ Spiró i.m. 273.
⁶² Tarján: Kortársi dráma. 423.
⁶³ P. Müller i.m. 66.
⁶⁴ Spiró: A békecsászár. 287.
⁶⁵ Spiró i.m. 278.
⁶⁶ Spiró i.m. 301.
⁶⁷ Spiró i.m. 362.
⁶⁸ Spiró i.m. 398.
⁶⁹ Spiró i.m. 394.
⁷⁰ Tarján: Kortársi dráma. 416.
⁷¹ Jámbor i.m. 13.
⁷² Ézsiás i.m. 243.
⁷³ Ézsiás i.m. 244.
⁷⁴ Radnóti i.m. 21.
⁷⁵ Margócsy István: Kommentár A békecsászárhoz, Színház 1981/7.
⁷⁶ Spiró: A békecsászár. 488.
⁷⁷ Spiró i.m. 523.
⁷⁸ P. Müller i.m. 64.
⁷⁹ Spiró: A békecsászár. 563.
⁸⁰ Margócsy i.m.
⁸¹ Spiró György Miroslav Krleža darabjaihoz írt utószavában a Szentisvánnapi búcsú kapcsán kifejti saját dramaturgiai elképzeléseit. Idézi Tarján: Kortársi dráma. 411.

Az a-gnosztikus groteszk dramaturgiája

Az ünnep színháza

Nádas Péter írásait behalózzák a teatralitás helyzetei (az epikai alkotásokban például a színpadiasan koreografált gyermeki játszmák). A színházélmény dramaturgiai modellekké formálódik az 1975-től rendszeresen publikált színikritikákban, színházi esszékben. Ezek gyűjteményét tartalmazza a *Nézőtér* (1983) című kötet, melynek tükörképe a három dramatikus szöveget (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*) magában foglaló *Szintér* (1982). Nádas számára ugyanis egyaránt játéktérre alakul a nézőtér és a szintér, csak a színjáték kétféle aspektusát adják. Így a szövegekbe kódoltan „sztereó előadás”¹ létesül. A darabok szereplőinek kiindulópontja a bizonytalanság, s a tudás hiányának bizonyosságához jutnak el, ami korántsem tabula rasa állapot. A megváltást hozó mozzanat a megismerés, a gnózis.² Itt azonban a groteszk visszfény éppen az agnosztikus utat világítja meg, hiszen az eredettörténet felkereshetetlen. A dramatikus szövegeknek a végsőig redukáltságuk ellenére sokrétű szövege felkínálja az interpretáció különféle módjait. Az önreflexiók a „tudáskeresésre irányuló szövegnaírcizmusok”.³ Nádas 1969-es művének címével szólva a „kulcskereső játék” mindig újra kezdődhet. A darabok a „megfejtés hiányának manifesztációi”.⁴ A kerek történet kezdet és vég nélküli történésmozaikokra töredezik szét. A tátongó úr van jelen: „Ezért a történebből bármit sikerülne is megfogalmaznom, történetemben mindig csak önmaga hiányaként lesz jelen. Csak részleteit érzékelhetem. De az érzékelhető hiány is jelenlét. Erről beszélek.”⁵ Termékeny kísérletnek tekinthető a sajátosan „aszketikus”⁶ dramaturgiájú *Takarítás* (1977), *Találkozás* (1979), *Temetés* (1980), melyek folytatása a „három részes mese a színházról avagy prózában tartott előadás leírások”⁷, azaz a Balázs Béla meséinek hangoltságát idéző *Ünnepi színjátékok* (1986): *Átjáró*, *Előadás*, *Útvesztő*.

A „rituális összelélegeztetés”⁸ a színház terminus technikusává válik Nádas követően. A játéktéri megnyilatkozás tehát „polifonikus összjátékot”⁹ feltételez. A teatralitás körkörös bővülő definíciója: „Engem a színházban nem a történet érdekel... az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép... Az élő emberi test érzékiségéből kialakuló képi érzet érdekel.”¹⁰ „Egyszerre misztikus és materiális ez a színházkép”.¹¹ A mimikrire építő színház a via positivát járja, Nádas viszont megfordítja a nézőpontot, a via negatíván indul el.¹² A színház ugyan a „mintha, a mi lenne ha, a mi lett volna ha művészete”¹³, de a mintázattól halad a minta felé. „Aki tudja, mire mintázott a tudása, azt is tudja, miben különbözik a minta és a mintázata.”¹⁴ Természetesen csak a tudás hiánya tudható, mely azonban a legnagyobb tudás. A színházra emlékeztető negatív képben ugyancsak a hiány válik jelenvalóvá: „Ahogy a misztikusok tevékenységének végeredménye szükségképpen via negativa, Isten nélküli teológia, sóvárgás a tudás mögötti tudatlanság felhője után és a beszéd mögötti csönd után, úgy a művészet is szükségképpen a nem-művészet, az *alany* (a *tárgy*, a *kép*) megszüntetése, a véletlennek a szándékkal való helyettesítése és a csönd kergetése felé törekszik.”¹⁵ Nádas a jelenlét színházát hívja elő, darabjai „jelenlétgyakorlatok”¹⁶. A színjátékokban a halál eljátszása megy végbe újra és újra. A reprezentáció bezáródása a különbség játéktere: „Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différence)”.¹⁷ Artaud szerint a „teatralitásnak kereszteznie kell és részről részre helyre kell állítania a *létezést* és a *húst*. Így, amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is.”¹⁸ A leszámoló a naturalisztikus játékmóddal és a kartéziánus gondolkodással közel áll Nietzschének az *Imígyen szóla*

Zarathustrabeli szavaival, miszerint teljes egészében test, és semmi azon kívül. Artaud teljes életművét a test uralja, ez található a kegyetlen színház elméletének középpontjában.¹⁹ Nádas színterének tradíciós közege: Artaud kegyetlen színháza, Genet színházából ismerős többszörös álcázás, a csönd- és szünettechnikában Csehov komédiái és Beckett abszurdjai, a szerepjátszás pirandellói hatása, Pinter és Albee zárt szituációi, Witkiewicz és Mrozek groteszkjei, Grotowski érzéki színháza, a *Boldogtalanok* Füst Milánja, Pilinszky János költői szertartásszínháza, Ingmar Bergman filmszínpada, a legmélyebb rétegben pedig a keresztény színjáték (elsősorban a 17. századi franciák), továbbá az archaikus szertartások.²⁰ Az író „filozofikusságának a test a fundamentuma”.²¹ A darabjai a test templomába vezetnek be, méghozzá a Jézus Krisztusról szóló evangéliumi mondatra (az *Emlékiratok* könyvének mottójaként idézett „ő pedig az ő testének templomáról szól vala”) némiképp blaszfémikusan emlékeztetve kialakítja a „testmisztika metaetikáját”.²² A szenvedéstörténetben résztvevő testre összpontosítja figyelmét Pilinszky is, akinek a Robert Wilson ihletésére született, a *Végkifejlet*-kötetben (1974) megjelent színműveinek (*Gyerekek és katonák, Siremlék, Urbi et orbi - a testi szenvedésről, Élőképek*) Nádasnál is fellelhető vonásai: a kultikus-szenzuális látásmód, a linearitásnak ellenszegülő időszemlélet, a teatralitás tematizálása. Nádas azonban konstruál és szerkeszt, míg Pilinszky a poétikusabb vízióknak megfelelően inkább felbont és egymáshoz illeszt.²³ A Grotowski- és a Robert Wilson-színház ösztönzése az író a németországi és a lengyelországi élményei során, valamint a Pilinszky-féle Sheryll Sutton színészképen keresztül éri, amelynek a háttérben Simone Weil a görögökre emlékeztető tragikumfelfogása sejthető.²⁴ Bergman *Trilógiája* (ennek a harmadik része *A csend* című film) homológiákat mutat a Nádas-darabokkal, ugyanis mindegyikben szerepet kap a „zörejként megjelenő beszéd, a csend és a zaj átmenet nélküli alternálása, valamint a beszéd és az írás korántsem egyértelmű egymásba-fordíthatósága, hierarchikus és funkcionális különbsége”.²⁵ Az egyetlen lehetséges tapasztalat, ami bár szavakra váltható, de valójában ez a „testemlékezet”.²⁶ Grotowski színházában a test megtöretése, a halál felszabadító erejű. Minden változatlanul temetéssel ér véget, ahogyan Kantornál is kitakarít a halál: „vizes ronggyal mossa fel maga után a nyomokat, aztán kifacsarja belőle a vizet”.²⁷ Grotowski Artaud-nál vagy Brecht-nél erőteljesebben hirdeti a „színházi optikát”.²⁸ Craigtól Brookig, Mejerholdtól Grotowskiig sorolható azok névsora, akik valamiképpen az érzékek összetettségén alapuló színházat terveznek el.²⁹ Nádas szintén ilyen „teljes színházat” képez meg.³⁰

Nádas a katarzist Brecht szikár gondolatisága helyett a berlini színházi gyakorlat tanulmányozása alapján a „gondolatok fölöttébb erotikus szférájában”³¹ kívánja kiváltani. A színtér tehát a tiszta teatralitást hozza játékba, mégpedig a polifon-zenei szerkesztésmóddal. „A színház az bizony nagyon teátrális! Hát akkor legyen teátrális! És miért ne lenne drámai az opera? Ha az! Az egyetlen színpadi forma, amely megőrizte egészséges teatralitásunkat.”³² A dramatikus szövegei zeneiségük, a pillanatot kitüntető idődimenziójuk miatt a kierkegaard-i erotikus stádiumba sorolhatók, hiszen dinamikájukat az „érzéki zsenialitás mint csábítás”³³ adja. Ezek a derridai értelemben vett szexualizált szövegek, melyek a csupaszság demonstrációi.³⁴ Az *Egy családregény végében* található a halszagú lány meséje, melyben a metamorfózis, a más bőrbe való bújás ugyancsak a szexualitás képlete.³⁵ Az átváltozás Nietzsche után a történelmi avantgárd színházában is központi kategóriává válik. Azok a művészi performanszok, melyekben az áttűnés tartós állapotként tételezhető, de az nem vezet valamilyen azonossághoz átmeneti rítusokként foghatók fel.³⁶ A nyelv szükségképpen textualizálja a testet, amikor szerepeket, dramatikus helyzeteket és olvasási stratégiákat ír elő, s egyúttal dekonstruálja is a testnyelvet.³⁷ A test azonban megkerülhetetlen: „A testtől eloldozva a beszéd megromlik”.³⁸ A posztmodern felé közelítő test és beszéd ugyanúgy jelentéstennek és jelként dekonstruálnak mutatkoznak. A köztük lévő különbség a hangbeli és a térbeli objektumok közötti eltérésre csökken.³⁹ Nádas amikor nem beszél a testről, akkor

behallgatja a szövegbe, és nem elhallgatja belőle. A közvetítettség redukciója a testet evidenciává avatja. A csend azonban a halált fedi, a halott testéből csend szivárog. A halál Coincidentia Oppositorumkénti elgondolásával hivatkozni lehet Heideggerre, vagyis a halál „mint a Nem-Lét szentélye magában rejti a Lét jelenlétét (das Wesende des Seins)”.⁴⁰ A darabokban meg kell halni a megmaradásért. A testek találkozása ünnep, de a temetés rítusa zajlik benne. Egy szójátékkal élve a „test és a vér – testvér, tehát csak itt van jelen az *isten*: ez a meztelen bőr, melyben ott a testvér. És ez az ünnep. Ünnepliben lenni, ünneppé lenni: ez elválaszthatatlan a találkozástól.”⁴¹

Tragifarce szünet nélkül

A *Takarítás* komédiaként, a *Találkozás* tragédiaként, a *Temetés* ismét komédiaként megjelölt. A zeneiségük szempontjából a *Találkozás* „intenzív lassú középtétel, mely a beethoveni hagyomány szerint: a szimfónia-dramaturgia tragikus pillére”.⁴² A *Takarítás* és a *Temetés* mind a dantei, mid az arisztotelészi komédia értelmezést kizárják, hiszen nincs jó végük, s a szereplők sem nevetségesek a klasszikus vígjátéknak megfelelően. Csehov szerinti komédiák inkább, akár csak a *Három nővér* vagy a *Cseresznyés kert*.⁴³ A végzet komédiái, ami tudniillik az emberi kapcsolatokban munkál. Démonikus komédiává azzal válnak, hogy a játékosok nem tudnak mit kezdeni magukkal és a másikkal, tehát „mert elérni nem tudják, con amore, pusztítják egymást”.⁴⁴ A darabokat a „komédia alapállása”, vagyis a „szeretet nélkül való élet örületének tudásába való beleörülésből fakadó nevetés” Hamvas Béla *Karneváljának* kitételével keríti rokonságba.⁴⁵ A vizuális nyelvezettel közelítő magatartásvizsgálatok a melodramával való összehasonlítást is felvetik.⁴⁶ A *comedia* persze takarja még a vásári látványosságot, a színészkedést, a tettetést, a színjátékot.⁴⁷ A komédiák szövegéhez választott operaminta megengedi a csoda, a komikus *deus ex machina* bekövetkeztét is. A szereplőknek keresztül kell hazudniuk magukat a játékon. „Az opera a színlelés végső paroxizmusa... az opera műfaja, és ez nem értékelés, per definitionem a komikum határán mozog állandóan.”⁴⁸ Az opera groteskségét az képezi, hogy a duettek, tercettek logikus kapcsolódása nem követelmény, ezért az éneklők nem feltétlenül kommunikálnak egymással. Az ének a gesztus és a gondolat között félúton van. Az opera a XVI. század végén a recitativóból, az idillből és a maszkabálból jön létre Itáliában, s a görög tragédia felélesztésének tűnik. A barokk a látványosságot a balettel fokozza.⁴⁹ A *Temetés* nesztelenségében éppen a balett kerül előtérbe, de emlékeztet az operetre is, a gombrowiczi *Operett* „monumentális idiotizmusára”. Az operettből ugyanis a halál hiányzik.⁵⁰ Ebben az értelemben a *Takarítás* és a *Találkozás* operadarabjának negatívja a zárlat. Nádasnak azonban kétségkívül pátosza van.⁵¹ Noha a *Találkozásban* nincs tragikus vétség, azért feltételezhető tragédiaként, mert a találkozás végül bekövetkezik, s valamiféle megtisztulás is feldereng. „A vég egyben megoldás is, a megoldás maga a vég.”⁵² A kifejlet a *Takarításban*, a *Találkozásban*, a *Temetésben* egyaránt szükségyszerűnek hat, a szereplők mégis időnként végletesen nevetségesek, ahogyan a végre várnak. Végeredményben mindhárom dramatikus szöveg épít a komédia és a tragédia elemeire, tehát tragifarce.

A szünet nélkülség előírása a zeneiség egyik jellemzőjét állandósítja: a folytonosságot. A perpetua, azaz az „összefüggő, szakadatlan, hosszú, egész, örök”⁵³ játékmód mégis meg-megtörik. Az „interruptus: csend, a darabba zeneileg szervülő szünet”⁵⁴. Sőt a színházi szünet is a textus kompozíciós része. A *Takarításban* a munkafolyamat egyik állomása, mikor a szereplők távoznak a színről, mert várják, hogy a fölsúrolt padló felszáradjon. A *Találkozásban* Mária egy ideig magára marad, várakozása a Fiatalember visszatérére emlékeztet a színházi szünetre. A *Temetés* hangsúlyozott előadásában beszédtemává válik a szünet tartása. A hiátus tehát minden esetben egy rituális fordulatot

készít elő. A spät a várakozást végteleníti. A csönd persze ellentétének jelenlétén alapul, hiszen „bármely adott csönd egy hang által perforált időtartammal azonos”⁵⁵. Cage szerint „nincs olyan dolog, hogy csönd. Mindig történik valami, ami hangot ad.”⁵⁶ Az elnémulással párhuzamosan a lassított filmfelvételt idéző darabokban a mozdulatlanságig, a halálig csökken a tempó. A túlélés értelmetlenné válik, csak a paradoxonok maradnak meg. A szereplogikához igazodó, állandóan változó játékszabályok ugyanis nem állnak össze kauzális láncolatá.

Az a-gnosztikus groteszk dramaturgiája

A Nádas-darabok helyét általában az abszurdtól⁵⁷ vagy a metafizikus abszurdtól⁵⁸ a gnosztikus groteszkig⁵⁹ jelölik ki. A találkozás azonban csak az Ismeretlennel történhet meg, észlelése lesz az ünnep. Az átmeneti rítusok pedig meglehetősen materiálisnak, az alapszituációk abszurdításai valószínűsíthetőnek mutatkoznak. Az a-gnosztikus groteszk a hiányból születik, s a stáció, a költői dramaturgiákból táplálkozik. A szertartásszerűség szembeötlő: egyfajta purifikációs folyamatot visznek véghez, vagyis a megtisztulással-megtisztítással és a beavatással-beavatkozással kapcsolatosak a művek.⁶⁰ A *Takarítás*, a *Találkozás*, a *Temetés* ennek a folyamatnak egy-egy stációi. Az eljárás a színház kultikus struktúrájának újrateemtésére tett kísérlet.⁶¹

A szereplők szakrális térbe és időbe zártan játszanak. A *Takarítástól* a *Temetésig* jutva a színtér egyre lecsupaszítottabb, szűkebb, de labirintus végtelenségű. „De hiába üres, nem tág a tér.”⁶² Az időkoordináták a mérhető időmúlást a más dimenziójú tartammal együtt adják meg. Az instrukciók szerint változatlan fény jelzése annak, hogy nem halad az idő. Egyetlen pillanat van elnyújtva, mégpedig a türeshatáron jóval túlira. Ez a zene kronosza. A darabok időbeli lefutását a zene (vagy annak jelzett megvonása) határolja be. A kitarított jelen idő azonban belakja a múltat és a jövőt is: „Hiszen a színjáték mi más, mint a megkerülhetetlen jelen idő görcsös erőfeszítése arra, hogy megélje a múltat vagy a jövőt?”⁶³. A már minden lejátszódott alaphelyzetei a passió-játékokét idézik⁶⁴, mikor az várható, aminek előre tudhatóan meg kell történnie, vagyis biztosan a halál a befejezés. A szereplők mesélnek, de a darabok nem egy-egy történetet mondanak el. A várakozás üres idejét kitöltő történések megszabadulnak a linearitástól a rájuk vetülő ritualitás ciklikussága révén. Az időben elhúzódó triviális cselekvéssorok, munkajátékok ünnepivé válnak. A játékosok a felidézés formulájával igyekeznek a színjátékok szükségképpen előrehaladó idejével ellentétesen pergetni az időt. Az elmúltak újrajátszása ellenére az idő irreverzibilis, csak az emlékezés és felejtés közötti ingázás lehet visszatérő. Az elbizonytalanított hitelességű, többszólamú történésekből nem rakható ki a Történet, mely maga lenne a Történelem. A játékok tétje mégis a Történet/Történelem áthagyományozása, azaz a jelen folytathatósága a múltra való kiterjesztésével. A mesék meghallgatása ontológiai kérdés, ugyanis a megszületés feltétele. Az individuálhistóriák „történelmi eredettragédiaként”⁶⁵ mutatkoznak meg. Nádas alakjai nincsenek a helyükön, de az ősök bukásairól való tudás érzéki tapasztalatként történő befogadása esélyt jelent a labirintus végigjárására, s a megérkezésre. Így a fiúk „megkísérelhetik a történet hetedik körét a teljes pusztulás helyett megváltásuk körévé váltani”.⁶⁶ Az elmúlt idő őrzője mindig a férfinél idősebb asszony, akitől titka a testen keresztül szerezhető meg. A „múlt-rabló szexuális aktusban”⁶⁷ a teremtés és az elmúlás erotikája érhető tetten. Nem véletlen, hogy a ceremóniákat szervező princípiumok: Erosz és Thanatosz. A nem egyenes vonalú, hanem konstrukciós elvű dramaturgiában persze a mozgás sem lineáris, hanem koncentrikus: a szereplők minden lehetséges relációban szerelmet imitálnak, s egyaránt elérnek a véghez, mely egyúttal kezdet.⁶⁸ A testiségen átszűrve kerülnek a darabokba anekdotikusnak mondható politikai elemek, ami által a

sorsfordító idők (elsősorban az ötvenes évek, melyből kiemelt dátum 1956. október 24.) holtpontokká minősülnek.

Nádas művészete „gyermekien engesztelhetetlen”.⁶⁹ A dramatikus szövegekben kérlelhetetlen a ragaszkodás a gyermeki nézőponthoz, vagyis a narrátori funkciójú emlékezők a gyermeki voltukat tartják szem előtt miközben múlt időben nyilatkoznak meg, tehát a felnőtt idejükből tekintenek vissza, s egyben egy másik felnőtté válását teljesítik be. Az író a gyermekkor horizontját mint az időbeli összefüggések olyan rejtett rendszerét fedezi fel, „amely a múlt nyomásaként jelentkezik, s a jelenbeli gesztusokból láthatóvá préseli a tíz, tizenöt, vagy akár a hatszáz évvel ezelőtti eseményeket, és telve van olyan észrevétlen utalásokkal, amelyek mind a jövőre vonatkoznak”.⁷⁰ A szintéren tehát az „elképzelés és összehasonlítás infantilis játéka”⁷¹ zajlanak. Az asszociatív rendben a leggyakoribb a variációs ismétlés alakzata. A vendégség szituációiban minden megtörténhet, mialatt a jövevény jóváírja a múltbeli kihagyott lehetőségeket, a házigazda pedig kárpótolja az időért, amiről érte lemond. A szerkezet nem tagolódik felvonásokra, noha a szünetek lehetséges helyei ki vannak jelölve. A darabok bizonyos kitüntetett pontokon mintha befejeződnének (a *Takarítás*ban a lövésnél, a *Találkozás*ban a mosdatásnál, a *Temetés*ben a népdalszövegénél), de késleltetve lelepleződik az „álzárlat, a pszudofinálé fogása”. A végletekig tartónak tűnő fokozást követő, cezúraszerű csattanót tehát váratlanul felváltja egy túlzásig felgyorsított „kóda”, ami berekeszt, de kérdéseket nyit fel, vagyis végképp kizár bármiféle egyértelműsíthetőséget.⁷² A költői víziók asszociációját váltja ki a „testek poéziszse”⁷³. A szereplők között ugyanis nincs cselekményként megnevezhető kapcsolatrendszer, inkább a testek intim összekapcsolódásai lelhetők fel. A számuk minimális (a *Takarítás*ban négy, a *Találkozás*ban öt, és a *Temetés*ben is kettő), voltaképpen egy női és egy férfi alakra redukálhatók, de ezzel a matematikai arányossággal minden alapvető kapcsolattípus eljátszására alkalmasak, melyhez a jelölt életkorok nyújtanak fogódzókat: szeretők, barátok, testvérek, szülő-gyermek, sőt élő-halott.⁷⁴ A játékosok megsokszorozódhatnak, esetlegesen inkarnációi virtuális szereplőknek is. A zenei összetevő operai, oratorikus és szertartásszerű jelleget ad a játékoknak. A zeneiség itt tehát nem felemelkedés a nyelvi csúcsra, mint Dante Paradicsomának befejező énekeiben vagy Goethe *Faust*ja második részének végén, nem is a schilleri problémát érinti, hogy az intimitás számára a nyelvi kifejezés inadekvát, szemben a zene közvetlenségével, mely meghatározza Verlaine vagy Mallarmé költészetét, nem a világ végletes különeműségének legyőzése, mint Eliot *Négy kvartett*jében vagy Broch művében, a *Vergilius halálában*.⁷⁵ A daraboknak akkor szakad végük, mikor már nincs kire várni.

A tercett és/vagy trilógia és/vagy triptichon

A *Takarítás*, a *Találkozás*, és a *Temetés* szoros összefüggésére a címek is felhívják a figyelmet: alliterálnak, továbbá összecseng visszametszett igei tövük (a takar mint rejteget, a talál mint az eldugott keresésének következménye, a temet/töm mint a halál elfedése, egyben rálelése a koporsóba gyömöszölés során).⁷⁶ A dramatikus szövegek trilógiává állnak össze, állomásai az ünnepi tevékenységsornak. A trilógiát zenei kompozíciója tercettként, variabilitása viszont triptichonként teszi körülírhatóvá. A triptichon három részes oltárkép, melynek főtémáját kombinálja a két szélső szárny festménye. A középpontot képező minta a szárnyak behajtásával eltüntethető, vagyis csak a nyomok maradnak láthatóak.⁷⁷

Takarítás

Nádasnál megtalálható a darab epikus előképe: a *Klára asszony háza*. A kisregényben senki nem hal meg, s megkérdőjelezhetetlen Klára férjének, Zoltánnak a mártírúma. A *Takarítás*ban egy munkát kell végrehajtani, tudniillik ki kell takarítani egy szobát, ahogyan Wesker *A konyhájában* a szereplők egy étterem személyzetének napi feladatait végzik, vagy Storey *A vállalkozójában* felépítenek, majd lebontanak egy lakodalmi sátrat.⁷⁸ Az instrukció szerint az üres térben észrevehető egy nagy falitükör hiánya a helyén lévő fehér foltból, valamint a függönyé a rivaldával párhuzamosan futó karnisrúdból. Így még hangsúlyosabb a jelenléte a nézőtérrel szemben függő életnagyságúvá nagyított fényképnek, mely egy fiatal férfiről készült, aki fürdődresszben kilép a vízből. Az oltárképnek kijáró áhítattal övezett fotó mégsem dokumentatív erejű, csupán Klára emléktöredékeiben él szeretője hősiessége, sőt „vak” forradalmárként kifigurázódik. A bekeretezett fénykép nem is lesz tanúja a takarításnak. A darab látásmódja pedig nagyon képszerű: „Nem tudtam szabadulni attól a gondolattól, helyesebben nem is gondolat volt ez, hanem inkább egy kép: három ember, egy fiú, egy fiatal nő, és egy öregasszony, nagytakarítás után, mielőtt felteszik a nagy csipkefüggönnyt. A csipkefüggönnyel esküvősdit kezdenek játszani. Mint a gyerekek. A helyzet, melyben gonosz gyerekekké válnak. És az öregasszony belehal ebbe a játékba. A csipkefüggöny feltétele. A menyasszonytánc. Az esküvősdit. A haláltánc. A darabot ebből a képből írtam”.⁷⁹ A csábítás, az esküvő, a szülés, a haláltánc, a temetés, az élő és holt közötti „fal” áttörése képezik a rituális stációkat. A szertartásosságához tartozik az ünnepi időre való utalás. A nagytakarítás szokásos húsvét előtti gesztus, köthető a tavaszváráshoz, az archaikus termékenység rituáléhoz, de halott utáni hagyomány is.

A szereplők életkora alapján kialakítható viszonyrendszer a mater-ancilla-filius ismétlése különböző változatokban, melynek apajogú formája található Pinter *Hazatérésében*.⁸⁰ Witkiewicz *Az anya* című művében Anya-Leon-Dorota hármasát juttathatja észbe.⁸¹ A hatvankét esztendő Klára Andrásra emlékezve játszatja a többi szereplőt, de azok is mozgatják őt. Jóska és Zsuzsa a testét kölcsönzi Klára várakozásának beteljesítéséhez. Klára maga a megtestesült pótlék, műfogsoros, parókás matrónaként Vörösmarty *Előszó* című verséből ismert színjátékot játszó tavaszt idézi. Az átváltozások megtörténtével Klára válik feleslegessé. Jóska húsz éves, vagyis egyidős Andrással, mikor a képen megörökített módon kilép a vízből, s megismerkedik Klarával. Zsuzsa harminckét éves, ugyanannyi, mint amikor Klára elveszíti Andrást, aki az élők sorából kilépve képpé merevedik. Klára kvázi gyermeke Jóska, hiszen segítkezik annak születésénél, majd neveli, végül kisajátítja. Jóska is gondol úgy Klárára, mint az anyjára, vagy az apjára, majd a halott Andrást tekinti apjának. Klára Zsuzsával szintén viselkedik anyaként. Klárának szolgálója Zsuzsa, de uralkodik rajta, vagyis eljátszható az úrnő és a cseléd pozíciók összekeverése, akár csak Genet *Cselédékében*. Az úrnő Klára egyszer botrányt kavart, ugyanis előkelő származása ellenére beáll cselédnek Andrásékhoz, hogy szeretőjévé legyen. Zsuzsa felfogadásába ugyanúgy belejátszik, hogy egy cselédnek kell Jóskát férfivá tenni. A testi vonzalom Klára és Zsuzsa, valamint Klára és Jóska között is felizzik, mely utóbbi Zsuzsa és az öreg Romsauer plátói szerelmének reciproka. Zsuzsa előzőleg a kilencvenhét éves Romsauernál szolgál, akinek ő volt a kislánya, de Zsuzsa is kislányként kezelte Romsauert. A cseléd paradox szerepe, hogy a „tisztaság kurvája”: Klárát meglátogatja éjjelente a cselédszobában András apja is, Zsuzsával mint egy prostituálttal kezd el beszélni Jóska. Klára és Zsuzsa is mesél a gyermekéről, sőt Zsuzsa azonos korú Klára torzszülőttjével. A gyermekek kitalációknak minősülnek, ahogyan Marthaé Albee *Nem félünk a farkastóljában*. Úgy csinálnak, mintha várnák, várhatnák megváltókénti eljövételét. A Fiú a „közös akkord, ez teszi lehetővé az egymás mellett és egymás ellen futó szövegek, hangnemek összekapcsolódását, s a hangnemváltást”.⁸² Egyben mitológikus-biblikus vonatkozásai vannak: Parsifal, Krisztus. Beckett *Godot-ra várójában* a Kisfiú titokzatos

hírhozó, *A játszma vége* című művében pedig Clov, Hamm fogadott fia a „jóhír-hozatal végső perverzija”⁸³. Nádasnál a Fiú nárcisztikus, önpusztító és önteremtő. Echót és Nárciszt egymást megsebző szerelmesekként tartja számon a mítosz, akik távol kerülnek egymástól, mégis közel a bennük lévő végzetes rokonság miatt. „Az ifjú Nárcisz a víztükör látszólagos terében vizuálisan, plasztikus test formájában pillantja meg az eszményit s benne önmagát, a leány, Echo pedig a zene spirituális lüktetésébe álmodja bele csábító és rabul ejtő szerelmét.”⁸⁴ A takarítás során a hasonlóságok játéka ily módon fordulnak át a végesség felé. Klára, Zsuzsa és Jóska tehát felidézheti András, aki dramaturgiai értelemben nem a darabkezdettől jelen lévő szereplő, ám az árnyéka rávetül a víztükörré, melyet a képen elhagy. András feltételezhetően akkor lövik szíven az üldözői, mikor az általa rossz irányba kilőtt pisztolygolyó csörömpölve összetöri a tükröt, s benne szétzúzza a tükörképét. Voltaképpen színre kerülése előtt is a legelevenebb, mert Jóska még nem született meg, Klára és Zsuzsa már halottak eleve.

A *Takarítás* Klára kérdésével indul, mellyel Zsuzsa holléte felől érdeklődik. Jóska erre felelő kérdése bújócskává alakítja egymás véletlenszerű elkerülését, mivel az Klára hiányának garantálására vonatkozik a Zsuzsával való találkozáskor. A sikálást Zsuzsa kényszeríti Klárára. Zsuzsát és Jóskát viszont Klára erőlteti bele egy számukra idegen történetbe. A ház úrnőjének csak a hiány elviselhetetlen, Zsuzsa viszont a jelenlévő nyomok eltüntetésén dolgozik. Elérkezett az ideje, hogy Klárából, a „telt múltból”⁸⁵ kierohtessék a testamentumát: „Beszélek. Pedig nem volna szabad beszélnem. Harminc éve hallgatok, hogy a halálomig kitartson az a tíz év, amikor éltem.”⁸⁶ Klára elvonulása az életből tárgyokban tárgyasul, azaz elajándékozva tárgyait, a múlt lajstromában bújik el, akárcsak Tolnai Ottó *Végl(ő)adásának* Csömöréje, vagy Beckett *A játszma vége* című művében Krapp.⁸⁷ Örkény István *Vérrokonok*jában Bokor Pál is hasonló magatartásmódú. Klárától Zsuzsa és Jóska egyaránt örökölni akarnak. Zsuzsa a színtérre érkezve már első kérdéseivel a telek nagysága, jogállása iránt érdeklődik, bár már ráhagyományoztak egy egész háztartást kitevő, de nem éppen összeillő holmikat: ruhákat, hamis gyöngyöket, egy egész pipatóriumot, Prudhon műveit bőrkötésben, fazekat a hozzá való fedővel, türkizköves fülbevalót, kulcskarikát, irrigátort, kapcsos imakönyvet, rongyszőnyeget, bordó ágytakarót, tökgyalut. Jóska pedig nyíltan felsorolja, hogy mire tart igényt: „Szeretném a nagy kagylót, a komódot, a szőnyegeket, a családi albumot. Szeretném tudni, hogy amit elmeséltél, az mind az enyém lett.”⁸⁸ Egyedüli akadály maga Klára, aki azonban megemlíti, hogy az éjjeliszekrény fiókjában van egy csőre töltött pisztoly, s ez a csehovi konzekvenciáknak megfelelően végül el fog sülni. A fegyvert Klára a cseléd definíciójához híven ellopja, mégpedig András anyjától, majd András halála után ereklyeként a múzeumból, holott lehetséges, hogy működésképtelen. Klára várja a vendéget, aki használni fogja, persze először titokban el kell vennie majd tőle. Ezt Jóska fogja végrehajtani, bár először Zsuzsa figyelmezteti, hogy tolvaj lesz. A padló tisztításakor keletkező víztócsában Klára mellé fekszik Jóska, s megkezdődik a metamorfózis.

JÓSKA. Nem vagyok itt. Egyáltalán nem itt vagyok. Megszüntem. Eltűntem. Fekszem a tenger színén. Mintha én lennék a víz.

KLÁRA. Előrelátóbb lehettem volna, nem kellett volna hagynom, hogy elkezdje.

JÓSKA. Sima vagyok. Mégis ringat egy kicsit. Jó lenne, ha valaki megfogná a csuklómon az ütőeret.

KLÁRA. Még kitérhetsz az útjából.

JÓSKA. Szürke a tenger és szürke az ég. Szeretném, ha valaki végignyálná a bőrömet.⁸⁹

Jóska elemi szintű megjegyzései az autoerotizmus felé vezetnek. Klára viszont Zsuzsára és Andrásra felváltva gondol, mint Jóska útját álló veszélyre. Jóska egy lehetséges tengerparti történéssort kezd el mesélni: találkozás a fiúval, aki teljesíti vágyát azzal, hogy búcsúzóul kitapintja a csuklóján az ütőeret. A fiú András másaként és önnön tükörképeként merül fel a vízből. Közben a szobában felrúg egy vödör langyos vizet, mellyel az önkielégítés

befejeződik. Ez az „önnemző önzés” stilizációja, a vegetatív létmódban a homogenitás megfellebbezhetetlensége.⁹⁰ Klára is önmagát szerette, ezért marad egyedül, s kénytelen belemenni a játékba Jóskával: megkívánja a testét, melyet össze akar téveszteni Andráséval. Klára és Zsuzsa együttes padlósikálása alatt immár nők között ismétlődik meg az előző aktus, vagyis itt a maszturbációra vagy lesbikus kapcsolatra emlékeztető mozgássor. A játék Klára halálára megy ki, de a testét adó bábja, Zsuzsa szintén halálra szánt: „...már nagyon régóta egyáltalán nem vagyok ott, ahol vagyok, olyan lettem, mint egy tehetetlenül nagy súrolókefe egy még hatalmasabb tenyérben, s azzal vigasztalódom, hogy lassan majd elkopok, kidobnak, vesznek helyettem másikat, vége lesz végre, és ez így természetes”.⁹¹ Zsuzsa tíz öreget gondozott a halálba, s tudja, hogy maga is addig nyer haladékot, míg akad, akit életben tartson, akibe életet öljön. A készen vagyunk jelzése a halálra való felkészültségükre és a munka végére is érhető. A padló felszikkadásáig a szereplők a színtéren kívül várakoznak, vagyis lehetőség kínálkozik a színjátékbeli szünet beiktatására.

Hosszú idő után hirtelen nyilvánvalóvá válik, hogy az ünneplés ideje jött el. A száraz padló hasonlítani kezd egy söröskocsmá asztalához. Egy táskarádióból diszkózene szól, s előkerül egy üveg vörösbor, valamint sült csirke és vizes uborka. A szereplők az üres szobában már az evéssel a halált veszik magukhoz.

ZSUZSA. Nekem meg olyan, mintha egy nagy erdőben lennék. Megfürödtünk a patakban, és most a tisztás közepén szárítkozunk. Kék az ég.

KLÁRA. Kés kellene.

JÓSKA. A pisztoly itt van a zsebemben.

ZSUZSA. Ha jól megsütötték, akkor lehet azt tépni is.

KLÁRA. Még táncolni is tudnék.⁹²

Zsuzsa kitalálja Jóska korábbi fürdőzéséről mondott szövegének saját változatát. Klára a hús darabolásához kést kérne, ugyanakkor áthallható a fiatalokhoz intézett korábbi felszólítása, hogy késsel csinálják, mármint az ő megölését. Zsuzsa a csirkeevés, Jóska a kivégzés módjára felel meg. Klára kijelentése pedig Zsuzsa térképzetéhez csatol vissza, vagyis a padló számára táncparketté változik, amely azonban nem a mulatság, hanem a haláltánc helye lesz. Jóska elárulja, hogy Klára, majd önmaga lelövését tervezi. Klára szintén elismétli a Jóska által előhívott képet némi módosítással: Zsuzsa elgondolásának folytatása az a füves terület, ahol Jóska egy fűszálat húz végig a testén, amely átváltozik Andrásévá. A gondolatjátékokban mindannyian produkálnak infantilis viselkedést. Jóska például csendjátékot indít egy triviális mondókával: „Mátyás király Gömörbe, beleszart a gödörbe. Aki előbb megszólal, az eszi meg a vödör szart.”⁹³ Zsuzsa invitálja először a többieket játékra: „Jaj, gyertek velem a rétre játszani. Feküdjetek ti is a füvekre. Jaj, nagyon jó a füveken feküdnöm, jaj, teljesen meztelenül vagyok, jaj, jön a hangya fölfelé, tojást cipel a hangya fölfelé, tojást cipel a hangya fölfelé.”⁹⁴ Egy fordulattal Zsuzsa szülni készülő ősanya, Klára kislány és kisfiú akar lenni. A szobába visszahozott hatalmas, fehér muszlinfüggöny Klárát az Andrással elmaradt esküvőjének pótlólagos eljátszására indítja. A szertartás igencsak torzra sikeredik: Klára a kopasz vőlegény, Jóska a szemérmes ara, Zsuzsa egy durva mondóka kántálásával húzza a talpalávalót. A fékevesztett mulatságban a menyasszonytáncból haláltánc kerekedik. Klára előző ájulásai után most végleg mozdulatlanágba dermed, már nem téríti többé magához Andrásnak a helyére akasztott képe sem. Sforza gróf talán ájulatra táncoltatja, később holdtöltekor önmagával kering a kertben, Jóska immár a halálba vezeti. A nászéjszakára Jóskával Zsuzsa készülődik. Klára teste felett vetköznek, s Jóska merevsége emlékeztet az embrionális helyzetben földre kuporodó öregasszony feletti késleltetett táncmozdulataira, akárcsak Albee *A homokládájában* a Fiatalembernek mint a Halál Angyalának a Nagyanyó felett végzett szabadgyakorlataira. Jóska felrakja a függönyt, mely takarásba hozza a színteret, azaz csak most fog indulni az előadás. Jóska a létrával távozik, Zsuzsa pedig leül egy fotelba, s András életnagyságú fényképét kezdi nézni, mint a televízió képernyőjét. Az életre kelő kép

Pirandello *IV. Henrikje* óta bevett hatáskereső. Nádas Witkiewiczre utal a Poczwórka sopoti előadása kapcsán, melyben a kopasz tábornok kilép a saját magát ábrázoló képből.⁹⁵ András abban a pillanatban száll ki csuromvizes testtel a képből, mikor Jóska visszajön, s használja a pisztolyt. Lehet, hogy nem talál célba, s fatális véletlen, hogy a golyó Zsuzsába hatol, ily módon bevégezve szeretkezésüket. A lövéssel ezúttal összeáll diribdarabjaiból András tükörképe, Jóska múltat kap, András életteret. Jóska állítása szerint egyébként őt az apja megtanítja ölni, legalábbis disznót. Az előírás szerinti szemérmes végzet teljes pompájában csak ezután bontakozik ki.

A darab ekkor veszi kezdetét harmadjára, mégpedig András egyetlen, a színház kizárólagos prózai mondatával: Adj egy tiszta törülközőt!. Jóska asszony híján kiszolgálja Andrást, ezután lefekszik a díványra, mely alá Klára holttestét tolták be. Kvázi halott lesz. A testamentum birtokosa egy gyilkos, ahogyan András is bűnözőnek tűnik, mikor el kell hagynia az otthonát. A halálraítélt András utolsó kívánsága egy szeretkezés volt, ami után megfürdik. A képből szereplővé előlépve újra egyetlen óhajt fogalmaz meg, majd körülményes alaposággal megtörülközik, és kimegy. Fortinbras-típus, azaz erővel elsöpri az addig jelenlévőket. Ő hozza Jóskának a „jó hírt”, hogy megszülethet gyilkosság árán is. Feltehető, hogy ő volt végig az egyedüli élő, aki távozásával bezárja a színházat. A fia, András azonban távollétében is az örököse. Az immár berendezett szoba megint kiürül.

Találkozás

A darab az *Emlékiratok könyve* egyik epizódjának, a névtelen narrátor apja és Stein Mária közötti szerelmi kapcsolatnak a megfelelője.⁹⁶ A helyszín egy kicsi szoba, fehérre meszelt, üres falakkal. Ez egyszerre az öregedő asszony szegényes lakása, szinte szerzetesi cellája, börtöne, kínzókamrája, megveretésének pincéje, hajdani szerelmi találkahelye. A nőnek fáj a ház, miként Bartók *Kékszakállú herceg várának* Juditja is felkiált, hogy sír a vár.⁹⁷ A szintéren a fehér (falak, vaságy, ágytakaró, szék, éjjeliszekrény, zománclavór, zománckanna, törülköző, méregpor), a piros (ajtó, mely azonban mintha behavazott tájra vagy magára a fehér semmire nyílna, mérgezett vörösbor), a fekete (Mária estélyi ruhája, zenészek öltözete) színek variálódnak. A fekete- és a fehérgyász keretében a vörösbor és a pirosra mázolt ajtó örökmécsesként világít. Itt keresik a helyüket a szereplők: Csembalista, Csellista, Lantos, és Mária. A zenészek kissé bizarr módon, tudniillik a rivalda fölé emelkedő fejükkel vannak jelen a játék ideje alatt. A korai barokk operák együttesének szerepeltetése átformálja a szövegszerkezetet. A nagy hangszeres műfajokra és egyes operafajtákra emlékeztető az a kombinációs elv, mely egy téma motívumaiból alakít ki különböző változatokat. A dramatikus szöveg „zenéje tükörmondatokon, tükörszituációkon, testek egymást tükrözésén alapul, hiszen a tükör: elemi polifónia.”⁹⁸ A kíméletlenül hosszú csendben mindannyian várakoznak a Mária által működésbe hozott kávéfőző sugallta hiányzó vendégre, a hétköznapi öltözékével kirívó Fiatalemberre. A találkozásig feketekávéval vegetáló Mária előkészíti magának a mérgezett bort, s a vendégnek kínálja a kávé. A találkozás érthető Máriának és a Fiatalember apjának az utolsó kontaktusára, de éppúgy Máriának és a Fiatalembernek az első, s egyben végső együttlétére. A hármasuk a Szentháromság profán változata: a nem szűz, sőt önmagát prostituálthoz is hasonlító Mária mint Szűzanya, a hangsúlyozottan hétköznapi Fiatalember mint Jézus Krisztus, a csábító Apa mint az Atya. Mária elragadtatja magát, mikor a Fiatalember apját „nagyfaszú angyalként” határozza meg, így találkozásuk „ironikusan a Visitatio Dominica utal”⁹⁹ A Fiatalember viseli apja testét. Az apja öngyilkossága az a pont, ahol a tudása Mária múltjához kapcsolódik.¹⁰⁰ Máriát az egyébként botrányos házasságából (magyar grófnőként egy vagyonos, biszexuális zsidóhoz megy hozzá) örökölt döblingi fürdő megtartását szolgáló akciójáért lefogják, és kegyetlenül megverik. Nem hajlandó ugyanis a saját végét várni, s gyermeki naivitással hamis útlevelet szerez a disszidálásához. Ezután csak

a teste marad, ágyrajáró lesz, napközben egy fürdőben felügyel. A második letartóztatásának részese a Fiatalember apja. A két verés ugyanolyan csendben folyik, mint a két ízben történt szerelmi csatározás. Mária a Fiatalember apja miatt vagy helyette is meg akarja ölni magát, mégpedig a külföldi küldeményéből származó kabátnak az ujjait csomózza a nyakára, a vesztét tulajdonképpen ismét Záza okozza. Fiatalember apja halála idején öt éves, most huszonöt évesen már anyját is elvesztett árvaként érkezik a már nem fiatal Máriához, aki az anyja is lehetne. A Fiatalember azonban a hajdani szőke lánynak, Máriának megfeleltethető szerelmi partnert választ. A Fiatalember meséje a Lánnyal történt szeretkezésről ráillik a Fiatalember apjának és Máriának egykori aktusára. Így virtuális alakokkal bővül a játékosok köre, ugyanakkor leszűkül egy nőre és egy férfira. Mária teste hordozza a „világ legszebb szerelmes történetének” meséjét, melyet az egyszer volt, hol nem volt fordulat változtatható részletek szöttekévé alakít. Mária kénytelen átadni a Fiatalembernek az emléktöredékeit, majd meg kell halnia. A Fiatalember nem bűnhődik apja tetteért, mint az még Ibsennél történt. A más anyától született gyermek, a Fiatalember beteljesíti Mária váráhozását.

A Fiatalember színre lépésekor néma marad, csak Mária beszél, megszakítva addigi hosszú hallgatását. Mária és a Fiatalember apja a játékszabályuk szerint nem szólalnak meg. Mária most a Fiatalemberen keresztül annak apjával is társalog, illetve a Fiatalemberhez az apja helyett is beszél. A Fiatalember mozdulataival válaszol. Mária és a Fiatalember a találkozással belekerül egy közös időbe, melyben csak az történik, ami megtörténhet, vagyis nincs kizárva semmi. Mária mégis a Fiatalemberrel való kapcsolatot annak apjával folytatott viszonya ismétléseként gondolja el, pedig nem szándékozik kettőjüket összetéveszteni: „Ha csak az utcán találkozunk, akkor is megismertem volna, s akkor még furcsább lett volna ez a találkozás, mert ha az utcán találkozunk, akkor a nyomába eredtem volna, és nem is tudott volna megszabadulni tőlem, töprenghetett volna, hogy mit akarhat ez a vén kurva itt velem, de én csak követtem volna, várva, mikor pillant, hátra, hogy láthassam a szemét, mert engem az illem egyáltalán nem érdekel, és talán attól sem tudtam volna magam visszatartani, hogy a homlokára tegyem a kezem”.¹⁰¹ A játék vége nem kétséges: a múltmozaikokból ugyan sohasem lesz egy kerek történet, de az emlékezés határához érkeve Máriára a halál, a Fiatalemberre a születés vár.

MÁRIA. Addig mesélek, míg le nem kerekítjük ezt a történetet.

FIATALEMBER. Kérdezte. Az anyám már nem él.

MÁRIA. És a végén meg fogom ölni magam.

FIATALEMBER. Én sem élek.¹⁰²

A gondolatritmusbeli különbségek a hiány tapasztalatában egyenlítődnek ki. A Fiatalembernek bábáskodnia kell Mária emlékképeinek megszületésénél, melyek saját ontológiáját is érintik. A teremtés áhítata azonban a triviális közbevetésekkel kifigurázódik: Mária a fogfájására és a kényelmetlen székre panaszkodik. Végül felmerül benne egy kép, „így szokták mondani, hogy felmerült, pedig milyen hülyeség, hiszen a kép nem is kép, és nem merül se föl, se le. Összevissza fogok beszélni. Hirtelen, ez a kép mindig hirtelen van. Egyszer csak bennem van ez a tér, de nem csak a tér, hanem érzem is, amint a téren átmegegyek.”¹⁰³ A térleírás folyton újrakezdődő kísérlete, az érzéki tapasztalat elmondhatatlanságának gondjáról való töprengés önreflexív szöveg. Mária három év börtönbüntetés után lép ki a szabadság terébe, de a visszakapott elegáns öltözékétől elütő bent ráadott férfi viharkabát, hátán nagy piros pecséttel megbélyegzi. A tér olyan üres Mária és a Fiatalember apjának találkozásakor, mint a szoba, melyben Mária a Fiatalembert fogadja. A Fiatalembernek ismernie kell ezt a teret, hiszen ott volt gyerek, mégsem emlékezhet úgy rá, mint Mária. A Fiatalember apja és Mária minden reggel egymással ellentétes irányból, átlósan haladnak át a téren, ezért útjuk kereszteződik. A szituáció majd az *Ünnepi színjátékok Átjáró* című első részében ismétlődik, melyben Iksz és Ipszilon az „előírások szerint egy olyan végről gondolkodik, mely lehetetlenné tenné az erről való beszédet, ami viszont lehetővé

tenné a haladásukat”.¹⁰⁴ Mária és a Fiatalember apja az azonosan kiszabott útjukon felfigyelnek egymásra, így egymás felügyelőivé és felügyeltjeivé válnak. A Fiatalember által végigmondott hangtalan szeretkezés késleltetett ritmusával párhuzamosan fut Mária egyre szaporábban pergő, üvöltéssé fokozódó válasza, melyet a Fiatalember egyetlen mozdulata teljesít be, a padlóra loccsantja a bort, a poharat pedig a falhoz csapja. Mária számítása majdnem meghiúsul, hiszen a Fiatalember kis híján megissza a mérgezett italt, ami fatálissá válhatna. A Fiatalember és a Lány, vagy a Fiatalember apja és Mária közötti történés a Fiatalember és Mária vokális együttlétében olvad össze. Ezután a Fiatalember elfoglalja Mária ágyát. Kialakulnak a játékszabályok: Máriánál sok a beszéd, a Fiatalembertől a mozgás, ám Mária kezdi róni az utcákat, a Fiatalember apja szólítgatja meg. Mária a Fiatalemberrel való találkozást ugyanúgy a végletekig halasztaná, mint korábban a Fiatalember apjával tette. A téren időnként egyszerre lépkednek keresztül, felidézve a gyermekmondókát: bal-jobb, bal-jobb, mennek a majmok. A szabályok megsértésével csak újabbak keletkeznek, nem lesz vége, de nem is teljeseedik be a találkozás, vagyis haladnak tovább az úttalan utakon, csak már a Fiatalember apja vezeti Máriát. Kétszer érkeznek meg a kapu mögötti szobába, illetve egymáshoz. Utána távol kerülnek, ahogyan a Fiatalember is elrohan Máriától, aki egyedül várakozik a színen az újabb találkozásra. Itt egy szünet képzelhető el: „ez a stilizáltan magányos és kiszolgáltatott feszültség maga a szünet, emlékeztető a színházi szünetre”.¹⁰⁵

A piros színű ajtón, mint „vérző szeméremnyíláson át megszületik a színpad számára a Fiatalember”¹⁰⁶, de visszatérével a szó még hiányzik a Máriával való kapcsolatából. Mária levetkőzteti, megmosdatja, majd ágyba fekteti a Fiatalembert. Ez a darab lezárása lehetne, ám Mária váratlanul folytatja mondanivalóját. A hétköznapi mozdulatsor szertartásos jelleget ölt, mégpedig a születést és a beavatást idézi. A mosdatás Jézus és a bűnbánó Mária Magdolna bibliai kapcsolatára, a fehér lepellel letakart Fiatalember a pieta-jelenetre, sőt Jézus sírba tételére is utal. Mária felkészül rá, hogy megismételje a Fiatalember apjának tettét, vagyis befejezze az életét. A Fiatalember apja nem jön át a megszokott módon a téren Mária második kiszabadulását követően, elrontja a játékot. Az utolsó találkozásukon Mária a Fiatalember után fordul, mint az első alkalommal, de a Fiatalember apja ezúttal végleg elbúcsúzik, öngyilkosságot követ el. Mária a Fiatalember előtt újra mérget kever a vörösborba, s ezúttal megissza. A Fiatalembert is mintha maga után hívná. Az eltört előző pohár cserepeit ugyanis beleszórja a Fiatalember tenyerébe, akinek a tudomására hozza, hogy a méregpor ugyan elfogyott, de a cseréppel fel lehet vágni az ereket, vagy elvérezni összeszorítva az üvegszilánkokkal teli tenyeret. A Fiatalember az emlék- és pohármaradványok birtokosaként egyben halálos fegyverre tesz szert. Mária még egyszer kifosztódik.

MÁRIA. Én azt hittem, nem igaz.

FIATALEMBER. Úgy, ahogy elmeséltem.¹⁰⁷

Mária kijelentése érthető arra, hogy a Fiatalember és a Lány szerelme csakugyan emlék. A Fiatalember azonban ezt mintha a fonákjára váltaná, amikor a mellékmondatot bővíti, tehát gondolatjáték eredménye a meséje. A „motivikus átjárhatóság”¹⁰⁸ a valószínű és a képtelenség határait kijelölhetetlenné teszi. A *Takarításhoz* hasonlóan itt is elmennek a szereplők, s végbemegy a képtelenség, a hiányzók vetülnek ki jelenvalókként. Mária végül távozik a piros ajtón mint eleven seven át, majd sorban követik a zenészek. Mária eltűnése a határtalan fehérségben Szűz Mária mennybemenetelére emlékeztethet, míg a Fiatalember a keresztre feszített Jézus tenyersebeit veheti magára.¹⁰⁹ Mária az „iniciáció folyamatában az előtörténet, a születés és a próbatétel hármasságára feszíti a beavatandó Fiatalembert”.¹¹⁰ A passió kiteljesedik, mert a Fiatalember kvázi halottként fekszik tovább a színen. Az ünnepben „beavatódni annyi, mint alámerülni egy szenvedéstörténetben, s reményt nyerni a feltámadásra.”¹¹¹ A szobában Mária helyét tehát a Fiatalember veszi át, s várakozik a következő megváltó vendégre.

Temetés

Az *Emlékiratok* könyvében megtalálhatók a *Temetés* szerepjátékaira emlékeztető szenzuális reakciók, melyek ott „érzelmi bűnözésnek” minősülnek.¹¹² A darabot megelőzően Nádas a *Berlini látványosságok* című írásában felfedez egy újfajta színteret, amelyben a színpad csupaszon marad, hiányzik előle a vörös bársonyfüggöny, a szürke az uralkodó szín: „És csaknem üresek ezek a színpadok. Néha teljesen üresek. Főlölegessé váltak a nehezen mozgatható, hatalmas díszletek, s hiányuk által a színpad felhasználhatja önmaga eddig csak díszlettologatásra és tárolásra használt mélységeit. A színpad nemcsak a nézőtér felé, de önmagából is terjeszkedik. A színpad hatalmas, mély, magas, üres tér.”¹¹³ A *Temetés* helyének színei: szürke (háttér), fehér (fény, koporsó, ruhák), vörös (muszlinsál). A szürke a fekete és a fehér ötvözete, vagyis az írás, a fotográfia, a gyász színeit rejt magában. Ebben rikít a piros, mint a szerelem, a lázadás, a vér színe. A tér üressége ellenére nem tágas, sőt a szereplők összezártságában meglehetősen szűk. A térszerkezet demonstrálja a tárgyak hiányát, illetve a mégis megjelenő kellékek felerősítik az elmúlást, a nélkülözést. Az ürességben csak várakozni lehet, hogy valami bekövetkezik, ami kitölti azt. A fehér koporsó visszaköszön a *Hamlet szabadban* Nádas által leírt előadásból: „A jobb oldali takarás előtt durván ácsolt hasáb fekszik a földön. Éppen akkora, hogy beleférhet a sírgödörbe. Lehet koporsó, lehet pad is, de ágy is lehet”.¹¹⁴ A koporsónak szintén nagy szerepe van Albee *Homokládájában*. Az idő halad, azonban nem múlik, hiszen a világítás egyenletes, fehér. A játék balettra emlékeztető, meghozza zene és koreográfia nélkül, mivel „semmiféle kísérőzene, hangkulissza vagy külső zörej nem alkalmazható”.¹¹⁵ A ritmust a különböző hosszúságúra komponált csendek adják. A két szereplőnek teljesen egyforma, fehér színű ruhát kell viselnie, melyet a Színésznő rabruhának titulál. A Színész és a Színésznő a szomorú Pierrot másaivá válnak, s egymással is összetéveszthetők, amennyiben körülbelül harminc éves ikerpárnak hatnak. A Színésznő a Színésztől szeretne gyereket, elképzeli magát az anyjaként, s magát tekinti a Színész gyerekének is. A Színésznő mintha az ürességét szeretné valamiképpen átüríteni. A Színész pedig eljátszik a gondolattal, hogy tizenhét éves diákszerelme a Színésznő.

Először a clownok mozdulatsoraival körbetapogatják, s így birtokba veszik a teret, ahol a kálváriájuk kezdetét veszi. Rátalálnak a koporsókra, s egymásra néznek, amikor belenéznek oda, ahová a feltételezett közönség nem láthat.

SZÍNÉSZNŐ. Te is benne vagy?

Csend

SZÍNÉSZ. Benne vagy te is?

Csend. Lassan visszaengedik a koporsók fedelét, nézik egymást, nem mozdulnak.

SZÍNÉSZNŐ. Meglepetés.

SZÍNÉSZ. Csapda.¹¹⁶

A szórendbeli változtatással ismételt kérdés a tükörképszerű elválaszthatatlanságot sejteti mind a Színésznek a Színésznőtől, mind a színészeknek a még takarásban lévő bábuiktól. A szereplők benne vannak a játékban, hiszen a színpad szituációba helyez, s nézőket rendel hozzájuk. Az alaphelyzet szerint egy előadás idejét kell kitölteniük, ez egyben a számukra kiszabott ontológiai idő is, vagyis kettős téridőben mozognak.¹¹⁷ Szükségképpen belekeverik magukat, a testüket. Bajban vannak, bár tulajdonképpen nem lehet baj, mert a halál kijátszható. A fikció előírása, hogy a színtér birtokba vételekor meglepetéssel találjanak rá az alkalmáikat tartalmazó koporsókra, amiket a szerepük szerint a játék során meg kell tanulniuk felfedezni. Ez a végre való várakozás maga a csapda. Az utat azonban hiába keresik, már belekerültek az útvesztőbe, ahogyan Spiró György *A békecsászár* című művében is a rommá vált Rómában járnak az örök városba igyekvők. A lectornak, az olvasónak

figyelembe kell vennie a scriptor funkcióját, hogy képtelenség többé vezetni, mert játékosokként nem valami irányába vagy valahonnan kifelé haladnak, hanem mindannyian benne vannak a játékban.¹¹⁸ A Színész és a Színésznő a saját jelenlétük hiányával viaskodik esetlenül, bár tudatában vannak duplikátumaiknak. Ki vannak szolgáltatva a színpadnak. A színházi konvenció kiindulópontja, hogy a színész teste mindig a nézés tárgya. A reprodukálhatóság színházi megoldásaként a báb élettelen testét nem véletlen, hogy Kleist és Jarry elszigetelt előadásai után éppen a filmmel mint új művészeti formával egy időben jelentkező klasszikus avantgárd, a dada, a futuristák, a szürrealisták és legfőképp a Bauhaus színháza választja.¹¹⁹ A túlságosan is rögzült szokásrendből következően a bábuk az élő testek hiányára terelik a figyelmet. Nádasnál a színészek is bábuként viselkednek, kvázi halottak. A darab hiányát játszva ugyanis nem színészek a színészek, vagy a befogadók is színészek a folyton átalakuló szabályú közös játékban. Úgy tűnik, mintha a pirandellói színház a színházban helyzetében szerzőt keresnének a szereplők, holott az alaphelyzet egy manipulált színtérrel szembesít, ahol a kezdet kezdetén a véggel találkozik a két színész. A paradoxon abban áll, hogy egy behatárolt térben és időben zajló darabban rögtönöznek. A koporsóban rejlik a játékosok feladata: az ott látott képpé átváltozni, a halált eljátszani. Kibeszélik, hogy a nadrágjuk korcában egy vörös muszlinsál, illetve egy rugós kés van elrejtve. Állandóan emlékeznek erre, de halogatják a várakozás beteljesülését. A koporsók, a kés, a sál képi jóslatokként funkcionálnak.

SZÍNÉSZNŐ. Tudod, milyen szokás az utánozás.

SZÍNÉSZ. Éppen erről gondolkodom.¹²⁰

A Színész válasza akár a barkochbázás kezdete is lehetne, mégsem a rávágható majomszokás a hiányzó szó. A csend a halál kimondása helyett van. A Színésznőnek a gyermekmondókára való hivatkozása infantilis megnyilvánulás, melyet a Színész átfordít a színészkedés értelmezésére. Nem akarnak úgy csinálni, mintha improvizálnának, de a színjáték mintha illúzióját sem kívánják előadni. A Színésznő később megint provokálja a descartes-i kijelentés paródiáját alakító Színészt: „És közben mégis úgy csinálsz, mintha nem vennél tudomást semmiről. Semmit nem akarok rád tolni, de mégis úgy csinálsz. Mintha nem érdekelne, hogy figyelnek. Érted? Figyelnek. Figyelnek. Te meg úgy csinálsz, mintha nem is azért lennének itt, hogy figyeljenek. Úgy csinálsz, mintha bármit megtehetnél. Mintha szabadok lennének. Pedig éppen ezt akartad elkerülni. És mégis úgy csinálsz, mintha lenne mintha. A hülye szabadságod!”¹²¹ A színtéren a szabadság úgy tűnik, hogy határtalan, de lehetetlen megszabadulni a szemmel tartottságba és a szabályokba való bezártságból. A színpadi mintha kikerülhetetlen adottság, de „nem azért, mert a lélektani realizmus az egyetlen alternatíva, hanem mert a reprezentációból nem lehet kilépni”.¹²² A szereplők ugyan véletlenül sem tekintenek kifelé a színtérről, a nézők jelenléte mégis többször beleíródik a szövegbe. Nincs mit előadni, valamit viszont szüntelenül kitalálnak a játékosok, hogy megosszák a feltételezett közönség figyelmét a mintha színészek és mintha szerepeik között. Az egyszerre konkrét és absztrakt térben a virtuális negyedik falat posztuláló játékról és annak megkérdőjelezéséről is szó van.¹²³ A Színész és a Színésznő a látszólag hiányzó vagy rossz játékszabály helyett megkísérelnek színházat játszani. A darab pótlására mesterségük tréningjének eszköztárához folyamodnak: utánzó, légző-, bemelegítő és ritmusképző (futás), kapcsolatteremtő, hangképző, érzelemábrázoló (félelem), szituációteremtő (idegen férfi és nő találkozása – szerelem az első pillantásra), művészi torna (szalaglengetés), kapcsolattartási (szembekötödsdi), tánc- (keringő) és ének- (népdal) gyakorlatokat végeznek.¹²⁴ A patternek lejátszása a szereplők szöveg közti játékát és szövegét is megteremti. A szép történet azonban végig hiányzik, nem tudnak történetet csinálni az emlékképekből. Megpróbálják megkerülni a szerepüket, de más utakon: a Színésznő Eroszt, a Színész Thanatoszt hívja segítségül. Túl kell lenni valahogy a megnevezhetetlenen. A Színész egy üres lakásról mesél, mely 1956-ban menedék a kívülről jövő lövések hangja, és az azt felváltó csend elől: „Kinn a fényben a

lövéseket. Ha kimondanám, ez a szó sem maradna meg. A lemez lejárt, ezért tettük föl, hogy ne halljuk, de most újra hallani. Hol közelebből, hol távolabbról. Ha nem mondhatom ki, akkor a tudómben rohad el. És a saját lélegzetvételünket.”¹²⁵ A Színésznő várakozik a Színészre. A belsejébe vágyik, ami elég triviális asszociációkat kelt. A Színészt a róla szóló meseáradatba akarja fullasztani, így megölni. A Színész pedig a szeretkezésnek ható dulakodás során előrántja a kést. Ezután a Színésznő előhúzza a sálát a ruhájából, s beköti vele a Színész szemét, aki csak annak vérvörös színét látja. A szembekötödsi játék végeztével bekövetkezik a találkozásuk, az „ittlét és együttlét teljessége”¹²⁶. Tulajdonképpen most indulhatna az előadás, vagyis eddig csak a próba folyt, mégpedig a tűrőképesség határán jóval túli időtartamig, szinte a botrányig. Itt az ideje tehát szünetet tartani, ami szövegszerűen tematizált.

Az odaérhető szünet helyén a szereplők zene nélkül táncra perdülnek, akárcsak Mrozek *Tangójában* vagy Wyspianski *Menyegzőjének* zárlatában¹²⁷. Haláltáncot járnak miközben a színjátékot tervezgetik, mintha lenne még rá idő. A szópárbajban elsorolják az összes lehetséges előadástípust, lezárni a darabot viszont nem képesek. Egymásra licitálnak az idő elmúlás attribútumainak, a pascali értelemben vett szórakozásnak a megnevezéseiben, azaz elfedik a halált, mert nincs gyógyírjuk rá.¹²⁸ Bánják, hogy nem tartogatták tovább a kést és a kendőt, talán ideje korán kijátszották. Az összelélegzés megtörténtével csak a búcsú marad hátra. A szereplők beszélnek ölésről, gyilokról, törőről, kardról, méregpohárról, akasztásról, tarkón lövésről, csak a legkézenfekvőbb szót, a halált nem ejtik ki. A Színész kiküldi a Színésznőt, aki kihátrál a színtérről. A Színész leleplezi a koporsók tartalmát, kiveszi a Színésznőre mintázott és öltöztetett életnagyságú bábút, majd a saját alteregóját. A szertartásos gyilkossághoz, öngyilkossághoz, temetéshez készülődve mintegy munkadalként vagy altatóként, esetleg az elidegenítő szerepű brechti songokra utalva egy sárközi népdalt énekel. Ezzel a darab befejeződhetne, ehelyett inkább szédítő iramra vált.

A Színész a maga bábuján megismétli a Színésznővel játszott gyermekjátékot, vagyis beköti a szemét, majd a késsel ledöfi. A Színésznő bábuján újra elvégzi a műveletsort. A két „halott” bábút begyömöszöli az egyik koporsóba, a másikba ő mászik bele. Az üres játéktérre senki nem jön ki meghajolni, mert mindenki meghalt. A játék tétje azonban visszavonódik: „Épp a játék folyamatos reflexiója függeszti fel, jóformán a darab elejétől kezdődően, az autenticitás lehetőségét – azaz míg a *szavakon túli* (vagy *szavak előtti*) kontaktus megteremtését célzó gyakorlatok látszólag erősítik (írják) a hitelesség vagy érvényesség tapasztalatát, addig a reflexiók gyengítik (törlik) azt, és ennek eredménye, mondhatni, az autenticitás nullfoka”¹²⁹. A *Temetésre* a színészek halála rávetítheti a színház halálát, amely szertartást az újrajátszás mint mindig jelenvalót ismételi meg.

Az *Ünnepi színjátékokban* azonban tovább él a színjáték lehetőségének a keresése, „mert bele kell kerülnie ahhoz, hogy kikerüljön belőle, még ha vesztője lesz is az útnak, mi útjaként kerestetik.”¹³⁰ Az *Átjáró* bevezetője a lehető legközönségesebb színházat írja le, mely ünnepélyességében is üres. Csupán egy átjáró, ahová a néző belép, majd a kijáraton távozik. A színtér szintén egy folyosó csapóajtóval. A *Temetés* alaphelyzetére emlékeztető meglepetés nélküli csapdahelyzet. Az út nem vezet sehová, circulus vitiosus. A szereplők Iksz és Ipszilon, névtelenségükben, bábulétükben a Nő és a Férfi, melyek felcserélhetőek, sőt egymás maszkját viselik. Az *Előadás* helyszínén a játéktér és a nézőtér megegyező felépítésű, a szereplők száma azonos a nézőkével. A tervezett három felvonás: I. a színtér megtisztítása, felépítése (lásd *Takarítás*), II. az összegyülekezés (lásd *Találkozás*), III. az enyészet előtti utolsó ünnepi színjáték (lásd *Temetés*). Az *Útvesztő* egy labirintusban játszódik, mely az élet-halál misztériumába való beavatás helyszíne. Az előadás az érzékiség terében zajlik, mégpedig alkonyatkor, amikor minden a leghosszabb árnyékot veti, a leginkább felismerhetően hordozza mintázat voltát. Az őrt álló katonák vonják a vendéget a „kegyetlen színházba” azzal, hogy megszüntetik a végesség rettenetét a halál jelenvalóvá tételével. A

végjáték leplezetlen, hiszen „fogadalmat tenni olyan titkok őrzésére kell, amiket mindenki tud. Mint mikor a színházban színházat játszanak.”¹³¹ A nem múltó idő a végtelen folytonosság kiszakított részlete. Az „élet megy tovább-effektus”¹³² mintájára a játék mindig is tart.

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Földényi F. László: A meztelen király, *Élet és Irodalom* 1984/18.
- ² Szörényi László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben, *Kritika* 1971/11-12.
- ³ Balassa Péter: Nádas Péter. Pozsony, 1997. 72.
- ⁴ Mészáros Tamás: a hősnek hült helye. In: Vinkó József szerk.: *Hiánydramaturgia*. Bp., 1982. 149.
- ⁵ Nádas Péter: Burok. In: Nádas: *Játéktér*. Bp., 1988. 6.
- ⁶ Tarján Tamás: *Fényfüggöny*. Bp., 1999. 136.
- ⁷ Balassa i.m. 180.
- ⁸ Nádas Péter: Kérdések, kísérlet válaszadásra. In: Nádas: *Nézőtér*. Bp., 1983. 78.
- ⁹ Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Bp., 1985. 199.
- ¹⁰ Nádas Péter: Egy próbanapló utolsó lapjai. In: Nádas: *Nézőtér*. 149.
- ¹¹ Tarján i.m. 136.
- ¹² Radics Viktória: *Via negativa, Életünk* 1984/6.
- ¹³ Nádas: *Kérdések, kísérlet válaszadásra*. 77.
- ¹⁴ Nádas Péter: *Ünnepi színjátékok*. In: Nádas: *Drámák*. Pécs, 1996. 332.
- ¹⁵ Susan Sontag: A csönd esztétikája. In: Sontag: *A pusztulás képei*. Bp., 1971. 6.
- ¹⁶ Mész Lászlóné: *Színterek*. Bp., 1995. 448.
- ¹⁷ Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, *Gondolat-Jel* 1994/1-2.
- ¹⁸ Uo.
- ¹⁹ Vö.: „Artaud’s rejection of naturalistic acting and Cartesian dualism is close to Nietzsche’s assertion: I’m body entirely, and nothing beside...The body dominates the entirety of Artaud’s writings, productions, drawings and recordings – and is central to his conception of the theatre of cruelty.” Ross Briell: *The radical negativity and paradoxical performativity of postmodern iconoclasm: Marcel Duchamp and Antonin Artaud*, *Theatre Research International* 2000/3.
- ²⁰ Balassa Péter: *Opera és komédia, Mozgó Világ* 1981/6.
- ²¹ Radnóti Sándor: *A piknik*. Bp., 2000. 234.
- ²² Radnóti i.m. 239.
- ²³ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. Bp., 1997. 85.
- ²⁴ Balassa: Nádas Péter. 191.
- ²⁵ Angyalosi Gergely: *Nádas és Bergman, Alföld* 2000/5.
- ²⁶ Jan Kott: *A lehetetlen színház vége*. Bp., 1997. 499.
- ²⁷ Kott i.m. 478.
- ²⁸ Odette Aslan: *Grotowski színháza, Színház* 1978/11.
- ²⁹ Siposhegyi Péter: *Szemük fénye, testük szaga, Mozgó Világ* 1984/8.
- ³⁰ Pályi András: *A néző és a tér, Színház* 1985/7.
- ³¹ Nádas Péter: *Berlini látványosságok*. In: Nádas: *Nézőtér*. 40.
- ³² Nádas: *Egy próbanapló utolsó lapjai*. 150.
- ³³ P. Müller i.m. 74.
- ³⁴ Radics Viktória: *Határáttörés, Életünk* 1984/9.
- ³⁵ B. Gáspár Judit: „...Paradoxon vagy önmagad szemében...”, *Mozgó Világ* 1983/11.
- ³⁶ Erika Fischer-Lichte: *Az átváltozás mint esztétikai kategória, Theatron* 1999/4.
- ³⁷ Kékesi Kun Árpád: *A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, Theatron* 1998/1.
- ³⁸ Sontag i.m. 26.
- ³⁹ Vö.: „Körper und Sprache erscheinen so in gleicher Weise weitgehend desemantisiert und in ihrer Funktion als Zeichen dekonstruiert...Der Unterschied zwischen ihnen reduziert sich auf den materialen Unterschied zwischen lautlichen und räumlichen Objekten.” Erika Fischer-Lichte: *Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne*. In: M. Balkányi / B. Kricsfalusi (Hg.): *Literarizität und Theatralität*. Debrecen, 2000. 74.
- ⁴⁰ Mircea Eliade: *Bevezetés a halál mitológiájába*. In: Adamik Lajos-Jelenczki István-Sükösd Miklós: *Mauzóleum – Halálirodalom*. Bp., 1987. 187.
- ⁴¹ Jerzy Grotowski: *Az ünnep*. In: *Mauzóleum – Halálirodalom*. 439.
- ⁴² Balassa: Nádas Péter. 172.
- ⁴³ Duró Győző: *Nádas Péter*. In: *Hiánydramaturgia*. 49.
- ⁴⁴ Mész i.m. 445.
- ⁴⁵ Uo.

-
- ⁴⁶ Molnár Gál Péter: Hogyan csináljunk rossz színházat? Bp., 1994. 271.
- ⁴⁷ Tarján i.m. 138.
- ⁴⁸ Balassa: Nádas Péter. 167.
- ⁴⁹ Kott i.m. 479.
- ⁵⁰ Tarján i.m. 147.
- ⁵¹ Balassa: Észjárások és formák. 198.
- ⁵² Tarján i.m. 140.
- ⁵³ Tarján i.m. 138.
- ⁵⁴ Duró i.m. 51.
- ⁵⁵ Sontag i.m. 14.
- ⁵⁶ Uo.
- ⁵⁷ Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 221.
- ⁵⁸ Nagy Sz. Péter: Háttérben Szodoma, Új Írás 1983/9.
- ⁵⁹ Szőrényi i.m.
- ⁶⁰ Ézsiás i.m. 221.
- ⁶¹ P. Müller i.m. 73.
- ⁶² Nádas Péter: Don Carlos ármányai. In: Nádas: Nézőtér. 23.
- ⁶³ Nádas Péter Szürke című 1973-as írására hivatkozik Duró i.m. 42.
- ⁶⁴ Angyalosi Gergely: Két új drámakötet – Nádas Péter: Színtér, Spiró György: A békecsászár, Kortárs 1984/4.
- ⁶⁵ Balassa: Nádas Péter. 176.
- ⁶⁶ B. Gáspár i.m.
- ⁶⁷ Nagy Sz. i.m.
- ⁶⁸ P. Müller i.m. 112.
- ⁶⁹ Balassa: Észjárások és formák. 238.
- ⁷⁰ Görömbei András: A gyerekkor: rejtett válasz a sematizmusra, Alföld 1977/7.
- ⁷¹ Nádas: Kérdések, kísérlet válaszadásra. 77.
- ⁷² Balassa: Nádas Péter. 174.
- ⁷³ Balassa Péter: Sors- és bűnértelmezés az Emlékiratok könyvében, Alföld 2000/5.
- ⁷⁴ Tarján i.m. 138.
- ⁷⁵ Fodor Géza: Szín – tér nélkül, Jelenkor 1983/7-8.
- ⁷⁶ Tarján i.m. 137.
- ⁷⁷ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 143.
- ⁷⁸ Duró i.m. 44.
- ⁷⁹ Nádas: Egy próbanapló utolsó lapjai. 149.
- ⁸⁰ Tarján i.m. 142.
- ⁸¹ Duró i.m. 50.
- ⁸² Radics: Via negativa
- ⁸³ Balassa: Nádas Péter. 162.
- ⁸⁴ Nagy Imre: Ágistól Bánkig. Pécs, 2001. 107.
- ⁸⁵ Balassa: Nádas Péter. 161.
- ⁸⁶ Nádas Péter: Drámák. 38.
- ⁸⁷ Radnóti Zsuzsa: Magányra ítélve, Alföld 1996/11.
- ⁸⁸ Nádas: Drámák. 48.
- ⁸⁹ Nádas i.m. 44.
- ⁹⁰ Balassa: Nádas Péter. 170.
- ⁹¹ Nádas: Drámák. 73.
- ⁹² Nádas i.m. 78.
- ⁹³ Nádas i.m. 51.
- ⁹⁴ Nádas i.m. 82.
- ⁹⁵ Nádas Péter: Witkiewicz a színház alatt. In: Nádas: Nézőtér. 48.
- ⁹⁶ Balassa: Nádas Péter. 171.
- ⁹⁷ Balassa i.m. 175.
- ⁹⁸ Uo.
- ⁹⁹ Duró i.m. 56.
- ¹⁰⁰ P. Müller Péter: Sopianae színpadain. Pécs, 1992. 176.
- ¹⁰¹ Nádas: Drámák. 101.
- ¹⁰² Nádas i.m. 110.
- ¹⁰³ Nádas i.m. 117.

-
- ¹⁰⁴ Nádas i.m. 321.
¹⁰⁵ Nádas i.m. 168.
¹⁰⁶ Duró i.m. 53.
¹⁰⁷ Nádas: Drámák. 173.
¹⁰⁸ Balassa: Nádas Péter. 172.
¹⁰⁹ Duró i.m. 56.
¹¹⁰ Balassa: Nádas Péter. 176.
¹¹¹ Mész i.m. 448.
¹¹² Dobos István: Valaki figyel. In: Balassa Péter szerk.: Diptychon. Bp., 1988. 190.
¹¹³ Nádas: Berlini látványosságok. 31.
¹¹⁴ Nádas: Hamlet szabad. In: Nádas: Nézőtér. 125.
¹¹⁵ Nádas: Drámák. 182.
¹¹⁶ Nádas i.m. 184.
¹¹⁷ Mész i.m. 440.
¹¹⁸ Tarján Tamás: Melyik út vezet Rómába?, Kritika 1983/5.
¹¹⁹ Jákfalvi Magdolna: A színész teste, Theatron 2000/2.
¹²⁰ Nádas: Drámák. 186.
¹²¹ Nádas i.m. 211.
¹²² Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 165.
¹²³ Kékesi i.m. 161.
¹²⁴ Duró i.m. 60.
¹²⁵ Nádas: Drámák. 247.
¹²⁶ Mész i.m. 452.
¹²⁷ Mojzes Gabriella: Teatrum Mortis avagy Nádas Péter bohócai, Határ 1991/1.
¹²⁸ A Gondolatokra hivatkozik Mész i.m. 453.
¹²⁹ Kékesi Kun: Thália árnyék(á)ban. 164.
¹³⁰ Nádas: Drámák. 335.
¹³¹ Nádas i.m. 345.
¹³² Balassa: Nádas Péter. 163.

Sokszorozódás, átértelmezés, önfeláldozás Örkény István groteszk dramatikusan szövegeiben

A paradoxonok

A groteszk az abszurdhoz hasonlóan megkérdőjelezi a személyiség lételemét. Az én multiplikációjával, metamorfózisával, tárgyá konvertálhatóságával szembesít, mely az önazonosság hiányából, a felcserélhetőségből, a behelyettesíthetőségből adódik. A személyiség problematikusához kapcsolódik Örkény minden groteszk darabjában feltűnő kérdés: Mi a különbség?

Az én-hiány problémája

Az abszurd filozófiai alapja az egzisztencializmus, de a groteszk szemlélet is támaszkodik rá. Sartre szerint az egzisztencializmus olyan gondolati rendszer, amely lehetővé teszi az emberi életet, kiutat mutat a válságból.¹ A metanarratívák legitimáló erejének kimerülésével együtt jár az, hogy közöny mutatkozik az abszolútum iránt, Camus mégsem a passzivitást, hanem az ember lázadását tételezi: „A tiltakozás, minden esetben és mindenhol, a teremtett világ disszonanciája, átlátszatlansága, a folytonosság megszakadása ellen irányul. A lényeg az egység végeláthatatlan követelése.”² A „credo, quia absurdum” paradoxona lép ezzel működésbe. A képtelenség csapdájából a sorsközösség felismerése menekíthet ki. Az emberi szolidaritás szükségszerű kárpótlás a transzcendens távlatától és gyökereitől elszakadt ember számára, sőt egyfajta modus vivendi. Az egzisztencializmus hirdetői szerint az egzisztencia megelőzi az esszenciát, s az individuum tiszta potencialitás, így szabadon választhatja önmagát. Az én hiány, megteremtésre vár: „Az Ego semmi az állapotok és a cselekvések konkrét totalitásán kívül, melyeket tart”.³ Sartre meggyőződése, hogy „az ember semmi más, mint amivé önmagát teszi”.⁴ Ezt a felfogást Camus annyiban módosítja, hogy az emberi szolidaritás a lázadás mozdulatán alapul. Ezért mondhatja, hogy „az ember az egyetlen teremtmény, mely elutasítja, hogy az legyen, ami”.⁵ Örkény még egyet csavar a gondolatmeneten. A *Kelj föl és járj!* című, *A személyiség válsága* alcímű egyperces mottójában Karl Jaspers, majd Sören Kierkegaard mondatát idézi: „Mi emberek sose vagyunk önmagunknak elegendők.”, „Minden pillanatban egy hőst temetnek!”. Erre válasza: „Az ember nem annyi, amennyi, hanem annyi, amennyi tőle kitelik.”⁶ Örkény akkor is megadja a cselekvés, a választás lehetőségét, amikor már az értelmetlen. A *Tótékhoz* csatolt *Levél a nézőhöz* reflektál Camus *Sziszüphosz mítosza* című írására. Örkény groteszk hősei nem a hegycsúcsról lefelé induló, hanem a sziklagörgetést mindig újakezdő Sziszüphoszok. A helyzet ugyanolyan kilátástalan, csak a nézőpont más. Az *Egy rizsszem panasza* című egyperces a sok hasonló megkülönböztethetőségében, *A magunk megvalósításának néhány változata* pedig az egy alakváltásainak korlátlanosságában mutatja be a viszonylagosságot, a nézőponttól függőséget.

Név és Dialógus a groteszk dramatikusan szövegekben

A groteszk dramaturgiája éles váltásokkal dolgozik. A linearitás, a kauzalitás hiteltelenedése megszünteti az egységes, előrehaladó cselekménymenetet. A történések nem egymásutániságukból kialakuló folyamatok, mivel eltűnik az okok és célok általi motiváltság.

A körkörös szerkezetben ugyanaz ismétlődik variációkban. A szimultán látásmód ugratja ki a másban ugyanazt, s ugyanabban a mást. Az idő folyamatos előrehaladása is megszakad, az időtér kimerevített, megnyújtott pillanataiban játszódnak a jelenetek. A dramatikus szövegek szereplői már nem jellemek, a hős és a gonosztevő közötti hierarchikus rendbe sem sorolhatók. Legfeljebb magatartásmódok láthatók a színtéren. A funkciók és státuszok nőnek szereplőkké, tehát nem kereshető fel egy mögöttes én. Az azonosság nem az egyén, hanem a tapasztalati, a megnyilvánuló én viselkedési sémák általi meghatározottságának kifejezése.⁷ A Név pedig különféle magatartásokat képviselhet. A Nevek közötti konfliktusok helyett a Dialógusok önkényes reakciókat, értelmezéseket tartalmaznak. A szereplőket elkülöníti szerepüktől a szüntelen önkritikus szerepjátékuk. A személyiség, a jellem, a hős eltűnése nem szünteti meg a Név funkcióját, csak megváltoztatja.⁸ Faulkner regényeiből ismerhető a névazonosság és a névcseré szerepe. Az egymással behelyettesíthető Nevekben a jellemzés feleslegessége nyilvánul meg, csak a hang(oltság) különíti el a megszólalókat. Az én-deficit önmeghatározási kényszert eredményez. A bemutatkozás mutatóváltásait is ez az igény vezérli. A játékosoknak a változó nézőpont miatt állandóan újra el kell mondaniuk magukat, ki kell jelölniük határaikat. Csak akkor vannak, ha megfogalmazzák magukat, vagyis szövegeikben léteznek. A sokféle szerepeltávolító, önértelmező szöveg azonban végül egy üres helyet jelöl ki.

A szereplők nem egymáshoz fordulva, hanem kifelé beszélnek. Az „egymás mellé” beszélés, az egymást nem is mindig „eltaláló” szavak Csehov darabjaira emlékeztetnek. Az egymás elöl kitérő szövegek a beszélőkre „szövegmaszkokat” adnak.⁹ A szövegmaszkokban derül fény arra, hogy egy Név különféle magatartásokat tud magára venni. Öröknyél a félreértés, a félrehallás, az értetlenség, az átértelmezés már inkább Ionesco és Beckett eszköztárához közelít. A kommunikáció azért akadozik, a szereplők azért nem hallják meg egymást, mert eltérő helyzetértelmezéseikkel más-más történet részesei. Egy szűrő működik, melyen csak az jön át egy-egy szereplő számára, ami rezonanciát tud kelteni benne. A színtéren tulajdonképpen mindig többen vannak, mint akik éppen beszélnek, így a többiek megszólításra váró néma bábuk. A reflexív viszony hasonmásokká avatja a szereplőket, szinte „tükörkabinett” alakul.¹⁰

A Dialógusokat nem csak J. L. Austin *Hogyan cselekedjünk szavakkal?* című tanulmányának beszédaktus-elméletével lehet cselekvés értékűekké tenni. A Dialógus Nevek között létesül, ennyiben interakció. Bécsy Tamás a „kölcsonös viszonyt” ontológiai szükségszerűségnek tekinti, még hiányában is: „Dialógus nem létezhet, ontológiai szükségszerűségből nem létezhet kölcsonös viszonyokon kívül. Ha a viszonyok mégsem kölcsonösen változóak, akkor ez teljes mértékben jelentésteli: éppen hogy hangsúlyozza, kiemeli ennek a kölcsonösségnek a hiányát, és így a hiány válik jelentéssé.”¹¹ A Név és a Dialógus egymástól független kettősség, mely megakadályozza az egyértelmű azonosíthatóságot. A szövegek a kifelé beszélés következtében sokszor monológoknak hatnak, ilyenek a magyarázatok, emlékezések, vallomások, víziók. A monológ az antik tragédiák hírnökének beszéd-sémájából nőtt ki, mely ezáltal narratív funkciót, valamint közönséget feltételez. A monológ átválthat tirádába például filozófiai fejtegetéskor. A szóáradat karakterizálja a beszélőt, magatartásként jelölve ki megnyilatkozási módját.¹² A kommentálás, az értelmezés, a magatartás választása a Dialógusban teljesülő nyelvi tett, mely azonban a Név szövegmaszkjaként nézőponttól függően módosul, különböződik el.

Azonosság és/vagy különbség

A groteszk darabok az *az-nem az* és a *lét-nem lét* különbsége körül keringenek. A *Tótékban* az azonosságvesztés folyamata látható, a *Macskajátékban*, a *Vérrokonokban*, a *Kulcskeresőkben*, a *Pisti a vérzivatarban* az azonosságvesztés már megtörtént, de mindegyikben küzdenek a visszaszerzéséért. Az azonosság hiánya a funkcionalitásból való kiesésből származik.

A *Tótékban* az idillt felváltja az önkény, a nappali tevékenykedést az éjszakai. Tót és az Őrnagy cseréje zökkenőmentes, mivel a kezdeti harmónia csak látszat. Tót az Őrnagyéhoz hasonló, mániák uralta önkényt valósított meg, vagyis ez az ugyanarra cserélés esete. Az áldozat zsarnok, sőt gyilkos egy személyben, s fordítva, a zsarnok áldozat is. A *Tóték* cím a behelyettesíthetőséget készíti elő. Tulajdonképpen mindenki belefoglalható az igen általános Tót névbe. Az Őrnagy csak rendfokozatával, azaz funkcionalitásával megnevezett, s Tót vezetői feladatát átvéve Tóttá válik. Az egyenruha veti fel a különbség megítélhetőségének kérdését. A státusz megjelenítője az egyenruha, ezért annak érkezésére várnak, s ez indítja el a hőrozképzést. Az Őrnagyot így tévesztik össze az Elegáns Őrnaggal, majd kerülhet a tűzoltóparancsnok helyére. Tót az Őrnagy Tóttá való átértelmezése következtében éppen Tótságában kezd hiányt szenvedni, veszíti el azonosságát. Más szemszögből az Őrnagy csak azonosságát őrzi, manipulációi arra irányulnak, hogy saját világát meghonosítsa. Tót bábként, „békés óriáscsecsemőként” viselkedik, akit Mariska és Ágika kiszolgál, majd kiszolgáltat az Őrnagnak.¹³ A *Tóték* szereplői kivétel nélkül funkciókként lépnek fel: tűzoltóparancsnok és felesége, lánya, egy elegáns és egy kevésbé elegáns őrnagy, postás, plébános, elmeorogyász professzor, rákkutató, rossz hírű nő, lajtulajdonos, szomszéd, inas. A viszonyítási pontjuk lesz csak különböző az Őrnagy érkezésével. Az addig kizárólagos tekintélyként tisztelt Tót helyébe Gyula és az Őrnagy összefüggésének mértéke kerül. Az Őrnagyot Tótné és Tomaji Gyula parancsnokának, Ágika és Gizi Gézáne egy katonatisztnak, a Postás és Cipriani az irracionalitás követének, a Camus Caliguláját felidéző lehetetlen kívánójának tekintik. A szereplőpárok rávilágítanak arra, hogy a Nevek szövegmaszkjához különböző viselkedések tartoznak: Tótné rajongó feleség mellett férje ellenében ható hitmagyarázó, Ágika naiv kislány és kacér nő, a Postás filozofikus manipulátor és félkegyelmű. A szituáció átfordulásakor a Nevek ugyanis új értelmezéseket vesznek fel, akár csak Dürrenmatt fizikusai. Nem jelölhető ki középpont a viszonyrendszerben, mivel az Őrnagy is egy reláció eleme, valakihez vagy valamihez képest megítélt. Tót az Őrnagyban magához a tótságához viszonyul, az abból való kiszorulását fia ügyében tűri egy darabig. Az akár falvédőre is hímezhető mintavilág szereplői egy népszínmű zsánerfiguráinak (falu bolondja, hibbant elmeorogyász, plébános, céda) paródiáját is adják.¹⁴ Tót elképzelhető népmesehősként is, akinek egyre nehezedő próbatételeket kell kiállnia, melyet végül megeléget, s félbeszakítja a játékot. Örkény Tótot Toldi Miklósnak nevezi, akire a „rettegés harangja borul”.¹⁵ Csokonai komikus eposzait idézik az állandósult szófordulatok, körülményes megszólítások („édes jó Lajosom”, „a mi drága Gyulánk”, „mélyen tisztelt őrnagy úr”). Örkény a Tót-magatartást a névtelen kisleberének felelteti meg, aki végső elkeseredésében lázad. Tót cselekszik is, Cipriani csak szavakban lázad. Az értelmetlen cselekvés Sziszüphosz büntetését juttathatja eszünkbe. Tótot a választás képessége, akkor is, ha rosszul dönt az antik tragédiák hősei közé emeli. Tragikus vétség nélkül viszont csak a komikum felől közelíthetünk a Tótokhoz, akik minden erőfeszítésük ellenére kérdéseikkel és kétségeikkel a képtelen helyzet fogságában rekednek: „Tót Lajos persze nem volt Korinthosz királya, hanem csak községi tűzoltó egy hegyvidéki községben. Ennélfogva sohasem sértette meg az isteneket. Hát akkor mi volt a bűne?”¹⁶

A *Macskajátékban* Orbánné a groteszk hősiesség figurája: „Megvan benne minden, amire az ember képes: egy piaci kofa nagyszájúsága és egy görög tragika fensége.”¹⁷ Orbánné lázad, bemutat erre minden lehetőséget, bár küzdelme bukásra van ítéelve. A vitáiban

védekezik, akár rajta kívüli szempontból hazugságnak vélhető állításokkal is, amikkel azonosságát akarja megteremteni. A hazugságai inkább átértelmezések, a lehetett volna másképp is gesztusai. A többi szereplő állandósított hazugságaihoz képest pedig kvázi őszinteségek, az azonosság elérésének eszközei. Ő az egyetlen, aki ügyetlenül, pánikszerűen hazudik, s rögtön lelepleződik. Orbánné kudarca akkor teljesül be, amikor átöltözik Paula ruhájába, s elkezd utánozni. Elegáns nőt játszik, fiatalabbat. Korábban pedig elutasította a mássá válást, legalábbis Giza öregítő ruháit, ezzel a mértéktartás pózának felvételét. Orbánné így túlzásba esik, túl akar lépni önmagán. Orbánné neve változatos magatartásokat egyesít: Egérke hétköznapi szürkeségét, Paula színjátzó képességét, Giza egyensúlyozását, Ilus aránytévesztő munkavégzését, Cs. Bruckner Adelaida anyai féltését, tanácsait. Paula viszont Orbánné gondolatait, szokásait, végül funkcióját veszi át. Paula manipulációjának következménye, hogy Csermlényihez képest ő kerülhet Orbánné helyére. Orbánné pedig Paula által lesz szükséges, fog igazán számítani valakinek. Ilus és Józsi gyermektelensége miatt ugyanis Orbánné a nagymamaszerepet nem veheti fel. Paula számító, Orbánné kikérdezésével megszerzi a Csermlényivel való viszonyt. Orbánné tehát Paula szempontjából eszközjellegű, vagyis a célja elérése után feleslegessé válik. Csermlényi az élet alkonyán csak ugyanarra cserélhet, a „fiatal” pár nem túl romantikus módon villany-hasmelegítőt, vagyis az öregek kellékét meggy venni. Orbánné külsejének visszafiatalodása az eddig elfojtott azonossághiányt hozza felszínre. A szenvedély ettől kezdve nem csupán az adjunktusék macskája és Egérke szomszédságában telő mindennapok kisszerű szócsatáiban nyilvánulhat meg, hanem a szerelem mindent átértelmező helyzetében. Csermlényi is ekkor kezd emlékezni a vacsorák előtti idők Orbánnéjára, s látja meg saját lehetőségeit az őt híres énekesse avató Paula mellett. Orbánné, Egérke, Paula, Cs. Bruckner Adelaida mind Csermlényi kiszolgálói, de kisajátításáért is küzdenek. A mértéket viszont Giza képezi, akihez viszonyítja Orbánné Paulát, Ilus Orbánnét. Giza saját hiányosságát viszont Orbánnéhoz képest látja be. Az egymás mellé rendelt szereplők státuszok és funkciók: magatartásváltozatok egyedülállókra (Orbánné, Giza, Paula, Egérke, Cs. Bruckner Adelaida, Csermlényi, sőt a gyermektelen Ilus és Józsi is csak egymás mellett élnek a házasságban). Az átértelmezések a Nevek magatartásváltásait eredményezik. Orbánné a csalódás után látja meg az ablakon keresztül a pamlagon pihenő Csermlényit, akit „nagyobb méretű hússzállítmány” kinézete ellenére görög istennek tekint. Orbánné öngyilkossági kísérletével tragikus hősnővé válik, ám annak meghíusulásával ismét visszabújik a macskajáték komikus macska szerepébe, s Gizának játszik tovább.

A *Vérrokonok*ban a Bokor Névhez fűződő viszony határozza meg az azonosság kérdését. Az „egyszerűség kedvéért” mindenkit Bokornak hívnak. Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjában egy család minden tagja Bobby Watson, mely elnevezés aláássa az elkülöníthetőséget, egyszersmind az összetartozást mélyíti. Az *Emlékkönyvbe* című egypercesben egy hosszú hajú, sudár, szép, fiatal lányt és egy öreg, kopasz bácsit, akinek a jobb szeme egészen fenn van akadva ugyanolyan kacifántos néven hívnak: Vorazlicki Klára Nóra Annamária Olga, becézve Kuksi. Egy Névhez tartozás tehát nem biztosít azonosságot. A Bokorok rokonsága a vasút függvénye. Lényegében aki vasutas, az Bokor, és fordítva. A Bokorok ennyiben felcserélhetőek, behelyettesíthetőek egymással. A Nevek összekeverése vagy elfelejtése gondot okoz. Miklós azzal tűnik fel a színen, hogy egy tárgyat keres, aminek nem tudja a Nevét. A Nevek egyformaságába veszve nem ismeri fel a különbséget például Hamburg és Habsburg között. Mimi meggyanúsítja, hogy már nem emlékszik a Nevére, s tényleg előfordul Miklóssal, hogy Pálhoz beszélve a Mimi Nevet használja. Péter állandóan idézeteket mond, szövegei intertextusokat tartalmaznak Micimackótól Einsteinig. A Bokor Név tehát egy üres hely, ahol alkalom nyílik az átvált(oz)ásra. Péter Tao Ting-lit idézi: „A kígyó a te halálad, de ha torkon ragadod, már csak ártalmatlanul vergődő hüllő”.¹⁸ Péter és Pál kísérletet tesz a megfelelésből való kitörésre, s ezzel az azonosság megszerzésére. Az

ördögi körbe azonban mindnyájan beleszülettek, kilépni belőle ezért lehetetlen. Pál a vasút helyett a vasút elnevezést ajánlja Péternek a besúgó megtévesztésére. Feltehető tehát a kérdés: A vasút azonos a vasúttal vagy van közöttük különbség, de akkor mi a vasút? Az azonosság az értelmezésekhez képest alakul, ahogyan ezt például Sánta Ferenc *Nácikjában* a kecske és a kutya, Bacsó Péter *Tanújában* a magyar narancs és a citrom, Ionesco *A lecke* című művében a macska szó behelyettesítései mutatják. A szereplők megnevezése és foglalkozása egyezik, de életkorbeli és nembeli különbségük miatt más a státuszuk. A Bokorok a vasútért az önfeláldozásra is képesek, vagyis elviselik a hiány általi meghatározottságukat. Az emlékezéseikben tárulnak fel a hiányaik: Mimi disznóölésmonológja a borsai múlt utáni nosztalgia, Veronka gyerekért való fohásza a talpraesettség vágyával kapcsolódik össze, özvegy Bokorné viszontagságos életének vallomása magyarázza a holtak pártjára állását, Judit esőmonológjában a választás szabadságát zengi, Miklós fáklyamonológja a hiábavaló önfeláldozását mutatja meg, Péter a minden mást kizáró, mégis haszontalan tanulását végre a vasút szolgálatába kívánja állítani, Pál azon sajnálkozik, hogy Cseszki-Brodban kihagyta élete nagy lehetőségét, amikor nem szöktetett meg egy Rothschild bárónőt. A poétikusság mindig kontraszthatással kiegyensúlyozott. Miklós hőstettének felelevenítését az eső előli elbújás, a sátorozás komikus jelene követi, a vasúttörténet hőskölteményének pátosát a Miklós beszéde közben elalvó Péter csorbítja. Péter heves vallásfilozófiai fejtegetése Veronka figyelmeztetése (nehogy Péter leverje a borotválkozótükröt) és az ebédre vonatkozó kérdés (bár mindig tojás van a vérképzés, végső soron a vasút érdekében) közé ékelődik. Judit esőodája azzal a megállapítással kezdődik, hogy a szülők a sátorponyva két púpjává dermedtek, s a végső a tojásossággyalival érkező Veronkával való összeütközés. A szereplők közül a nőknek nőiségükhöz, a férfiaknak a hivatásuk beteljesítéséhez hiányzik valamilyen feltétel. Miminek a családösszetartó asszonyisága, Veronkának az anyasága, özvegy Bokornének a feleség volta, Juditnak a lányléte lehetetlenül el a vasút miatt. Mimi nem érti vasutas férjét, lányát, Veronkának a férje vasúthoz kerüléséig nem lehet gyereke, özvegy Bokorné három vasutasférjet veszített el, Juditot csak fiúként veszik fel a Tájékoztatóba. Miklós egy koncepció per után nem leli helyét a vasútnál, mindent összecserél. Péter nagy elméleti munkát alkot a vasút megmentésére, de még vonaton soha nem ült. Pál lesz az, akivel saját hiányaikat pótolni akarják. Mimi Palikát mint óriáscsecsemőjét szeretné dédelgetni, tehát gyerekpótléknak tekinti, ezzel párhuzamosan Veronka gyereket akar, vagyis apapótléket keres, míg özvegy Bokorné gondoskodni, tenni akar, tehát férjpótléket lát Pálban. Judit a szabályzatot kérdező Páltól, hogy bekerülhessen a Tájékoztatóba. Pál szintén kiesett funkciójából, nyugdíjas vasutas, azaz már nem az. A bemutatkozásakor saját neve helyett annak a hálókocsitársaságnak a nevét mondja, amelynek egy életen keresztül szolgált, amelynek érdektelen részévé vált. A dilemmája, hogy egyáltalán legyen-e, érdemes-e tovább élnie, ha már nincs rá szükség.¹⁹ Feladatot a Bokorok vérrokonságába kerülve kap újra. Ő is hiányt szenved, más tekintetben kiegészít hiányokat. A vasutasvért cserébe elvárt szolgáltatások azonban nem egyeznek a Pál által maga számára kialakított magatartással. Nem is tud megfelelni az egymást kizáró igényeknek, ezért ismét feleslegessé, a vérutánpótlástól megfosztva halálraítéltté válik. Ekkor azonban Pál már az élet felé fordul, ragaszkodik az életben maradáshoz, hogy láthassa egy film folytatását. Ez a fordulat következik be a tárgyakkal is. Pál a vasúttól való távozása után, az élet elhagyása előtt tárgyait akarja átadni a Bokoroknak. A Bokorok összefogásának eredményeként életben maradván viszont hiánya lesz a tárgyakból. A Bokorok egymásra licitálva ajánlgatják holmijaikat, melyek feleslegesek, össze nem illők, vagy lötyögnek rajta. Pál a groteszk ruházatban büszkén, manekenként mutogatja magát, bár maskarája már a bábszerűséget vetíti rá. Pál funkciója megfeleltethető a rúdénak. A feltámasztott, meghosszabbított életű Bokort ugyanúgy nem arra akarják használni, amire alkalmas lehetne, mint ahogy a rúdban sem fedezik fel a meghosszabbítást, a kitámasztót. A tárggyá váló átválthatóság kötődik az

azonosság problémájához. Judit az automataként működéstől szabadulva önfeladás árán jut az azonossághoz, ugyanis a Tájékoztatóba csak fiúként veszik fel. A különbség annyi, amennyi a tetején vajazott és az alján vajazott kenyér között van. A nézőpont változása mutathat azonosnak vagy másnak.

A *Kulcskeresők* a kudarcok átértelmezésére épülő paródiája a társalgási daraboknak. A szereplők mindannyian alkalmatlanok funkciójuk betöltésére. A hiányosság a nők családi életében, a férfiak hivatásában jelentkezik. Főris bukását azonosságvágya okozza, annak megmutatása, ami tőle kitelik. Ebből származik a többi szereplő kvázi áldozati helyzete, amibe tulajdonképpen mindenki bezáródik. Főris nem pilótának, Benedek nem szerelőnek, Bodó nem riportertnek való. Mindannyian többször hibáztak már. Bolyongó vezetésével viszont új látásmódra tesznek szert, mellyel Főrist hőssé avatják. Bolyongó Nevével is kirí a többiek közül. Ő a lakótelep álmodozója, költője, álmogyártója, manipulátora, kistílú varázslója, csodatévő népmesehőse. Nevéhez kapcsolódik az összes lehetséges magatartás, hiszen Bolyongó előremondja a szereplők szövegeit. Bolyongó tulajdonképpen egy funkció, a megbillent egyensúly helyreigazítója. Bolyongó feladatát veszi át Benedek, amikor Főrisék lakásába váratlanul belép, elkezd szerelgetni, a működésképtelen dolgokon javítani. Később Erika nevezi Benedeket Bolyongónak, mert az szó nélkül elviszi a lábtörlője alól a lakáskulcsát. Az átértelmezett helyzetből pedig szabadulni, hazamenni Benedekhez hasonlóan Bolyongó sem akar. Az átértelmezésben Bodó kivételével mindenki részt vesz, tehát akárki beléphet Bolyongó pozíciójába. Bodó is a bezárt lakásban, az átértelmezők között reked. A behelyettesítés működésbe lépésével Nelli, Katinka, Erika várakozásának hiábavalósága is megszűnik, lehet ünnepelni. Végre kimondja valaki azt, amit mindig hallani akartak, csak sosem volt mondható, mert eddig gátló tényező volt, hogy nincs alapja. Erikának minden tárgyból kettő van, a szerelme helyét muszáj valakinek betöltenie. A tudós helyébe így kerül Főris. Erika és Főris a románcok hőseitől vett szövege:

ERIKA. Láthatom néha? Hogy tovább tudjak élni.

FŐRIS *ellágyul*. Ha nem fog bennem is csalódnai, Erika.²⁰

Ezt követően Katinka és Nelli egymásra licitálva dicsőítik Főrist, hőst alkotnak annak hűlt helyén. Bolyongó Főrist és Benedeket azonosítja szakértelmük elismerésének szándékával, noha a hozzá nem értésük a közös vonás: „Maga úgy repül Londonba vagy Párizsba, ahogy, mondjuk, Benedek úr beköt egy gázvezetéket”.²¹ A lakásba belépők mindegyike pezsgőt és rózsát hoz. Benedek meséli el, hogy Bolyongó egyszer náluk is járt, s halálos beteg feleségét itallal derítette jobb kedvre. A pezsgők felbontása szünteti meg Főrisék lakásának a kialudt villany miatti kriptá jellegét, a bennrekedtek kudarcokon való szomorgását. A sötétben komikus jelenetek zajlanak, az összecserélhetőség következtében minden beszélőnek meg kell neveznie magát. A tárgyak összetéveszthetősége szintén helyzetkomikumhoz vezet. Az egyforma ajtókra hivatkoznak a Gyászhuszárok, amikor Főriséknél jelennek meg az alattuk lévő lakás helyett, s Benedek is ebből kiindulva hozza le a felső szomszéd ajtajának a kulcsát. A kudarcok önfeláldozó hőstetté változtatása tulajdonképpen a látásmódon módosít, mert csak ugyanarra lehet cserélni. Katinka azonban ennek következtében talán majd nem felejt el, cserél össze, veszít el dolgokat.

A *Pisti a vérzivatarban* a „groteszk józansága és kegyetlensége a legszembetűnőbb”.²² Az átértelmezés, önfeláldozás a sokszorozódás játékával egészül ki az 1979-es darabban. Az alakváltó Pisti, teljes nevén Pistipistipistipisti melletti magatartás-Pistik szerepeltetésének ötletéhez Örkény több forrásból meríthetett. Freud gondolataira támaszkodva az ént már nem valami oszthatatlannak, jónak vagy rossznak tekinti. Az énből rejlő különböző látásmódok más-más néven való megszólaltatójaként Örkény megemlíti egy portugál költőt (Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro), egy német regényíró (Kurt Tucholsky, Peter Panter, Theobald Tiger), s Weöres Sándornak Lónyay Erzsébet nevében írt *Psyché* című művét.²³ A más-más beszédmód adhatja meg a különbséget: „Eleven színpad

vagyok, ahol különböző színészek lépnek fel és különböző darabokat adnak elő.”²⁴ Déry Tibor *A kiközösítő* című regényéről írott 1966-os bírálatában Örkény dicséri a püspök (Ambrus) megkettőződésének megoldását.²⁵ A duplikáció felsejlik Örkény *Voronyezs* című darabjában is, melyben azt örökítette meg, ahogyan a „magyar hadsereg sziszüphoszi sorsa elvégeztetett”. Pataki él a lehetőségekkel, éneiből szinte háremet tart, s a szituáció szabja meg, hogy melyik kerül előtérbe. Az önsokszorozódás lehet a halál elkerülésének az eszköze, az újrakezdés technikája, az elpusztíthatatlanság stratégiája. A megsokszorozódás azonban az azonosság elvesztésével, a felcserélhetőséggel jár. Kierkegaard fogalmazta meg valószínűleg először ezt a folyamatot a fényképezés kapcsán 1854-ben: „A dagerrotípia jóvoltából mindenki elkészíteti arcképét, azelőtt csak a kiemelkedő személyek teheték meg ezt. Egyúttal azonban mindent elkövetünk, hogy valamennyiőnk arca egyformán fessen - hogy aztán csak egyetlen arcképre legyen szükségünk.”²⁶ A fénykép arra emlékeztet, hogy valami volt. A képmás a halál nyoma, mert az, ami volt mozdulatlaná válik, de lenyomatában tovább él, van, csak a cellulóz szétbomlásának van kitéve. Kantor fedezi fel a fényképnek ezt az egyszerre ijesztő és teátrális hatását.²⁷ A paradoxon tehát az, hogy a személyiség hangsúlyozására készített képmások az azonosság igényével, az ismétlés formájával a személyiség megszűnését idézik elő. Ez a probléma tűnik fel különböző változatokban például Peter Handke *Kaspar*, Peter Karvas *A nagy paróka*, Marin Sorescu *Hidegletés, Anyaöl*, Slawomir Mrozek *Rendőrség, Mulatság, Bűbajos éj, Próféták*, Rozewicz *Kartoték, Laokoon-csoport*, Jean Genet *Cselédek, Négerek*, Peter Weiss *Marat/Sade* című művében. A szintéren a hatvanas évek elejétől voltak olyan törekvések, hogy egy Névhez tartozó szöveget több beszélő számára daraboljanak fel. Eleinte klasszikus művek előadási kísérleteiben történt ilyen irányú változtatás, például Hamlet szövegét három színész között osztották meg.²⁸

A Pisti a vérzivatarban az osztottságtól az egység felé tart a játék. Pistinek azonban nemcsak az azonossága hiányzik, hanem később a teste is. Az első részben többször meg is hal, mégis létezik, noha már a semmiből teremt magának a németbarát Pisti egy antifasiszta ikertestvért. A második részben viszont már mint nemlétező születik meg. A vákuum-antropológia az európai kultúra középpontjában álló Corpus hiányában a személyiség elvesztésének profán-vallomások passióját formázza.²⁹ A jelenetek a hiány-passió stációi. Pisti halálaival kiesve funkciójából kitöltetlen helyet hagy hátra, éppen egy pistinyit. Rizi meseszerűen adja elő Pisti életeit. A hol volt, hol nem volt, volt egyszer, de nem egy Pisti a mesei sablon kifordítása. Pisti születéseinek és halálainak váltakozásával az egyszeriség ismételtévé válik. A meglévő Pisti méretű hézagot ugyanis mindig be kell tölteni. Pisti helyébe bármelyik Pisti kerülhet. A behelyettesíthetőség, a tárgyjal való felcserélhetőség mutatkozik meg akkor is, mikor Tevékeny létragyári igazgató a létrát tartó férfit nézi létrának.

A magatartás-Pistik körbeveszik Pistit születései és halálai során, hol külön-külön, hol együttesen segítik vagy gátolják. Félszeg a clown, Tevékeny a cselekvő, Kimért a magyarázó, de egymáshoz képest is értelmezhető magatartások. Félszeg kimondani, megnevezni, Tevékeny irányítani, Kimért megérteni, tájékozódni akar, ezáltal azonossá válni. A magatartás-Pistik nem egysíkúak, ellentétes vagy összefüggésbe sem hozható viselkedéseket is produkálnak. Félszeg, Tevékeny, Kimért, Pisti egyidejűleg csak két jelenetben vesznek részt, melyekben Pistit sokféleképpen elnevezik: a bírósági tárgyaláson vádolják, később többek között tudományos kutatóként, Megváltóként tisztelik. Pistinek a kivégzési és a rejtegetési jelenetben van egymást kizáró funkciója.³⁰ A koncepció per az egyetlen, ahol Félszeg, Tevékeny és Kimért mind Pisti ellen fordulnak, Pistit Pistivé válásában viszont egyikük sem támogatja. Pisti önmagát is megkettőzi, amikor ellenálló és németbarát ikertestvért játszik. A létezéshez és az azonossághoz elég tehát az igazoló okmány, tanúk beszámolóit, bizonyító erővel felruházott tárgyak. Csak meg kell tanulni hinni benne, akkor is, ha abszurdum. A Pistivé válás reményével kecsgetető apróhirdetés szövege általánosító, mivel egy Pistit keresnek benne, nem a Pistit. Az állást tehát bármelyik Pisti, a szereplők

közül akárki betöltheti. A magatartás-Pistik Pisti előnyös, illetve nem előnyös jellemvonásai, s a többi szereplő rá jótékony hatással van, vagy felzaklatja. Pistihez viszonyítódik mindenki más, Pisti pedig a pistiséghez. Pisti „metafikcionális karakter”, azaz olyan karakter, melyhez fiktív identitások járulnak, s közben saját fikcionalitására is reflektál.³¹ Pisti megtöbbszöröződése érthető egyetlen én különböző aspektusaként, benső világát alkotó ellentétes részek kivételéseként, allegorikus alakokként, egy adott én eltérő történelmi helyzetekben való viselkedési lehetőségeiként, de leginkább magatartásokként, melyek mögül kikopott az én. A változó helyzetekben csak a nézőponttól függ, hogy ki a gyilkos, ki az áldozat, éppen mi az önfeláldozás. Pistiben van hiányuk a szereplőknek, s egyben Pisti részei. Pisti Féltszenen, Tevékenyen, Kimérten kívül Rizi, Szőke lány, Mama és Papa is. A Pisti Név az elterjedt István becézett alakja, közvetlen formája. Pisti szövegmaszkja a viselkedésmódokként leírható szereplők szövegeit gyűjti össze. Rizi jövendőli meg Pisti megszületését, fogalmazza meg a megsokszorozódás lehetőségét, s az ő (asszony)nevével (Varsányiné) végződik a darab, valószínűsítve Pisti katasztrófa utáni újjászületését is. Pisti ezt mondja Riziről: „Ő is én vagyok, az én szerencsétlen énem, a balsikereim”.³² Szőke lány egy hangból, a telefonkagyló folytatásából Pisti által lesz azonossá.

A viszonyrendszerek

A szereplők száma dramaturgiai kérdés. A groteszk szituációépítést meghatározza, hogy bár folyton változó összetétellel, de mégis szereplőpárokban mutatkoznak meg az egy reláción belül elképzelhető ellentétek. Az ilyen viszonyrendszer pedig korlátozott számú szereplőt tud befogadni, akik világepítőkként és világkiegészítőkként csoportosíthatók.³³ Örkeny groteszk darabjaiban hét-nyolc világepítő van: Tót, Tótné, Ágika, Örnagy, Postás, Tomaji, Cipriani (*Tóték*), Orbánné, Giza, Paula, Egerke, Ilus, Csermlényi, Adelaida (*Macskajáték*), Pál, Miklós, Péter, Mimi, Veronka, Judit, özvegy Bokorné (*Vérrokonok*), Fóris, Bodó, Benedek, Bolyongó, Nelli, Katinka, Erika (*Kulcskeresők*), Pisti, Féltszen, Tevékeny, Kimért, Szőke lány, Rizi, Mama, Papa (*Pisti a vérzivatarban*). A világkiegészítők: Gizi Gézané, a Lajt tulajdonosa, Lörincke, Dr. Eggenberger Alfréd, Elegáns örnagy, Inas (*Tóték*), Józsi, Pincér (*Macskajáték*), *Vérrokonok*ban a tárgyak, Gyászhuszárok, Szerelő, Nobel-díjas hangja (*Kulcskeresők*), Kisfiú, Kislány, Egy férfi, Még egy férfi, Két fiatal nő (*Pisti a vérzivatarban*). A szereplők azonban nem hierarchikusan rendezettek, s a darabvilágnak mindannyian funkcionális részei, ennek mértékében van csak különbség. Mindegyik groteszk darabban van egy irányító funkciójú Név, bár más szereplők is átkerülhetnek erre a helyre, illetve válnak behelyettesíthetőkké: Örnagy (*Tóték*), Paula (*Macskajáték*), Judit (*Vérrokonok*), Bolyongó (*Kulcskeresők*), Rizi (*Pisti a vérzivatarban*). A befolyásolás tárgya a leginkább manipulálható szereplő. A bábuszerűen mozgatottság egyrészt az infantilis, a triviális, a fatális megnyilvánulások sokaságát, másrészt az eszközként használtságot, a tárgyá váló átválthatóságot vonja maga után. A *Tóték*ban Tót lesz manipulálható figurává, játékszerré, nyögései nyújtózkodás közben, az asztal vagy a reverenda alá, a budiba való elbújása, a hintalovon való ringása, a cumiként szájba vett zseblámpa, alváskényszere infantilis, triviális viselkedési formák, de felvetik a lázadás végzetes lehetőségét is. A *Macskajáték*ban Orbánné követi vakon Paulát, s rendelkezik olyan gyerekes vagy közönséges szokásokkal, mint például átlátszóan hazudozik, leskelődik, illetlen szavakat mond ki, a harisnyájába fűjja az orrát. A lázadása az öngyilkossági kísérlet. A *Vérrokonok*ban Pált próbálják a Bokorok saját céljaiknak megfelelően kihasználni. Juditon kívül ő lesz lázadó, kibújik a kérések hálójából. Pál vágya a gyerekek felelősség nélküli létezése: a folyóparton üldögegni, fagyalatozni, moziba menni. A *Kulcskeresők*ben Fórisnak a megszokott megoldások elleni lázadásai válnak Bolyongó átértelmező mutatványának

alapeszközévé. A szerencsétlen flótás mindig bajt csinál, a repülőgépet nem pilótaként vezeti, hanem játszik vele. A *Pisti a vérzivatarban* Pisti lázadása, hogy többször megszületik, kamaszként a szerelem nem megszokott módját választja, Féltség pedig végig a bohóc gesztusaival játszik.

A tárgyak

A tárgyak szinte szereplőkké válnak, s maguk is átváltozhatnak a nézőponttól függően. A *Tótékban* ezt mondja Mariskának Cipriani: „Manapság, asszonyom, aki egy cipőre rá meri mondani, hogy cipő, arra viszont én merem rámondani, hogy beteg. Csodálkozik? Pedig minden kornak megvan a maga jellemző vonása, a miénk épp a fogalomzavar.”³⁴ A *Pisti a vérzivatarban* Pistije sem ismeri fel rögtön a zoknit, csak zoknikénti használatában.

A tárgyak a menekülés, az elbújás lehetőségei, de a dolgok halmaza fenyegető is. Sartre *Az undor* című művében írja: „A tárgyakkal nem volna szabad megérinteniük az embert, hiszen a tárgyak nem élnek. Az ember használja őket, visszatesszi a helyükre, közöttük él: hasznosak, ennyi az egész. De engem megérintenek, és ez elviselhetetlen. Félek kapcsolatba kerülni velük, mintha csak eleven állatok volnának.”³⁵ Ionesco *Az új lakójában* bútorok, *A székekben* székek, *A kötelesség áldozataiban* csészek, *A jövő a tojásokban* című darabban tojások halmozódnak fel, telepednek rá az emberi kapcsolatokra. *Tótékat* elárasztják a dobozok. A *Macskajátékban* a kalapok és ruhák okoznak gondot. A *Vérrokonokban* tárgyak kötik össze a Bokorokat: a rudat mindenki feleslegesnek tartja, az esernyő alá viszont be lehet bújni, Mimi az otthonteremtés módját látja a tárgyak védőfalszerű gyűjtésében. A *Kulcskeresőkben* a költözés tárgyainak kupaca passzív szereplője a darabnak, a lakáskulcs keresése hozza össze a szereplőket, a hiánya azonban a bezártság félelmét kelti. A *Pisti a vérzivatarban* című darabon végighúzódik Féltség madzagkereső játéka, melynek hiábavalósága az értelmetlenséget viszi színre.

A rekvizitumok típusokba sorolhatók funkciójuk szerint. A viszonyok személytelenítésére, távolságtartásra szolgáló hírközlő eszközök: sürgöny (a *Tótékban* Gyuláé, *Macskajátékban* Orbánnéé), levél, cédula (a *Tótékban* Gyuláé, a *Macskajátékban* Orbánnéé, Gizáé, Egérkéé, Ilusé, a *Vérrokonokban* Pálé, a *Kulcskeresőkben* Nellié, grófnőé, a *Pisti a vérzivatarban* Féltségé), telefon (a *Macskajátékban* Orbánnéé, Gizáé, Pauláé, Csermlényié, Adelaidáé, a *Kulcskeresőkben* Bolyongóé, Nellié, a *Pisti a vérzivatarban* Szőke lányé), fénykép (a *Tótékban* Örnagyé, a *Macskajátékban* Orbánnéé és Gizáé). Az öltözék tartozékai mint a komikum eszközei: az alábújás helyét kínáló reverenda (a *Tótékban* Tomajié), esernyő (a *Vérrokonokban* Pálé, a *Pisti a vérzivatarban* Féltségé), cipő, kalap cserélgetése (a *Tótékban* Tót, a *Macskajátékban* Orbánné, Csermlényi). A halál okozására is alkalmas, nyomasztó, fenyegető tárgyak: revolver (a *Tótékban* Örnagyé, a *Pisti a vérzivatarban* Pistié), orvosságos fiola (a *Macskajátékban* Orbánnéé, a *Vérrokonokban* Miklósé, a *Kulcskeresőkben* Nellié, a *Pisti a vérzivatarban* Féltségé, Tevékenyé, Kimérté). A tárgyak használati lehetőségei azonban tágak, hiszen azok is a kétértelműség hordozói.

Az étellel és a halállal is összekapcsolható vér bukkan fel a *Vérrokonokban*, amikor Pálnak vért adnak, Veronka és Péter hivatásos véradók, Miklósnak pedig magas a vérnyomása. *Kulcskeresők* végén Bodó magnójáról hangzik el Fóris virtuskodó leszállásáról: „Das ist die echte ungarische Wirtschaft”.³⁶ A *Pisti a vérzivatarban* című darabban a Pistiről elnevezett borra utaló kijelentés: „Das ist der echte ungarische Pisti vér”.³⁷ A vérnek szakrális vonatkozásai is vannak. A bibliai jelképek egyébként sem ritkák a groteszk darabokban, különösen a *Pisti a vérzivatarban* bővelkedik benne, mely a születés és halál ritmusán alapszik. A halál szinte mindegyik műben ott van. Az eleinte véletlenszerűen feltűnő Elegáns örnagy a *Tótékban* fatális funkciót nyer, előrejelzi a felcserélés következményeit, ahogyan a

Kulcskeresőkben a Gyászhuszárok is túllépnek a poénszerűségen. A *Tóték* kezdetekor már halott Gyula, s a végén az Örnagy gyilkosság áldozata lesz. A *Macskajáték* majdnem Orbánné öngyilkosságába fullad, szerencsére az orvoságos fiolában nem túl erős altatót ad Józsi. A *Vérrokonok*ban a halál torkában van Pál, kezdeti elkeseredésében meg akar halni, élete a Bokorokon múlik. A *Kulcskeresőkben* Nelli öngyilkossági szándékát közli búcsúlevele, erős altató van a táskájában. Bolyongó is elmesél egy öngyilkosságot, a grófnő szintén hagyott búcsúlevelet. A Gyászhuszárok az ajtók egyformasága miatt Fóriséknál keresik Halasi Ottó holttestét. Fóris a kalandos landolás közben meglátja a sírkőfaragókat, s Halasi Ottó sírkeresztjét a temető előtt. Bolyongó Anyukának élővé hazudja a kutyáját. Benedeket otthon haldokló felesége várja. A *Pisti a vérzivatarban* az 1956-ot sejtető jelenetet követően a magatartás-Pistik orvoságos üveget vesznek elő, hogy megmérgezzék magukat. A groteszk azonban visszafordíthatóvá teszi a tragikus folyamatokat, vagy legalább átértelmezi azokat.

A kibeszélt biológiai működés

A cselekvőképesség korlátoltságával a vegetatív működés hangsúlyossá válik. A köznapi funkciók rendkívüli eseményként értékelték, a szereplők beszédének meghatározó részeivé lesznek. Úgy tűnik, hogy szinte élvezetet nyújt, hogy ezeket a szavakat még ki lehet mondani. Örkény nem is mulasztja el, hogy felforgassa a gyomrunkat. Orbánné Gizának vall hajdani szeretőjének színeváltozásáról. A Paulába szinte beleszerető Orbánné Csermlényit már másként látja, képes csütörtökre mozijegyet venni, tehát Csermlényi szokásos vacsorameghívását lemondani: „Elegem lett a zabálásaiból és a fröcsögéseiből. Elegem lett abból, hogy állandóan leeszi, lemorzsázza magát, hogy csupa piszok, pecsét, szivarhamu körülötte a szőnyeg, és ami a legújabb, hogy minden fogás után a szájába nyúl, kikapirgálja a foga közé szorult húsfoszlányokat, és ezeket aztán váratlan rendszeretettel körberakja a tányérja peremén.”³⁸ Paulának viszont elég jó Csermlényi, s el is meséli újdonsült barátnőjének, hogyan fogdosta őt a taxiban, vagyis megismétli Orbánné fiatalkori emlékét. A groteszk darabokban azonban a biologizmus, a szükségszerű mozdulatok szertartásossá emelkednek, ezzel újjáteremtve a közös emberi ontológia mítoszát. Ilyen funkciójúak a *Tótékban* a szagokról és zajokról folytatott részletes, szakszerű, szépeltő eszmecserék, az evés, az alvás, a nyújtózkodás, a *Macskajátékban* az étkezések, a *Vérrokonokban* a vérképző tojás evése, a *Kulcskeresőkben* a kenyér, a pezsgőzés, a *Pisti a vérzivatarban* Pisti felvilágosítása.

Nyelvjátékok

Örkény szereplői nem azonosíthatók Beckett vergődő véglényeivel, Jarry féktelen Übüjével, inkább Mrozek *Tangójának*, vagy Ionesco *A kopasz énekesnőjének* étkezések közötti/alatti csevegő lényeivel rokoníthatók. A transzcendens távlatok szétfoszlásával a szereplők is képtelenek lesznek a végső tett végrehajtására: lehetetlenné válik elhallgatni, meghalni. A megértésben kiküszöbölhetetlenek a fennakadások, ekkor veszik át a szavak helyét a gesztusok, ahogyan Gombrowicz *Operettjében* is:

FIOR....Már beszélni se tudtok?!

HERCEG-LÁMPA. Ha az embehi dolgok

Nem féhnek meg a szavakban

A szavak meghasadnak...³⁹

A határlétnek a kifejezése szakít a hagyományos kifejezőkészlettel. A kommunikáció mindig megszakad, mégsem megszüntethető: „Ami elválaszt bennünket, talán ugyanaz, mint ami összeköt: egy beszélgetés elvi uralhatatlanságának, az egymás között váltott jelek rögzíthetetlenségének, a magunk másokkal való megértését elősegítő jelentések identitásnélküliségének és minden gondolható konszenzus elvi hipotetikuságának a tudata.”⁴⁰ A bizonyosság hiánya a rögzített értékeket is kimozdítja: „Ha az emberek nem tudnak egy mindenki által mindenkiiben elismert közös értékre vonatkoztatni, akkor az ember érthetetlen az embernek.”⁴¹ Wittgenstein tételei szerint nem differenciálhatók a kijelentések értékpreferencia nélkül:

“6.4 Minden kijelentés egyenértékű.

6.41 A világ értelmének a világon kívül kell lennie. A világban minden úgy van, ahogy van, és minden úgy történik, ahogy történik, benne nincs semmiféle érték, és ha lenne is, nem lenne semmi értéke.”⁴² Örkény is érzékeli a mindent elborító, különbségek nélküli szózuhatagot. A *Sokszor a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egészen egyszerű kérdésekben nem* című egyperces művelt eladókisasszonya sehogyan sem érti a gumimatrac szót, pontosabban az eladó holmik között felsorolja a gumimatracot, de a vevő gumimatracra irányuló kérését nem azonosítja azzal. A gumimatrac és a gumimatrac tehát mégis más. Az egypercesek technikája azt mutatja, hogy Örkény a szavakkal való takarékoskodásba próbálja átmenteni a kommunikáció lehetőségét. A közlés minimuma viszont a befogadótól a képzelet maximumát várja el.⁴³ A banalitásig folytatott redukció így új távlatokat nyit. A közhelyek pedig nem roncsolt kijelentések, hanem evidenciák. A „kikezdhethetlen érvényességű” mondatok oda nem illő szituációkba helyezve, vagy túlzottan halmozva képtelenné, groteszk sűrítmenyekké válnak.

A drámaértelmezések konfliktusra, cselekménymenetre koncentráltsága helyett a dramatikus szöveg terminus a Nevek beszédmódjára irányított figyelmet feltételez. Itt a közhelyesség mintegy abszurd hálózatot képez. Örkény groteszk darabjaiban a klisék, a bohóctréfák szintjére ráépül az abszurd logikára jobban támaszkodó félremagyarázások, átértelmezések rétege. Az értelmetlen szavak egyedül a *Pisti a vérzivatarban* 1969-es változatának terjedelmesebb bírósági tárgyalás jelenetében kapnak nagyobb teret. A szavak, szótagok olyan formátumú ismételtetése, mintha zenemű taktusai lennének többször észlelhető (a *Kulcskeresők* kéziratban maradt befejezésében a semmi szó halmozódik, a *Pisti a vérzivatarban* végén Varsányiné neve ismétlődik töredékesen). Örkény egyéni leleményei, hapax legomenonjai a dobozolás, margóvágó (*Tóték*), macskajáték (*Macskajáték*). A nyelvi klisékből, szójátékokból, bohóctréfákból van a legtöbb. A *Tótékban* különösen erőteljes a közhelyeket felvonultató nyelvi humor. Tót és az Örnagy együtt söröznek, majd diáknótát énekelnek a budin, kvázi idill az Örnagy elutazása előtt. A zajforrás megnevezésének precízsege és értékelése közötti különbség azonban az összebékíthetetlenség pattanásig feszült helyzetét takarja:

ÖRNAGY. És mi zúg itt?

TÓT. Egy bogár.

ÖRNAGY. Hogy hívják?

TÓT. Zöld húslégy.

ÖRNAGY. Milyen szép neve van!⁴⁴

A búcsúzásnál az egyszer volt, hol nem volt mesefordulata minden rossz elfelejthetőségét, és a csoda eljövételét, Gyula sorsának jobbra fordulását ígéri. Úgy tűnik, hogy Tóték kiállták a

próbát, bár megviseltek lettek. Tót tévedésből Mariskával fog kezét, vagyis a távozásnál, ahogy az érkezésnél is összecserélhető az Őrnagy mással:

MARISKA. És csókoljuk a fiunkat, és tessék neki átadni ezt a kis pitét.

ŐRNAGY. Átadom, Mariska...És, minthogy nem vagyok a szavak embere, inkább tettekkel mutatom ki a hálámat.

ÁGIKA. Jön a busz...

MARISKA. Boldogok vagyunk, hogy jól érezte magát szerény otthonunkban.

ŐRNAGY. Ha egy ilyen nehéz percben tréfához volna kedvem, azt mondanám. „Szép volt, szép volt, talán igaz se volt...”⁴⁵

A *Macskajáték* szerelmi háromszöge alapvetően közhelyszerű, melyet Örkény azzal a fordulattal újít meg, hogy a játéktérben idős embereket mozgat. Giza és Orbánné vitái is a búcsúzás sablonmondataival végződnek, melyek a kibékíthetetlen ellentét abbahagyhatatlan szólamai:

ORBÁNNÉ. Fejezzük be ezt a beszélgetést, drágám.

GIZA. Épp erre akartalak kérni, édesem.

ORBÁNNÉ. Misit üdvözlöm.

GIZA. Át fogom adni.

ORBÁNNÉ. És Hildegardot és a két unokádat is.

GIZA. Köszönöm szépen.

ORBÁNNÉ. Csókollak, Gizám.

GIZA. Csak vigyázz magadra!

ORBÁNNÉ. Nincs mire vigyázzak.

GIZA. Aludj jól!

ORBÁNNÉ. Te is!⁴⁶

A *Vérrokonok* kabaréjeleneteinek sémái a húzni és tolni, a vége és eleje, az én és te, az üres és tele összetévesztéséből származnak: Pál és Veronka, majd Veronka és Mimi közötti rúdátadás, Miklós és Pál pohárcseréje. A tárgyak a komikum kiapadhatatlan forrásának bizonyulnak. Veronka gyerek nélkül ügyetlennek érzi magát, nem boldogul a tárgyakkal, ezért szövegeinek jelentős része segítségkérés. Mimi ugyan tudja a tárgyak nevét, de a rudat mégsem használja sátorkitámasztóként, vagyis nem tudja, hogy néz ki a sátor. Pál pedig az alaptalan vád óta képtelen meghatározni az irányokat, hogy mi a különbség az ülni és állni, a lent és fent között. Nyelvi kliséket mond Mimi, mikor az apróhirdetések szófordulataival dicséri a telket (ózendús hegyi levegővel, értéken aluli áron szerezte), feddi Juditot (“Hol jártál? Kértelek, hogy segíts...No de várhattalak. Most persze itt vagy, mi? Rám hagyni a gondot, osztozni az élvezetekben. Rád vall.”⁴⁷). A *Kulcskeresőkben* Nelli a közhelyszerű nincs különösebb baj kifejezést próbálja értelmezni, szójátéknak tekinthető, mikor Fóris a Bolyongót bolond grófnak hallja. A *Pisti a vérzivatarban* Rizi nem mindig érti pontosan a jóslatokat, találgatásaiból szójátékok kerekednek: kolbászháború, hordárháború, polgárháború.

A közölhetőség határai a félreértésekben, félremagyarázásokban húzhatók meg. A hiányos, torzult kifejezések, az értelmezéstől függően változó, önkényesen használt szavak a konszenzus lehetetlenségét mutatják. Tóték összeírják a teendőket az Őrnagy fogadására, mely mindenkitől áldozatokat követel. A Postás és Ágika kezdettől a másként értés előkészítői:

TÓT. Szűcs néninek szólni a kutya miatt.

A POSTÁS. Szóltam, hogy ki kéne vinni az erdészházba, de nem akarta elengedni.

MARISKA. Hát most mi lesz?

A POSTÁS. Megfojtottam.

ÁGIKA. Szűcs nénit?

A POSTÁS. A kutyát...Őt kellett volna?⁴⁸

A *Macskajátékban* Orbánné Iluséknál egybesült disznóhúst eszik, s közben szeretné megértetni, hogy a mogyorószínű ruha és az új cipője nem túl fiatalos, s nincs is megdagadva a lába. Ilus azonban az angol szótárt lapozgatva tanulja az Orbánné szövegéből elkapott szavakat, Józsi újságjából néha felpillantva tesz az előzőekhez egyáltalán nem kapcsolódó megjegyzéseket. Ezek a szöveghelyek Ionesco művére, *A kopasz énekesnő* társalgási nyelvkönyvből vett abszurd párbeszédeire emlékeztetnek:

ILUS *memorizál*. Egybesült disznóhús. *Belelapoz a szótárba*. Pork chop. Roasted pork chop....That's your favourite dish, professor. It's roasted pork. Please, have a slice of roasted pork chop, professor.⁴⁹

ORBÁNNÉ. Észrevetted? Új cipőm van. Ezt is Paulának köszönhetem. De Giza persze most is berzenkedik, mert neki minden gyanús, ami Paulától indul ki. Azt mondja, meg fog dagadni a lábam.

ILUS. Ki az a Paula?

ORBÁNNÉ. A barátnőm.

JÓZSI *már újságot olvas, alig figyel oda*. És mitől van megdagadva a lába?

ILUS. Nem öneki, hanem az anyusnak van megdagadva a lába. *Szótárját kezdi lapozni*.⁵⁰

A vacsorát lemondó levelet mégis a dagadt lábára hivatkozva írja meg Orbánné Csermlényinek.

A *Kulcskeresőkben* Benedek és Nelli egymás mellett elsikló aggodása csak későn és egészen váratlanul fűződik össze:

BENEDEK *leül a földre az asztal mellé, és átnyújtja ajándékait*. Ha már ráijesztettem, fogadja el ezt a csekélységet.

NELLI *szórakozottan*. Még maga költ ránk? Milyen kedves. *Tovább tépelődik, azt se tudja, kihez beszél*. Mert az az egy biztos, hogy Irén nem hazudik nekem. És lehet, hogy a toronyban valami fontoskodó hülye vette föl a kagylót, aki elvből nem ad felvilágosítást.

BENEDEK *töprengve mered maga elé*. Ő pedig aludt. Oly keveset alszik, hogy nem ébresztettem föl.

...NELLI *ránéz*. Benedek úr! Tud ő egyedül öltözködni?⁵¹

Az átértelmezések dramaturgiai elemek. Az emlékezés kérdését feszegetik Ionesco *A székek* című darabjában az Öregember és az Öregasszony, Mrozek *Tangójában* Stomil és Eleonora: mire kiderül, hogy mikor, hol volt, addigra az felejtődik el, hogy mi, ki volt akkor és ott.

A *Tótékban* az Őrnagy szó Szörnagynak érthető, a csiklandozás és harapás felcserélhető. A *Macskajátékban* a fénykép keletkezési körülményei, Paula férjének foglalkozása és szerepük az ostrom alatt, Csermlényi hangversenyének sikere, hazafelé a taxiban történetek értelmezése lesz eltérő. A *Vérrokonokban* Pál hol a Bokorokhoz tartozik, hol nem. A *Kulcskeresőkben* Fóris leszállása minősül át. A *Pisti a vérzivatarban* a viszonyítási pont, Pisti is átváltozik. Az egyező funkciójú szereplők ugyanis egymásra átválthatók, előfordul, hogy azonos Nevet is viselnek. A Név tehát nem egyedi elnevezés. „A név hiányt képez...Azért érkezvén tehát, hogy eltörlődjék, önmagát kivéve lesz”.⁵² A Név küszöb, mely fölött különbség van, alatta pedig hasonlóság. Az azonosság az eggyé válással képzelhető el, az egység viszont korántsem egyediség. A groteszk dramaturgiája a nézőpontok változtatásával mindvégig fenntartja a kétértelműséget, a bizonytalanságot. Lehet választani.

-
- ¹ Jean-Paul Sartre: Egzisztencializmus. Bp., é.n. 31.
- ² Albert Camus: A lázadó ember. Bp., 1992. 121.
- ³ Jean-Paul Sartre: Az ego transzcendenciája. Debrecen, 1996. 52.
- ⁴ Sartre: Egzisztencializmus. 37.
- ⁵ Camus i.m. 19.
- ⁶ Örkény István: Egyperces novellák. Bp., 1977. 317.
- ⁷ Vö.: „Identity is not the articulation of an individual, but the location of an experiencing and expressing self in an existing range of possible communities that support patterns of behavior appropriate to the subject.” John H. Lutterbie: Hearing voices / Modern drama and the problem of subjectivity. The University of Michigan Press, 1997. 88.
- ⁸ Magyar Miklós: Hős, név, névmás, Helikon 1992/3-4.
- ⁹ Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Bp., 1985. 16.
- ¹⁰ I.m. 93.
- ¹¹ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 27.
- ¹² Richard Allen Cave: New British drama in performance on the London stage 1970-1985. Buckinghamshire, 1987. 101.
- ¹³ Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Bp., 1998. 38.
- ¹⁴ I.m. 45.
- ¹⁵ Örkény István: Drámák. I. Bp., 1982. 197.
- ¹⁶ I.m. 196.
- ¹⁷ I.m. 292.
- ¹⁸ Örkény: Drámák. II. 60.
- ¹⁹ P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990. 30.
- ²⁰ Örkény: Drámák. II. 165.
- ²¹ I.m. 162.
- ²² Koltai Tamás: Színházfaggató. Bp., 1978. 25.
- ²³ Örkény: Drámák. II. 187.
- ²⁴ Fernando Pessoa: Kétségek könyve. Bp., 1989. 105.
- ²⁵ Földes Anna: Örkény-színház. Bp., 1985. 204.
- ²⁶ Idézi P. Müller Péter: Megsokszorozódás és eggyé válás, Életünk 1986/2.
- ²⁷ Jan Kott: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997. 476.
- ²⁸ Bécsy Tamás: Az „én”-világának drámája, Irodalomtörténet 1982/1.
- ²⁹ Balassa Péter: A színeváltozás. Bp., 1982. 251.
- ³⁰ Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában, Irodalomtörténet 1985/2.
- ³¹ June Schlueter elméletét közvetíti P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 124.
- ³² Örkény: Drámák. II. 204.
- ³³ P. Müller: A groteszk dramaturgiája, Színház 1985/10.
- ³⁴ Örkény: Drámák. I. 269.
- ³⁵ Jean-Paul Sartre: Az undor. Bp., 1968. 34.
- ³⁶ Örkény: Drámák. II. 176.
- ³⁷ I.m. 263.
- ³⁸ Örkény: Drámák. I. 317.
- ³⁹ Witold Gombrowicz: Drámák. Bp., 1984. 243.
- ⁴⁰ Manfred Frank. A nyelv uralhatóságának határai, Literatura 1991/4.
- ⁴¹ Camus i.m. 37.
- ⁴² Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. Bp., 1989. 87.
- ⁴³ Mész Lászlóné: Mai magyar drámák. Bp., 1977. 145.
- ⁴⁴ Örkény: Drámák. I. 278.
- ⁴⁵ I.m. 280.
- ⁴⁶ I.m. 308.
- ⁴⁷ Örkény: Drámák. II. 34.
- ⁴⁸ Örkény: Drámák. I. 208.
- ⁴⁹ I.m. 312.
- ⁵⁰ I.m. 313.
- ⁵² Jacques Derrida: Esszé a névről. Pécs, 1993. 87.

A szerepkényszer Páskándi Géza abszurdoid dramatikus szövegeiben

Prokrasztész ágya mint mérték

Páskándi abszurdoidjainak zárt szituációi eleve behatárolják a játszmák szereposztását. A szereplők belekényszerülnek egy pozícióba, de választhatnak, hogy vállalják-e az ezzel járó magatartást. A szerepkényszer egy prokrasztészi ágyhoz hasonló sablon, melyhez igazítva meg kell kurtítani a lehetőségeket, illetve ki kell nyújtani a lehetetlenségek határsávját. Így jönnek létre a szabályos kivételek. Az azonosság és a különbözőség egymás által meghatározható ellentéte mutatja meg a szabadság és a rabság viszonylagosságát ebben a választásban.

Az én-deficit

„A színház újrateatralizálása az individuum tagadásának közvetlen és logikus következménye.”¹ Páskándi abszurdoidjaiban hangsúlyozottan színjátékokat játszat, melyekben olykor a vásári bábjátékokat idéző bábukat mozgat. A trivialitás egyfajta szertartást hoz létre. Az individuum belemerül az alakváltó játékba. Én-staféták teremődnek, azaz folytonos másba való átmentés történik. A szereplők egyben önmaguk karikatúrái, s általában tragikomikus kontrasztot alkotnak a velük egy ügyön, hiten lévő vitapartnerükkel. Sziszüphoszi küzdelmet folytatnak, mert győzni csak veszítve lehet. A cellaszerű összezárttságban ugyanaz ismétlődik, variálódik, mely felcserélhetővé, összetéveszthetővé teszi az alakokat. Hasonmásokat már az antik tragédiák is felléptetnek, majd a toposz felbukkan Shakespeare-nél, később az *Amphitryon*-téma feldolgozóinál (Moliere, Dryden, Kleist, Giraudoux, Georg Kaiser stb.), legutóbb az abszurdban. Először egy isten ölt emberalakot, későbbi típusa a megkülönböztethetetlen ikerpár, azután a személyiség összetettségének dramaturgiai eszközeként a belső monológ és a bizalmas tűnik fel a színen, végül az abszurd a megsokszorozódás számos variációját kínálja.² Páskándinál az individuum pótolható tömegtermékké, szériadarabbá osztódik. „A szocializációs indigó révén való technikai megsokszorozódás”³ Handke *Kasparjával* rokonítja az abszurdoid alakokat, bár azok a kényszerű szerepjáték árán hőskévé válnak, ha groteszk változatban is. Az abszurd előzményeként a századfordulós darabok még a pszichikai kiüresedést illogikus tettekkel, félresiklott dialógusokkal, elhallgatott múlttal és öngyilkosságokkal teszik látványossá. A klasszikus avantgárd mindezt a színtér korlátozásával erősíti fel. A leépülés, a metamorfózis, az élő és élettelen jellemzőinek egymásba olvasztása egy térbe zárja a szereplőket. A szituáció mimetikussága minimalizálódik, helyette a játékos variabilitása lesz kiemelt.⁴ A kritériumok lázadása az egyén(iség) felismerhetetlenségét, a behelyettesíthetőséget eredményezi. A funkcionalitás adhat csak értelme(zhetősége)t. A határolt végtelen (pár)beszédekben önteremtés megy végbe a hang hallatása, és valaki meghallgatása során. A darabok a magatartások egész rezervátumát felvonultatják. Az individuummal ugyanis az autonóm cselekvés lehetősége is megszűnik, csak státuszok és funkciók nyilváníthatók meg. A szereplők a tétlen várakozással a túlélésre, a haladékra játszanak. Helyettük cselekvő kényszerhősöket neveznek ki. A muzáj kalandját ismeri fel a botcsinálta doktor Páskándi *Egy ember, aki megunt a bőrét vagy A bot boldogabbik vége avagy Szökés a játékba* című darabjában: „A szerepbe szökünk – a játékba, s eggyé válunk vele”.⁵ A periklista, vagyis veszélyközpontú szemlélet szerint az ember annyi, amennyit kockáztat. A nem cselekvésnek is van kockázata, amit *A sor* című párbeszédben Kilincses kettő fejt ki: „Tudom, hogy más és több van bennem, mint ami és amennyi megvalósul, és mégis – annyi vagyok csak, amennyi

megvalósul.”⁶ Páskándi Csurrkára emlékeztet annyiban, hogy az ember helyzetét mindketten székszissel és szigorral szemlélik.⁷ A fantáziajátékokban a másik észjárásának felfoghatatlansága végzetes félreértésekhez vezethet. Páskándi *A haladék vagy „Ezt még kívárrjuk” avagy A vándor remény alkalmi* című művében a Férfi szólal fel a gondolatjátékkal kapcsolatban: „A játék ugyanis a szabadság legveszélyesebb formája. A játékban maga a véletlen szabad.”⁸ A szerepjáték az én-hiány űrjét magatartáslehetőségekkel tölti ki, melyekhez különböző perspektívák járulnak.

Párbeszédben a Név és a Dialógus

A nominációval többé nem lehet karakterizálni, mert a tulajdonságok megnevezhetetlenek, semmitmondóan átlagosak, vagy hiányoznak. Az abszurdoidok sorszámokkal jelölt szereplői egy feltételezett tömeg státusz részei, a megszólalásuk sorrendjének megfelelő számot kapnak. A szólamaik a túlzás és az ismétlés által az irracionális írást körülírják. A karszerű fellépés egy zenekarra emlékeztető, melyben rangsoroltak a hangszerek. Az abszurdoidok szereplőinek száma változó, ám általában két ellentétes pozíciójú, mégis egyező magatartásuk miatt felcserélhető Név Dialógusaiból állnak a szövegek. Közéjük léphetnek közvetítő, hírhozó, ellenőrző, manipulátor funkciójú alakok, valamint körük sorakozhat a Tömeg. A viszonyrendszer úgy alakul, hogy a kevés világepítő mellett sok világkiegészítő teszi látványossá, stilizálja, nagyítja modellszerűvé a szituációt. Előfordul a szürreális megnevezése is a beszélőnek, a Hang például. A Nevek részint kísérő funkciójúak, részint anaforikus szerepűek. Feladatuk tehát vagy a szerző, olvasó odaértetése, vagy értelmezés, a dramaturgia kibontakoztatása.⁹ A stílusparódia részeként a képtelen, de beszédes névcsinálmányok történetmozaikokat csempésznek a darabokba. A pillanatnyi állapotot mutató köznévi tulajdonnévként rögzítése az átneveződés esélyét rejt magában. *A sorban* a Sonkásnak hívott alak Álló, majd Húsos lesz a nézőpontváltás következtében. *A Kalauz nélkülben* a meggazdagodással ténylegesen nevéssé válnak a szereplők, az első játékban sorszámokkal elkülönített férfiak és nők a második játékban egyedi megnevezésre tesznek szert. A historikus játékok híres Neveket visznek színre, azok mégis felcserélhetőek maradnak. A szövegekben mintha a tükörtechnika működne. A funkcionalitás hiánya vonzza a szintén horror vacuival küzdő beszélgetőtársat. A szükségszerű referencialitás ugyan történelmi idézetekként működteti ezeket az alakokat, de a múltat perújrafelvételekként játékba hozó történelemszemlélet az asszociációnak szabad utat nyit. Az ismert Név történelmi legitimitást kölcsönöz a darabnak, de a fantáziajáték el is vitatja azt. A Nevek a tér- és időviszonyok alakítóivá válnak. A körforgásszerű ismétlődés viszont az egyediséget kijelölhetlenné teszi. A történelmi alakok státusza ugyanúgy hipotetikus és változó, mint a nem nevezeteseké. A Név az éppen adott szerepéhez kapcsolódó helyzetben határozható meg. A szituációhoz és státuszhoz kötött szerepjáték nem egyéníthető, de betöltésének milyensége jelzi a magatartás választását. Páskándi a névadásnál mintha valamilyen statisztikai átlagot érvényesítve általánosítana, ám a fantázia határtalanságát képtelenség számba venni.

A nem ábrázoló, üres szintéren a duplikációs lehetőségek, az azonosítási támpontok koordinátaváltása átértelmezési készenlélet igényel. A Nevek nem mindig kerülnek be a Dialógusokba, gyakran csak az instrukciókban szerepelnek. A beszéd irányultsága az olvasó rekonstrukcióján múlik. A megszólalók bábuszerűen viselkednek, egymáshoz fordulás nélkül egy asszociációs sort elindító kulcsszó kimondásával adják tovább a szóstafétát. Az egymás elöl kitérő, kibeszélés jellegű szövegek a beszélőkre a viszonyrendszer alakulásától függő szövegmaszkokat csatolnak. A szerepkényszer csak kvázi determinatív. A változó megnevezések az elkülönülő identifikáció helyei. Az avantgárd módszere az idézett, bemutatott, eljátszott mozzanatként értelmezhető Név. Az abszurdoid az idézestechnikát

használja elsősorban. Az alakok sokszor pusztán az említés, a megnevezés révén jelennek meg a szövegben. A címszereplő megszólalásának késleltetése vagy hiánya a *Godot-ra várva* előtt Clifford Odets *Leftyre várva* című művében, még korábban Gogol *A revizor*ában is tetten érhető.¹⁰ Páskándinál a hiány a fenyegetés, egyben a többértelműség megszüntethetlensége. Az elnevezés módosulása állandóan a szövegtérben tartja a szereplőket, mert távozásukkal elbeszélhetetlenekké válnának. A Névhez tartozó beszéd és a tett szétválík. Az alakok többnyire mozdulatlanok, szinte a tetszhalál állapotában vészelik át a veszélyt. A kimondott mozgásokat nem hajtják végre. A bábuvá alakulás a mesei-mitológiai más-világ olvasói elvárását eleveníti fel. A csodák birodalmában a megfelelő megszólítás alapvető próbatétel. A cirkuszi clownok is sokszor szövegelésükkel szerepelnek. Maeterlinck bábuserű vakjai már szükségszerűen irányítják a beszédre a figyelmet. Páskándi láb nélküli nyomorékjai, és épkézláb mozdulni képtelen alakjai szintén a párbeszédbe vonulnak vissza. Az abszurdoidok párbeszédként való megjelölése a (hit)vita formára utal, mely minden esetben két fél között közvetítőkkal történik. A szűk helyre sűrített, de rabságukat maguk is erősítő szereplők szabadsága a különféle beszédmódok, logikai alakzatok kipróbálása. Az asszociációs eljárás az isteni teremtés mintájára gondolat kísérleteket enged. Az önértelmező, önkritikus szerepjátékok végső soron az önmeghatározás feladatát tűzik ki célul. A Névváltozatokhoz azonban eltérő Dialógusok kapcsolódnak. A véglegesség rabságából a kiút tehát a mássá levés szabadsága.

Szabadság és/vagy rabság

A szabadság viszonylagossága hozza játékba a névcserét. A szerepkényszer azonos szövegmaszkok mögé helyezhet különböző Neveket, melyek ezáltal behelyettesíthetőek. A megnevez(het)etlenről való beszédben az első gondolat helyett kigondolt hangoztatása túlélési játékszabály. A két rossz lehetőség közül mégis a haladékos nyújtó harmadik, a legjobbnak tűnő legrosszabb választható.

A *Haljon meg butánban* a Nő az Öreg nővel, a Férfi az Öreg férfivel helyettesíthető be. A nézőpont szerint egymás fiatalabb vagy idősebb másai. Az időtávlat az ismétlés alkalmá, vagyis csak ugyanarra lehet cserélni. A dramatikus szövegben a Nő felcserélhető egy képzel, talán fiatalabb nővel, illetve az Öreg nővel, s az szintén összetéveszthető valakivel. A nőket az információhiány a férfiak manipulálására készíti, nehogy azok félregondoljanak. A nők ellenőrizni akarják házastársuk képzeletét, mellyel leginkább saját fantáziájukat korlátozzák. A férfiak információtöbblete is értelmetlen, mert a gondolat kísérlet szabadsága átadhatatlan, az élet értelme pedig feledésbe merül. A párbeszéd tipikussá egyszerűsített női és férfi gondolkodásmódok összecsapásai. Az önparódiaként is felfogható sablonos fordulatok egy valószínűtlenül széles skálát mutatnak a hétköznapi banalitástól a létbölcséletig. Az asszociáció csapongása átvágás, nem csupán a gondolati útrövidítés, hanem a rászédés értelmében. A fantáziajáték ciklikus újakezdései az olvasóval a bolondját járatják. A visszaidézhetőséget az instrukciók is feltételezik, melyek az egymásra reagáló szövegeket véletlenszerű áthallásokká minősítik. A Név Dialógusaiban átfordul egy másik Névbe.

FÉRFI (*rosszallóan néz rá*). Van ennek értelme?

ÖREG FÉRFI (*Öreg nőhöz*). Az élet értelme, már nagyon rég meg akartam mondani neked.¹¹ A Férfi kérdésében a Nővel folytatott hiábavaló vitára utal, ám a Nő helyett az Öreg férfi felel meg. Az Öreg férfi úgy tűnik, hogy az Öreg nőnek beszél, mégis a Férfi szolamát viszi tovább, tehát a Nőnek is mondhatná.

Az *Önkéntes tűzoltókban* az Első és a Második irányítója a Parancsnok, de a beosztottak is manipulálják a vezetőjüket. Mindannyian funkcióhiányban szenvednek, holott éppen tűz van. A tűzoltói szerepkényszerben az önkéntesség képviseli a választás lehetőségét.

A tétlen kivárással elhárítható a mentési kísérlet felesleges kockázata. Az Első eszébe jut a nagyapja meséje, miszerint egyszer égett a víz, vagyis az olaj a vízen. A Második és a Parancsnok a hozzá kapcsolódó képtelen emlékkitalációikban csodás jelenségként ismerik fel az égő vizet. A megfelelő feladat kizárólag ez a lehetetlennek tűnő kívánság, melynek teljesülése végre funkcionalitással látná el az értelmetlenségnek megfeleltethető önkéntes tűzoltó megnevezést.

ELSŐ. Most se felejtsem el az arcát. A halálos ágyán mondta, megszorította a kezemet, jó erősen a szemembe nézett, s azt mondta: fiam, legyél önkéntes tűzoltó, mert időnként ég a víz.

PARANCSNOK (*hosszan maga elé néz*). Fantasztikus! Az én szegény apám, isten nyugosztalja, a halálos ágyán azt mondta nekem: fiam, vannak emberek, akik nem tudják, miért jöttek a világra, ezekből lesznek az önkéntesek.

MÁSODIK (*hallgat, aztán szinte dadogva*). Hát így már...így már egészen más. Ez valami csuda, én mondom, isteni csuda. Az én anyám a halálos ágyán mondta: fiacskám, menjél önkéntes tűzoltónak, nehogy megtegy, hogy ne menjél önkéntes tűzoltónak. Majdnem sírt, úgy könnyögött szegény. Meg is ígértem szegénynek.¹²

Az Első Neve felcserélhető a Másodikkal, s mindkettő a Parancsnokkal, mely akár a Harmadik lehetne. Az ellenőri státuszú Parancsnok csak szervezetté teszi a valószínűtlent, ezáltal valószínűsíti. A Dialógusok mintha fogadalomtételek lennének, melyben az értelmetlen értelmezésére esküsznek fel. Az elmúlt idők bejátszásához hozzájárul két ókori vonatkozású Név idézése. A történelmi Neveket hétköznapi alakok veszik fel. Kleopátrából néni lesz, akinek birodalma helyett háza van, az is leég. Néró bácsivá változik, aki csak a lángoló csűrjét láthatja. A kisszerű alakokat a groteszk hősök nem mentik meg, bár maguk is a megváltás bekövetkeztére várnak.

Az *Őszinte pillanat*ban a Néni lehet a Vécés néni, az ellenőri státusza miatt az Első és a Második mellett a Harmadik, s behelyettesíthető egy tömeggel, az Ifjúsággal. Az a képtelenség esik meg, hogy elfogynak a feliratok, a Néninek többé nincs mit lemeszelnie, vagyis hiábavalóan tartózkodik az elemi szükségletek kielégítésének helyszínén. A haladék reményében fenntartja a látszatot. A funkciótlanágának eltitkolásával saját érdekében manipulálja az Elsőt és a Másodikat. A fiatalok gondolatait felkutatni hivatott Első és Második a falfirkákban kivételes vallomásokat látnak, ezért megtiltják az eltakarásukat. A Néni ezzel egyrészt elveszíti a feladatát, másrészt értelmet kap az eddigi működése, mert a fiatalok szükséges képviselőjeként alkot. A hiány pótlásának művészetté emelésével ugyanaz mehet tovább. Az asszociáció szabadságának rabságában a vallomássorok vég nélküliek. Az önreflexív szövegek felerősítik a képtelenségeket, az őszinte pillanat lehetetlenségét. A Dialógusok (le)leplezik az információt, hogy a fiatalok távollétükben nem jöhetnek szóba falfirka készítőkként. A képzeletbeli Ifjúság nevében meg kell konstruálni a költői megnyilvánulásokat. A szerepkényszer szülte groteszk hősiesség a menthető mentése.

A *Külső zajok avagy: Kopa úrtól nem kell félni* című abszurdoidban a Kopa úrtól való félelem uralkodik, noha ennek ellenkezőjét hangoztatják a szereplők. A váratlan fordulatokat Valaki módosuló kijelentései szolgáltatják. Kopa urat úgy mutatja be, hogy nem csinál semmit, senkit se zavar. Az Első, a Második és a Harmadik látszólag csatlakoznak Valaki ismétlődő szövegéhez, miszerint Kopa úr egyáltalán nem zavar. Valaki azonban hirtelen átesap tiltásba, Kopa úrtól nem szabad félni. Ezt követi a kirúgással, megfojtással történő fenyegetés, ha nem félnek Kopa úrtól. Kopa úr akkor vehető tulajdonképpen észre, mikor maga mutatkozik be egyetlen baljós kérdőszóval. A darabot bevezető színházi játék a színházban ugyanezt a variációs sort mutatja be. A Beszélő a feltételezhető színházi közönséget tájékoztatja, hogy a kétjelenetes egyjelenetben semmi sem kötelező. Az eljátszott improvizáció mégis egy megszerkesztett művet ad el(ő), ahol minden elem kötelezően a helyén van. A Beszélő átváltozik porondmesterré, aki a színházi világ résztvevőinek cirkuszi

produkcioit dirigálja. A szorongást keltő látványosságok helyét asztaloknál ülő hivatalnokok társalgása veszi át. Az Első, a Második és a Harmadik bábuszerűségét az egymásba fűződő, de nem a másikkal intézett Dialógusok képezik. A szabatos, formális megszólalásaik kényszerű szerepjátékok, melyek a bemutatkozást egyedül mellőző Valakinek, talán a vállalat vezetőjének megfelelőek. Az ismeretlenséggel kitüntetett Valaki és az ismétlődő idézésével kivételezett Kopa úr a Dialógusok felett ellenőrzést biztosító Nevek. Az elhallgatott réműletet a sorrendbe (be)osztottak ugyanazt variáló szövegeinek monotonijában mutatkozó törések mondják ki. A tájékozódási pontok keresése megingatja az időjárással kapcsolatos semleges beszédfordulatokkal kevert hangulat- és helyzetjelentések érvényességét. A dramatikus szöveg a társalgási stílus paródiája, ugyanakkor a képzelet korlátozottságát szóvá tevő fantáziájáték.

A bosszúálló, A kapus, avagy: Kérjük a lábat letörölniben a bejövétel sorrendjében számozott három hivatalnok veszi körül az Igazgatót, majd a helyébe lépő Helyettest, valamint a Kapussá váló Szakállt, aki behelyettesíthető Domával. Az ellenőri státuszhoz tartozó Nevek tehát felcserélhetőek. Az információhiány a gondolatok találgatásának kényszerét eredményezi. Az asszociációs játékban a szabály erősíti a kivételt. Az Első Lábtörő Intézet láb nélküli beosztottja visszaemlékszik a hivataláig vezető útra. Az általa megrendezett háborús színdarab során bosszút áll az Igazgatón, alias a Századoson. Szakáll, vagyis már a Kapus a maga mását véli felfedezni Domában, tehát annak az ügye is hasonló lehet. A Szakáll Név így felcserélhető az Igazgatóval, a Doma pedig a Szakállal. Mindkét lábatlan hadirokkant állásszerzése kudarcba fullad. A funkcionalitás is viszonylagos, a kapusi pozíciónak csak a bejövő ügyfélhez képest van értelme. Szakáll hiábavalónak tartja a fülkében való üldögélést, ha nem engedheti be a bemenni szándékozót. Szakáll tulajdonképpen ugyanarra cseréli a tevékenységét, mikor őrszem után portás lesz. Az ellenséget távol kell tartani, a barátot átengedni. A jó szándékúság azonban békeidőben eldönthetetlen, nincs jelszó. A látszólag sorstárs, frontkolléga lesz a legveszélyesebb. Szakáll a hasonlóan tolókcocsis, írni és olvasni nem tudó hadirokkant Domát kirekeszti az esetleges kockázat elkerülése, a túlélés érdekében. A hivatal által kivételezésben részesített, azaz szabályos kivételnek tekinthető Szakáll számára Doma a kivétel. Szakáll manipulálni igyekszik Domát: amennyiben azért menne, amiért ő gondolja, hiábavalóan lábatlankodik előtte, ha nem az jár a fejében, akkor az értelmetlen feladatért felesleges az erőfeszítése. A Dialógusok éles váltásai megmutatják, hogyan akarják tetten érni a másik képzeletét. A jelenlegi portás a lehetséges portás asszociációit visszatérő kérdésekkel zökkenti ki, teszi próbára. Doma viszont nem szolgáltat bizonyítékot, nem válaszol arra sem, hogy milyen rangja volt a háborúban az Igazgatónak. Szakáll úgy számít, hogy mindenképpen jól jár. A tolókcocsis ütközetben azonban veszít. A lépcsőn felmenni képes, hiszen lábbal rendelkező új Igazgatóval szemben pedig Doma marad alul.

Az ügyben Komor úr és Ez az úr helyet cserélnek. Az Ez az úr által meggyilkolt Komor úr az ügy harcosává válva Ez az úrhoz hasonlóan elpusztít mindenkit, még az ügy áldozatává változó Ez az urat is. A megszólítás lehetőségének fontos szerepe van a szereplők bevonásában. A darab Ez az úr némajátékával indul, melyben feltartóztatja az elvonuló alakokat, hogy azokat a kétnulla rajzolatú ajtó mögé csalogassa. A megnevezetlen ügy nevében a csak rámutatással kijelölhető névtelen manipulálja a szükségük végzésére igyekvő gyanútlan áldozatokat. Az ügy ürügyén minden megtörténhet. Az értetlenkedőket Ez az úr elteszi láb alól, így azok egy ruhájukba rejtett cédulával az ügy fiaivá alakulnak át. A szekrényben halomba gyűlő hullák tetején éled fel a Komor úr. Ez az úrtól átveszi funkcióját, az ügyet élteti a halál által. A Dialógusok az ismétlődés körforgásából való kikerülhetetlenséget mintázzák. A képtelenség logikusan működik, hiszen a szekrényben élő halott nem költözik el lakcíméről, csak az élők sorából távozik. A Komor úr azonban kivételes, értelmezi a helyzetet és a szerepet, melybe belekényszerül. A terített asztallal

kapcsolatos asszociációkat ellenőrzi a túlélés érdekében. A vécépapírral érkező Szent Pétert az önmegtartóztatási ügy bizonyítékának tekinti, bár felfogható az étkezés támogatásának is a várható szükségletek segédeszköze. A vécépapír felhasználására vonatkozó utasítás késve érkezik, az újra meghaltak nem tudják leírni élettörténetüket. A Komor úr ugyanis váratlanul nekilát az ételnek, de megöli evésének tanúját. Ez az úr megszólítva Komor urat nem olvassa el a rajta lévő táblát, mely az értelem érintésének veszélyére figyelmeztet. Ez az úr ebbe hal bele, mikor újra találkoznak. A Komor úr is csak haladékot kap, mert végül megölik, azaz ugyanúgy nincs reménye a paradicsomi életre.

A *Kalauz nélkül*ben a Csizmás által manipulált sorszámmal jelölt férfiak és nők helyébe a státusza révén megnevezett Újságíró kerül, akit az immár egyedi személyneveken szereplő urak és kisasszonyok irányítanak. Az erőszakkal megtérített Újságíró miután értelmezi az érthetlent, visszakapja funkcióját. Az újságnak leadva a szenzációs hírt ismét betölti a Nevének megfelelő állást. A szerepkényszerből az ügy elkötelezettjeivé változottak ismét találkoznak mesterükkel. A Csizmásnak vélt alakot azonban meggyilkolják, amiért az nem ismeri fel egykori tanítványait, nem vállalja korábbi magatartását, elfelejti az ügyet. Az Első férfit, a Második férfit, az Első nőt, a Második nőt először a képtelen állítások megfosztják megszokott magatartási koordinátaiktól, ezért felháborodottan menekülnek a triviális szólamokba. A becsület, az ősök szelleme, a szüziesség, a család a hagyományhoz tartozó szavak, melyek itt önmagukat parodizálják. A Dialógusokban a megkérdőjeleződött magasztos kritériumok túlzásba vitt felsorolásából kiderül, hogy tulajdonképpen a hiányzó gondolatokat helyettesítik. Az asszociáció szabadságát nélkülözők cselekedni sem tudnak, a Csizmás akaratanak rabságába esnek. A véletlen szerencsés fordulat azonban valószínűsíti a hihetetlen, ám bábuszerű engedelmességgel ismételt mondatokat. Burger úr, Fekete úr, Lekner kisasszony, Antónia kisasszony utólag értelmet tulajdonítanak az ugató asztalnak, a nyérítő székeknek, a nyávogó abrosznak, ugyanis a tárgyakat állatokkal behelyettesítve üzleti sikert hozó üzenettké minősítik azokat. A viszontlátáskor a feltételezett Csizmás viszont olyan magatartást vesz fel, mint a hajdani útítársai. A leckéztetés hatására sem ismétli a három kijelentést, kizárólag azt hajtogatja, hogy az erdőbe akar menni a családjához. A fenyegetettek közül fenyegetőkké változtak már elfelejtik egykori gondolkodásmódjukat, s újból nem kockáztatnak. Végleges a kettészakadás az ügy mellett és ellen lévőkre. A Csizmás halálos bosszút állnak, mert az kiszállt a játékból. A vonatról Csizmás kívül nem kíséri meg a szökést egyik hitetlenkedő sem, pedig nincs rá bizonyíték, hogy az éppen mozog vagy áll. Az ellenőrző kalauz nélkül lejátszódó gyilkosság áldozata lesz a tanú arra, hogy egyáltalán utaznak.

A sorban állók a sor két végeként megnevezett Kilincsestől és Sonkástól kezdődően sorszámozottak. A várakozók tudniillik a hivatal ajtajától a szemben található hentesüzletig, némi túlzással az ajtókilincstől a kirakati sonkáig sorakoznak. A panaszirodában egyetlen hivatalnok üldögél, az Ülő. A kinti várakozók és a bent tétlenkedő között a Szolga közvetít, szolgáltatja a híreket. Az Ülő manipulálja a hivatal elé felsorakozókat, így őrizheti meg egyedi státuszát, az ülést. A gondolatkísérlet során összezavarja a viszonyítási normákat, a hivatal ajtaja előtti első panaszt utolsóként, a legtávolabb elhelyezkedő utolsót elsőként tervezi fogadni. A sorzárók megnevezésével megszámlálható eleművé, vagyis végessé teszi a sort. A lehetséges asszociációk felmérésével pedig az Ülő megtervezheti a munkaideje végét. A műbe azonban egy kis hiba csúszik, váratlanul kilép a sorból a Sonkás.

SZOLGA (*be*). A Sonkás eltűnt. Kit hozzák helyette?

ÜLŐ. Valami új arcot! Új nőt, új bort, új búzát, új békét, új panaszt!...Nincs nemük, nincs nevük, nincs színük, van szaguk, nincs szavuk, csak panaszuk. A Sonkás, az igen, abban van valami...Nevet tudtam neki adni...

A Dialógusokból nyilvánvalóvá válik, hogy a sor tagjainak sorrendje szabadon változtatható, a csere csak ugyanarra történhet. A bor, búza, békesség tradicionális hármásából alkotott jelmondatot az átírás ellentétébe fordítja. Az új jelzővel, nővel és panasszal kiegészülő kívánságsor már a változást igényli. A panasziroda csupán helyzetével jelölt vezetője kifakad, hogy a sorban állók névtelenek, kizárólag szaguk és panaszuk van. A hivatalnok szabályaiba beleillő egyetlen kivétel a Sonkás, akinek van Neve, s lebeszélhető a panaszkodásról. A Sonkás mégis ugyanolyan esetleges és változó Név, mint a többi alaké. A Sonkás az Ülővel szemben Álló lesz, a távollétében pedig a sorban állók Húsosként ítélik el. A sor ellenkező végén lévő Kilincses vezeti az elégedetlenkedőket. A várakozók fenyegetően körbeveszik a hivatalt elhagyó Sonkást/Állót/Húsost. Az Ülő ezzel haladékot nyer, mivel áthárítja a panaszárdatot a Sonkásra/Állóra/Húsosra.

A *Vendégségben* a vendéglátó és vendége közötti hitvitába közvetítők ékelődnek. Dávid Ferenc házába fogadja az árulására elszegődött Socinót, a fejedelem képviselőjét. A nézőponttól függően azonban változik, hogy melyik Név helyettesíthető be az árulói, illetve az elárult státuszba. A katolikus fejedelem a püspököt nevezi árulónak, hogy feláldozhassa. Socino a tanulatlan Máriához képest nem is áruló, csak jelentéseket készít. Mária viszont Socino áldozatává válik. Socinót Blandrata árulja el, aki pedig a fejedelem kiszolgáltatója. Valakit áldozatul kell választani, ezért a hitvita tulajdonképpen értelmetlen, a többértelműsége miatt pedig érthetetlen. Az egyetlen Isten elképzelésének magasságából Dávid Ferenc a nagy zuhanást kockáztatja. A kényszerű szerepjátékban mégis vállalja a ráosztott magatartást. A rabsága tudatában is szabad marad a nem cselekvő várakozás által. Nem tesz kivételt, felesleges gyanakodnia, hiszen tud. Dávid Ferenc számára a hitvita leginkább önbesúgás, az ítélethez hiányzó információk kiadása. Egy gondolatkísérletre teszi fel az életét, melyet szükséges kibeszélnie, hogy majd az értelmes árulója, Socino pontosan terjeszthesse. A darab második részét nyitó Dialógusok a püspököt helyezik a kérdező pozíciójába.

DÁVID FERENC (*kissé hökkent*). Mit tudsz?

SOCINO. Hitújító vagy. Megmossam a lábadat?

DÁVID FERENC. És ez bűn?

SOCINO. Az én szememben nem, de a megbízóim szemében igen.¹³

Socino profanizálja azt a krisztusi élettörténetből ismerhető jelenetet, mikor a bűnös megtisztítja a hitújító Megváltó lábát. A püspök ellen vétkező Socino is a hitújítást nevezi meg mestere bűneként. Az előre elkészített ítélethez ugyanis már csak a bűn bélyege hiányzik. Socino sok mindent nem ismer Dávid Ferenc gondolataiból, de azzal, hogy hitújítónak híreszteli vendéglátóját, kiárulja azoknak, akiknek a szemszögéből nem érdem, sőt halálos bűn a hitújítás. A lábmosásra vonatkozó kérdés kilóg a gondolatsorból. Socino az ajánlatával ellensúlyozza az árulása általi bemocskolódást, bár maga is piszkos és bűnös. A szellemi világnak élő Socinót és Dávid Ferencet az általuk közösen használt test, Mária koszos útonállókhöz hasonlítja, s egyaránt mosdásra szólítja fel. A dramatikus szöveg zárlataként a halálára váró Dávid Ferenc, a halott Mária, illetve az előbbi eláruló, az utóbbit megölő Socino, s a tanú Lukács karácsonykor mind hallgatással ünneplik a Megváltó születését.

A *Tornyot választok* megrendezett perré változó hitvitájában el kell játszani vesztesként is a győzelem lehetőségét, ahogyan a koldusok teszik krónikás játékukban. Apáczai látszólag nem követi a tagadás taktikáját. A megvallása nem dönti meg a vádakat, bár a vádaskodókkal szemben képtelenség érvelni. A gondolatkísérlete értetlenkedést vált ki. A

Dialógusokban tetten érhető, hogy Apáczai tulajdonképpen nem nevezi meg teljes egészében magát, bemutatkozásából elhallgatja egyetértését a függetlenkedők zsarnokellenességével, szabadságvágyával. A haladékra számítva nem leplezi le magát, de már a Galilei-féle helyzetbe kerülve nem köt kompromisszumot, mégis elhalasztódik a halála. A szerepkényszer ellenében végigviszi a választott magatartását. Áldozattá kell válnia, mert tudósként nem marad a könyvei mellett. Nem méri fel, hogy miről van szó, így akaratlanul is beleártja magát a hatalom dolgaiba. II. Rákóczi tanúja a vitának, de főként képviselői révén nyilatkozik meg. Rhédey felszólalása Cato rögeszmeszerű szolamát idézi. Csulaival együtt ők visszhangozzák a fejedelem gondolatait, míg érdeküket szolgálja. A fejedelem az udvari szokásokat őrző puszta időtöltésként értékeli a művelt fők vitájának meghallgatását, melyből információt gyűjthet. A manipulált előadás azonban akadozik, annak eltérő értelmezései következtében. Basirius a hitvitára, Apáczai a támadásokra készületlen. Mindketten kiárulják magukat. Apáczai igazolja a vádakot, Basirius pedig lelepleződik a koncepciók per vádlójaként. Basirius azért élheti ezt túl, mert áthárítja sérelmeit a fejedelemre. Basiriusnak és Apáczainak különböző a gondolkodásmódja, az előbbi egy lehulló királyi fő látványán keresztül (félre)értelmez, az utóbbi pedig a kételkedés és a ráció descartes-i híveként logikázik. Apáczai Achilles-sarka fent van a koponyájában, s a torony magasába szorul vissza utolsónak tudott gondolataival. A helyzetéből a christophorosi, azaz az óriás vállán ülő gyermek bibliai példájára emlékezve a messzire tekintés lehetősége adódik. Az áldozati státuszban Apáczai Neve behelyettesíthető lesz az elítélőivel, a halálában érdekeltékével. A darab során minden szereplő belekerül a tornyosdi játékba, kénytelen megválasztani azt a képzeletbeli tornyot, melyből alászáll a mélybe.

A *rejtekhelyben* a szűk helyre összezártság a szabadság egyedüli lehetősége. A rejtekhelyen játszódó darabban rejtélyes játék folyik. A forradalmi küzdelmek elől bujkáló Armand, Guillotine egy meghatározhatatlan kártyajátékkal töltik az idejüket. Az egyetlen játékszabály igen esetleges, tudniillik aki bemonlja a nyertemet, az a győztes. Marie-Claire ugyan értetlenkedik, mégis először kibicel, majd Guillotine doktort helyettesítve játszik. A Dialógusokban résztvevők mind a túlélésért harcolnak tétlenségükkel. Várakoznak arra, aki helyettük lesz hős, azaz áldozat. Kártyáznak annak ellenére, hogy belekényszerültek az őket rejtegető varga helyettesítésébe, funkciójuk a csizmák javítása a katonák számára. Így akár forradalmi tettet is végrehajthatnának, de a királyság visszaállításakor azt mondhatják, hogy távol maradtak az eseményektől. Simon hasonlóan kettős játékot űz, hogy haladékra tegyen szert, míg eldől, hogy ki a győztes. A kaptafát félretéve XVII. Lajos átnevelésének forradalmi feladatát vállalja el, míg mesterségének gyakorlását a nála menedéket találó volt kuncaftjaira hárítja át. Simon háza fegyveres összecsapás nélkül is harcmezővé változik. A rejtekhelyen gyülekeznek a kinti harcok elkerülői, de éppúgy az irányítói. Danton találkára érkezik ide egy arisztokrata hölgygel. A képtelenség akkor válik teljessé, mikor hevületében forradalmárnak nevezi a Kíváncsi hercegnőt, mert azt egy kivételes pillanatban rabul ejti a szabad(os)sága. A forradalmi vezér státuszában állandóan cserélődnek a Nevek, aki éppen kiesik a játékból, az lesz az áruló. A manipulálás taktikája az, hogy az illetékesség látszatát kell kelteni, s közben az információt elhallgatni. A behelyettesítések során semmi sem változik, kizárólag a lehetőségek száma korlátozódik a játékosok fogyásával. Simon lelövi a híreket hozó Guillotine doktort, de maga is veszélybe sodródik. A darab záró mozzanatában Danton, Robespierre és Saint-Just halott. A trónörökös szintén. Valami más következik be, mint amilyen variációra számítani lehet. Valóra válik az ellenőrzés fenyegetése. Sorban felbukkannak a csizmák tulajdonosai, s számon kérik a hiányzó javításokat Simonon. A varga a felejtésbe menekül, hiába kutat az azonosságot igazoló cédula után, amin számon vannak tartva az ügyfelek. A rejtekhely megszűnik takargatni a túlélőket.

A *Távollévők vagy Ártatlanok avagy Generálvilágosság* című darabban sorszámozott magyar és török katonák táboroznak egy vártorony tövében, a várfokon pedig mindkét fél

nevében egy-egy képviselő viaskodik. A két sereg akár fel is cserélhető, annyira egyezők a megnyilvánulásaik. A lenti tömeg a fentiek párharcának végkimenetelére várakozik. A csapatok időközben játékokkal távolítják el a veszélyt, ugyanis a leeső fentit valakinek mindig pótolni kell, s bárkire rákerülhet a sor. A Dialógusokból feltételezhető, hogy ebben a háborúban csak harcolni lehet, de azt döntésre vinni nem. A lentiek várakozása ugyanúgy a végtelenbe nyúló, mint a fentiek küzdelme. Egy fatális véletlen következtében azonban a felküldött magyar alázuhan. A képtelen viadalban a török előzékenyen vigyáz arra, hogy puhára essen az Őrszem, tehát nem billen fel az erőegyensúly. A magukat ártatlanoknak tartó lenti katonák a megtestesült Ártatlanságot, Demetert választják meg önkéntes helyettük cselekvőnek. Mindkét oldalon kényszerhősök a távollévők, ám a várfokra száműzöttség gondolati szabadságot kínál. A csata értelmetlenségét belátva az ellenségeskedésnek csak a látszatát tartják fent, s tétlenül várakoznak. Legyőzni egyik sem tudja a másikat, de csak a hősi halál árán juthatnak le, s váltják fel őket társaik.

SZELIM. Miért is kell hősöknek lennünk?

DEMETER (*sóhajt*) Ezt kérdezem én is.

SZELIM. Muszáj. (*Sóhajtva.*) Kutya.

DEMETER (*Fájó tagjait tapogatva, nyögve.*) Sakál.

SZELIM: Gondolod, hogy azért küldtek fel bennünket?

DEMETER (*Fejét lehajtva.*) Azért.¹⁴

A Dialógusokban a becsmérésre szánt kifejezések egyre inkább funkciótlanok, ahogyan Demeter és Szelim is kiesik a kényszerszerepéből. Ők sem nevezik meg az előlük elhallgatott információt, hogy szükség van áldozatra. A saját katonáik akarják majd megölni hőseiket, amiért túlélnek a földet érést. A király, illetve a szultán érkezésével várható ellenőrzés átmanipulálja a viszonyokat, újra kellene a hálás hősök, akik ajándékkal köszöntik uralkodójukat. A meglepő az, hogy a király és a szultán régen egyezséget kötött. A háború egy tévedés, tulajdonképpen békeidőben folyt, melyből mindkét sereg parancsra hősiesen, hurrá kiáltások közepette visszavonul. A magyar és a török egyaránt vesztes és győztes a veszteségek nélküli háborúban. Demeter és Szelim meg tudja az összekeveredett táboroknak már a béke tudatában folytatódó szórakozását. A választott magatartásuk kényszeríti már őket vissza a magasba. A nem hősök a beszélő és a hallgató szereposztását cseréltetik az idők végezetéig.

A haladék vagy „Ezt még kívárujuk” avagy A vándor remény alkalmi című darabban színházi előadást tartanak egy halálra készülő emberpárnak. Életképekben lejátszódik fordított sorrendben, vagyis a kezdeti pillanat felé haladva minden, ami megtörtént vagy megtörténhetett volna, legalábbis a képzeletben. A Nő és a Férfi az egyetlen fát választják várakozásuk helyszínéül. A paradicsomi tudás fája egyben halálhozó is. Az egyik ágra hurkolt köteleket gondolják el végzetükként. Szentanella és Boldogolmár behelyettesíthetők Éva és Ádám Neveivel. Ezzel egy képtelen szituáció jön létre, melyben fennáll a veszély, hogy az első nő és férfi halálával megszünteti a teremtést, vagyis mindaz, ami volt nem lehetne.

FÉRFI. A meghaló szemében ott az utolsó látvány a világból. Csak ezt még... aztán...

NŐ. Hiszen díjtalan a belépés...

FÉRFI. Egyszerűen kíváncsi vagyok, ördögien kíváncsi: Meddig mehet? Meddig terjedhet? Ki bírja tovább? Ki és meddig?

NŐ. Kivárni – nemes dolog? Kivárni – előkelő? Kivárni – erkölcs? Kivárni – emberi dolog?

FÉRFI. Esetleg: népszokás.¹⁵

A Dialógusok egyfelől a cselekvésig való haladék időkorlátait, másfelől a dramatikus szöveg dramaturgiai határait feszegetik. A zárt alaphelyzet azonban összetartja a szabadon csapongó képzeletet. Az abszurdoid leleménye, hogy a stíluskavalkádot felvonultató, öngúnyoló szöveget már lehetetlen parodizálni. Kivárni a legvégső esélyig, a helyettes cselekvőig emberi, túlságosan is emberi, némi éllel már-már tradíciónak nevezhető. A darab jelenetnyi

gondolatfutamainak forrataga a felülinformáltságot, a Nő és a Férfi bemutatkozásának elhallgatott részlete az alulinformáltságot eredményezi, melyek egyként manipulálhatóvá teszik az odaérhető olvasót. A darab zárataként csattanószerűen hat, hogy a Nő és a Férfi nem lemondanak az életükről, hanem belekényszerülnek a halállal való szembenezés helyzetébe, ugyanis halálraitéltek, mégpedig golyó által. A túlélés alkalmát az öngyilkosság, vagyis a szabadon választott magatartás feltételezése adja. Az utolsó gondolataikban lepergetik maguk előtt az életfilmet az összes variációs lehetőséggel. A fogságuk kertje az utolsó ítélet helyszínévé változik. A bekötött szemű kivégzendőket elvezeti a Parancsnok, aki gyermekkorában vakokat segített át az úttesten. A szembekötödsi mintha egy újabb játék volna azok részére, akik már minden látványosságot megismertek. Az abszurdoidban ugyanis sem látványosan meghalni, sem cselekvést végrehajtani nem lehet a színen. A keretjátékban a következő előadásra nézőket hívó ismétlődő kijelentés, hogy semmi sem fog ismétlődni.

Szokrális tárgyak és profán asszociációk

Az abszurdoidokban a tárgyak jelképes voltuknál fogva a szertartásszerűséget erősítik. A kapu és a kulcs, a torony és a lépcső részei a kint és bent, a lent és fent helyzetéből adódó különböző nézőpontokat váltogató dramaturgiának. Az archetipikus tér az axis mundi köré szerveződik, amelynek mentén átjárhatóak a kozmikus régiók. A küszöbön való átlépéshez a próbatétel kiállása, áldozathozatal szükséges. Az abszurdoid groteszk hősnének mintája Krisztus, aki Isten előtt az embert, az ember előtt pedig Istent képviseli, a másért való áldozat. Az abszurdoid dramaturgia a térhez hasonlóan az időt sem homogénnek, s nem is állandónak képzei el. Az ünnepi idő körkörös, visszafordítható, újból elnyerhető a rítusban. Páskándi *Vendégségében* az újrakezdés idejeként meg is nevezi a karácsonyt. A bibliai utalások azonban profanizálódhatnak a banális közegben, az infantilis mozzanatok során. Az élet értelmének titkát tartalmazó mondatok, a bizonyosságot rejtő papírcetli hiábavaló keresése burleszkszerű játékba torkollik a *Haljon meg butánban*, az *Önkéntes tűzoltókban*, *A bosszúállóban*, a *Kalauz nélkülben*, *A rejtekhelyben*. A gyermeki naivitás, játékoság az abszurdoidok szereplőinek sajátja. A biológiai szükségletek rabságából lehetetlen szabadulni. A test uralmát a kibeszélt szexualitás, evés, ivás, vécére menés jelzi. A *Vendégségben* sem Socino, sem Dávid Ferenc nem tud ellenállni Mária vonzerejének. *A rejtekhelyben* a forradalom vezére arisztokrata hölgygel készülődik a pásztorórához, azaz a szerelmet is forradalmasítja. *A sorban* a kilincstől a sonkáig sorakoznak, így a sorban állók az érintésnyi közelségbe kerülő tárgyakról kapnak Nevet. A közellenség a sorból kilógó Húsos. Az *ügyben* a terített asztal csábítása végzetes még a halottakra is. *A rejtekhelyben* Simon az alkohol mámorától képtelen szabadulni, olyannyira, hogy a trónörököszt is itatva neveli. A *Távollévőkben* Demeter és Szelim a hozzájuk feldobált ételmet kifogásolva ugranak le, majd megcsömörödvé a lentiek tivornyájától visszamásznak a helyükre. *A haladékbán* a Nő és a Férfi kielégíthetetlen étvággal válogat az étlapról, hogy ne kelljen még végleg búcsúzniuk. Az asztal persze nem kizárólag az étkezés képzetét keltheti, a *Kalauz nélkülben* gyanús szagok hatására átváltozhat, ugathat is, ahogy az abrosz nyávoghat, a szék nyeríthet. A nyilvános WC a helyszíne az *Őszinte pillanatnak*. Az *ügyben* a WC ajtó mögött veszedelmes hivatal lapul, ahonnan a meggyilkoltak egy szekrénybe jutnak. A legnagyobb probléma ott is a WC hiánya lesz, bár Szent Péter még vécépapírt is hoz. A *Kalauz nélkülben* az ügynek ellenálló Újságíró azzal zsarolják, hogy nem engedik ki vécére. A *Vendégségben* többértelmű kijelentések vonatkoznak a különböző szükségletekre, melyekben a szolgálólány felügyeli egyidejűleg a püspököt és vendégét, s akár mindkettejük megnevezése lehetne a tudós kapcabetyár.

MÁRIA. Milyen finnyás az öreg! Nem mindig voltál ilyen...Beszélj, nem kell *kimenned*?

DÁVID FERENC. Menj el!

MÁRIA. Neked se kell?

SOCINO (*Merően.*). Mi nem kell? Az vagy az?

(*Az ajtó, majd enyhén a kuckó felé int.*)

MÁRIA. Te szent kapca!¹⁶

A zajok, a szagok halálos fenyegetéseknek minősülnek (a *Külső zajokban* és *A rejtekhelyben* a meghatározhatatlan zajok, a *Kalauz nélkülben* a Csizmásból áradó szag).

Az egyes fordulatok, kihagyások, átváltozások a meséket idézik. A keretjátékok, a késleltetett darabindítás olyan, mint a meséket bevezető hol volt, hol nem volt. Az abszurdoidokban szintén tetten érhető a várakozás a csodára, a legkevésbé valószínű beteljesülésére. A hirtelen bábuvá merevedő alakok átváltozhatnak. A bűbajos eszközök sem hiányoznak, melyek birtokában más identitás látszatát lehet kelteni. A lábbeli szerepet kaphat a mesékben, de a cirkuszt idéző bohóctréfákban is.

Az öltözék triviális tartozékai emlékeztető jelekként funkcionálnak. A más ruhájába bújás menekülés a megunt bőrből. A cipőpróbálgatás Hamupipóke történetében az azonosság felismerésének alkalmá. A lábbeli a mesék hétmérföldes csizmáját, Csizmás Kandúrt juttathatja eszünkbe. A *Godot-ra várva* című Beckett-darabban is megtalálható a kalap- és cipőcserélgetés, továbbá Pinter Gondnoka, Mrozek *Mulatságának* szereplői bajlódnak a felesleges holmikkal.¹⁷ A lábbal való rendelkezés szabadság, lehetőség például a lábtörlésre, a sorban állásra. Páskándi *Kalauz nélküljében* a Csizmás szinte hipnotizálja utastársait a feltehetőleg bűzös kapcája felé nyúlva, mikor azonban nem használja varázserejét, menthetetlenül elveszik. A *Vendégségben* Dávid Ferenc és Socino lehúzzák egymásról egyformán ormótlan bakancsukat, mert a meztelen láb árulkodóbb, méghozzá a tisztálkodás szükségességéről is. A hitvita közepette tehát egymás lábát mossák. A *Tornyot választokban* a fedelmet anyja figyelmezteti, hogy hitbéli ügyekben ne használjon szeges csizmát. *A rejtekhelyben* a különböző származású bujkálók közös lavórban áztatják a lábukat, valamint a varga helyett a csizmák javítására kényszerülnek. Így kerül az abszurdoidban a csizma az asztalra. *A haladékbán* a halál a Név és a cipő elhagyásával egyenlő:

NŐ. Itt hagyni a szemerkélő esőt? A nevünket... Kilépnünk neveinkből, mint a cipőből este...¹⁸

A nyomasztó tárgyak előkerülésével lép működésbe a fatalitás. A revolver felbukkan *A bosszúálló*, *Az ügy*, *A rejtekhely* című darabokban. A gyilkosságok, sőt esetenként mérsárlások a bábjátékok komolyan nem vehető játékküzdelseire emlékeztetnek. A darabok átugorják magának az akciónak a leírását, csak a bekövetkezett halált adják hírül. A halálra szánt szereplők a poklot idéző szürreális helyszínek fogságába kerülnek. A zugszerű helyről (pad a *Haljon meg butánban* és az *Önkéntes tűzoltókban*, WC fülke az *Őszinte pillanatban*, asztal a *Külső zajokban*, kapuskabin *A bosszúállóban*, szekrény *Az ügyben*, vonatkupé a *Kalauz nélkülben*, hivatali benyíló *A sorban*, kamraszerű szoba a *Vendégségben*, harangtorony a *Tornyot választokban*, műhely *A rejtekhelyben*, várfok a *Távollévőkben*, kert *A haladékbán*) más dimenziók nyílnak. Az abszurdoidok többsége csak a halál fenyegetésével zárul, vagyis a vég(zet) még várat magára. A *Haljon meg bután* a címadó szlogenszerű átkozódással fejeződik be. Az *Önkéntes tűzoltókban* végül a szereplők a szivattyút, mint valami puskát emelik fel. Az *Őszinte pillanatban* csak utalás történik arra, hogy a fiatalok szörnyű helyeken, a fronton, a javítóintézetben tűnnek el. A *Külső zajokban* a Valaki végig Kopa úrral fenyegetőzik, aki végül megszólal egy rövid kérdőszó erejéig, és súlyosan előre lép az instrukció szerint. *A bosszúállóban* az Igazgatót lelövő Szakáll a tolokocsis harcban veszít, de a győztes Doma is ugyanúgy a semmibe zuhan a lépcsősorról, ahová nem képes követni az új Igazgatót, mint ahová Szakáll eltűnik. *Az ügyben* mindenkit megölnek, mégpedig kétszer. A *Kalauz nélkülben* a rettegést keltő Csizmást lökik végül a vonat alá. *A sorban* a Sonkás/Álló panasolja el a feleségét, a lányát, a nagyanyját ért erőszakot, majd elhagyva az irodát fenyegetően veszik körül a távollétében őt Húsossá kinevezők, s a bevezetőből már tudjuk,

hogy a szereplők közül egyedül a Sonkás/Álló/Húsos nincs már az élők sorában. A *Vendégségben* Socino a Blandratától Dávid Ferenc megöléséhez kapott törrel végez Máriával, míg a püspök egyedül van a színen. A *Tornyot választok*ban a kivégzés ugyan nem történik meg, de a zárlat a halottak felsorolása. A *haladé*kbán a kötél által tervezett öngyilkosság golyóval történő kivégzés fenyegetésébe fordul, bár a keretjátékban akasztott ember kötelének diribdarabjait árulják előadásról előadásra.

Kifordított-befordított közhelyek

Páskándi furcsa, vagabund agyafúrtsággal rendelkezik.¹⁹ A kommunikáció nem lehetetlenül el, sőt a nyelvi fantázia megszakíthatatlanná teszi azt. A gondolati attrakciók az egyszerűség kedvéért a közhelyek színét és fonákját mutatják meg. A kiürült szólamok meghökkentővé, vagy legalább annak tűnővé alakulnak. Mindenképpen gondolkodásra készítenek. A *Tornyot választok*ban Apáczaiknak az újra meg újra előtűnő koldusokon eltöprengő szövege szerint a közhelyek és az Isten mindent, mindenkit túlélnek.²⁰ A frázisok az abszurdoid eszköztárhoz tartoznak, funkciójuk a manipuláció. A retorikai alakzatokban a kombinatorikus észjárás találkozik a kiszámíthatatlan véletlennel. Az abszurdoid dramatikus szövegek nyelvi leleményekből, szójátékokból, viccekből, klisékből, reklámszövegekből, apróhirdetésekből, rigmusokból, irodalmi idézetekből, közmondásokból, szólásokból, szentenciákból, szofizmákból, szalonfinomkodásokból, félreértésekből állnak. A nyelvjátékok az elbújás lehetőségei, a szabadság megtartásának esélyei.

A darabokban rengeteg az abszurdoidhoz hasonlóan találó írói lelemény. A halandzsa szintén pontosan kiszámított hatású. Páskándi szinte ízlelgeti a szokatlan hangzású szavakat, ahogyan *A haladé*kbán a Nő és a Férfi érzi meg az étlap halfatál szavában lelhető játékot a sorsszerűvel. A szerző eljátszik a Név beszédességével, például az Apáczaiba beleolvastatja az apácát. A viccek a folklór vándorelemeiként kerülnek az ötletáradatba. A hangsúlyozottan banális poénok az abszurdoidok ciklikus szerkezetébe illeszkednek, hiszen a fiataloknak az olyan régi vicc is új, mint ami *A haladé*kbán hangzik el:

(Két bolond jön. Egyik szegyet verne a falba. A szeg fejét helyezi a falhoz.)

MÁSIK. Te hülye, nem látod, hogy ez a szeg a túlsó falba való.²¹

A házassági, állás, lakáscsere hirdetések sablonjainak, reklámszlogeneknek a paródiái kizökkentenek a hétköznapi értelmetlenségek gondolkodás nélküli elfogadásából. A nyelvi elkényelmesedéstől a képzeletet felszabadító szituációs játékok óvnak meg.

FÉRFI. Tehát ítélet?...A világ téled függetlenül is megyen. Amíg ön alszik, a hashajtó dolgozik.²²

A kivétel és a szabály, az ismétlés és a tudás sokat idézett összefüggése megújul a logikai műveletek eredményeként. Szabályos kivételek, képtelen ismétlések jönnek létre. A historikus játékokban jellemző a hármas tagolású, litániás ismétlés, mely állandó ritmust ad a szövegnek.²³ A *Vendégségben* hitbéli kérdés a hármasság vagy az egység, ám mindkét feltevés mellett általában három változatban ismételt mondat szól.

DÁVID FERENC. Már megint szentháromságosdit játszol? Megmondtam százszor, Socino, hogy én nem a szentháromságot tagadom, hanem az egy Istent állítom. Én nem tagadom a szentháromságot!

SOCINO *(Hirtelen felül.)*. Tehát elismered a szentháromságot? Akkor, hogy lehetsz antitrinitárius?

DÁVID FERENC. Hogy tagadhatnám a szentháromságot, ha az nincs is. Így hát én nem antitrinitárius vagyok, hanem unitárius. Hiszek az egyetlen Istenben. Semmi másban.²⁴

A népi bölcsességek, mondókák a játékhoz tartoznak, a groteszk önvédelem falvédőszerű szövegeivé alakulnak. A *Távollévők*ben mindenki rákérdez arra, hogy mit keres az értelmetlen

háborús helyzetben. A képtelen variációk felsorolása mindenesetre a találgatás szabadságát meghagyja. Az én elmentem a vásárba kezdetű dalocska mintájára a katonák is egy-egy sort és az ártatlanság refrénjét skandálják. A hiányok ismétlésével eltávolítják magukat a kényszerű szerepléstől.

NEGYPEDIK KATONA (*Az alábbi részeket valamennyien komolyan.*). Talán a tyúkomat, amely elbarangolt...Én ártatlan vagyok.

ÖTÖDIK KATONA. A kutyámat, macskámat, amely elcsatangolt...Én is ártatlan vagyok.

HATODIK KATONA. Lehet, hogy a holnapi napot, ami úgyis megjön. Ha nem is nekünk, de meg. Bejelentem ártatlanságomat.

ELSŐ KATONA. Vagy tán a jutalmat, mert azt hisszük: kapni fogunk valamit. Én mindenben ártatlan vagyok.

MÁSODIK KATONA. Az elcsángott szamaramat vagy a fiatalságomat...azt keressük itt...idegenben...Ártatlanul...

HARMADIK KATONA. Vagy jöttünk, hogy a pogány törököt megtanítsuk keresztet vetni?! Mi – ártatlanok...a törököt...²⁵

A háború mégis tart, bár nincs szükség rá, vagyis kell, mint kecskének a kés, vagy káposztának a kecske. A képtelenséget személytelenül kifejező szólásokkal veszély nélkül megnevezhető a kimondhatatlan. A betoldással mód nyílik az időnyeresre, a véleménymondás kényszere elhárul. A félreértések a különböző asszociációs lehetőségekből származnak. A stílusalakzatok szó szerint is vehetők. Az úgy szeretlek, majd megeszlek beszédfordulat például *A haladék* Kannibáljának korántsem poétikus túlzás, számára a szeretet ténylegesen etet. Az inkognitó, a másképp nevezés kényszere hívja tehát életre az incognito létstiliztikáját, az értelem indulatában elkövetett csalafinta játékokat. Az eredetiség létezésének hiányában a különféle textusok átvételi módja, karikírozása és kombinációja lehet csak egyedi. Páskándi a másság relativitását az idő monoton ritmikusságában érzékeli: „A filmezés feltalálása megerősíti a régi historizmusfajták bizonyos sejtéseit. Megmutatja, mi milyen szinten s időközönként ismétlődik. Az ismétlődésben az mutatkozik meg, hogy nem mindig elég leleményes, vagyis találékony az idő.”²⁶ Minden kezdődik újra, csak a perspektívák másak.

VÉGJEGYZETEK

- ¹Erika Fischer-Lichte: A dráma története. Pécs, 2001. 599.
- ²Vö.: P. Müller Péter: A főhős és hasonmása, Jelenkor 1996/7-8.
- ³Uo.
- ⁴Vö.: Jákfalvi Magdolna: Alak-figura-perszonázs. Bp., 2001. 23.
- ⁵Páskándi Géza: Színművek. Bp., 1975. 213.
- ⁶A sor című mű idézetei az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtárának sokszorosított példányából származnak.
- ⁷Páskándi beszélgetése Kiss Ferencsel. In: Szerk.: Jancsó Adrienne-Szentpál Mónika: Sarokasztal-antológia. A Radnóti Miklós Színpad kilenc műsora. Bp., 1981. 140.
- ⁸Páskándi: Színművek. 380.
- ⁹Jákfalvi Alak-figura-perszonázs című munkájának referenciális/kísérő/anaforikus tipológiáját alkalmazva belátható Páskándi művészetének sokszínűsége, kollázstechnikája, az eltérő megoldások kipróbálása.
- ¹⁰Páskándi Géza: Esszék, előadások, levelek. Bp., 1995. 120.
- ¹¹Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát. Bukarest, 1970. 10.
- ¹²Páskándi i.m. 16.
- ¹³ Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Bp., 1984. 47.
- ¹⁴ Páskándi: Színművek. 69.
- ¹⁵ Páskándi i.m. 292.
- ¹⁶ Páskándi: Erdélyi triptichon. 42.
- ¹⁷ F. Komáromi Gabriella: Az „idő tudása” mint tragikus vétség, Literatura 1979/1.
- ¹⁸ Páskándi: Színművek. 376.
- ¹⁹ Páskándi beszélgetése Kiss Ferencsel. 141.
- ²⁰ Páskándi: Erdélyi triptichon. 377.
- ²¹ Páskándi: Színművek. 347.
- ²² Páskándi i.m. 380.
- ²³ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 175.
- ²⁴ Páskándi: Erdélyi triptichon. 37.
- ²⁵ Páskándi: Színművek. 15.
- ²⁶ Páskándi Géza: A megvallás avagy Van-e lélekröntgen? H.n., 1999. 5.

A sorsvállalás magatartáskényszere Sütő András dramatikus szövegeiben

Színjátékok hangpárokra

Sütő biblikus groteszk darabjai kényszerhelyzetekben játszódnak. A színjátékok szereplőinek magatartásváltozásait a nézőpont módosulásai váltják ki. A determinált szituációkban a sorsvállalás az egyetlen választható magatartáslehetőség, bár a küzdelem képtelenség. A nyertes egyben vesztes, a visszaeső áldozat pedig túlélő. A testvérek-konfliktus színre vitelével az azonosság a végzetes különbség ismerve lesz, noha a hangpárok az azonos érvényűséget képviselik. A sokszorozódás árán a bukás a behelyettesíthetőség, felcserélhetőség által válik átvészselhetővé. A vitairatok horizontja a helyzet rabságában is a szabadság.

Mennyi az én hiánya?

A megsokszorozódásban a személyiség felfedezhetetlen, státuszok és funkciók veszik át a szerepeket. Az (isteni) hatalom sem lehet viszonyítási pont, nem ölt személyformát, hanem bálványozott tárgy alakjában vagy hangként nyilatkozik meg, leggyakrabban pedig távollétében idéztként, névtelen fenyegetésként vesz részt a színjátékban. A pokol némiképp felkerül a mennybe, ami a teremtményeket kisztílú rafinériákra kényszeríti a megmaradásért.¹ A tetralógiában kirajzolódó „emberiesített” mitológia részeseinek portréjához a mitikus történetekben Prométheuszról, Ikaroszról, Sziszüphoszról megőrződött emlékképek szolgáltatják a mozaikokat. Prométheusz tüze az istenek elleni lázadás, Ikarosz szárnyai a labirintusok feletti látóhatár, Sziszüphosz sziklája az értelmetlen küzdelem feladhatatlanságát eleveníti meg időről időre. Sütő felfigyel arra, ahogyan Sartre a huszadik század kérdéseivel és tapasztalataival közelít a görög mitikus történetekhez.² Sartre német parasztháborús időkből vett példázata, *Az Ördög és a Jóisten* modellje lehet a reformációt és az ellenreformációt idéző vitairatoknak. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* a feleslegesen lázadó ember megítélési lehetőségeit sorolja. Kolhaas a veszteségével felfegyverkezve mindhalálig maga előtt görgeti a perét. A *Csillag a máglyánban* Szervét magában táplálja a tüzet, mely végül művével együtt elégeti. Álmában Ikarosz szárnyait kéri kölcsön, hogy a királynőhöz repülhessen, vele beszélhessen. A *Káin és Ábelben* Ádám folytat hiábavaló küzdelmet a felejtésért: kígyókat öl, követ görget. A sziszüphoszi küzdelmet azonban magának szabja ki. Ádám sorsvállalása a döntésén múlik, melyet megerősít az ítélet instrukciós kódoltsága.

ÉVA (*Megfogja. A nagy követ görgető Ádámhoz.*). Ádám! Segíts!

ÁDÁM. Káin! (*A követ elengedi, az visszagördül hatalmas döndüléssel a mélybe.*) Káin fiam! Dicséret, dicsőség!³

Sütő úgy véli, hogy Sziszüphosz öröksége kötelez: „...kidölt sebes vállak helyén odavetni a vállat a megoldatlanságok sziklaköveinek. Értelmetlenség lenne? Aiolosz fiának kíngörgető szenvedéséből is fölsejlik a talán-talán reménység halovány mosolya: egyetlenegyszer a halált ő is kijátszotta.”⁴ A *szuzai menyegzőben* Éanna meséli el újra meg újra az álmát, melyben a köveknek szárnyuk nő, s felrepülnek a madarakkal együtt. Parmenión egy platóni dialógusból ismert történettel válaszol: az egykori kétnemű ember az eget ostromolta, melynek isteni megtorlása a halandók férfira és nőre való különválasztása. Éanna és Parmenión a lázadásban összetalálkozó, ismét egybeilleszthető két fél. A *Csillag a máglyán* Kálvinja Szervétnek támadva védekezik: „Ember emberrel büntetlenül nem találkozhat. Személyes pecsétünket ütjük egymás homlokára. Jegyezd meg, Szervét Mihály: minden sorunk piros pecsét az olvasó lelkében.”⁵ A Káin-bélyeget viselő Kálvin szövege a befogadóhoz forduló kiszólás. Az

értelmezői játék tétjére figyelmeztet. A kényszerhelyzetben csak alakoskodással lehet a megmaradásra haladékat szerezni. A magatartásváltogató „eszközember” kategóriája vonatkoztatható a manipulátorokra és az általuk kihasználtakra, a bábként mozgatottakra. A közvetítői funkciójú magyarázóknak szükségszerűen áldozatul esik a naivitás. A helytállás viszonylagossá válik, ugyanis az egyezkedésben, alkudozásban éppen az azonosság veszhet el. A potomságok így nőnek mindenné. Emberré az válhat, aki összetéveszti magát mindazzal, amitől megfosztották.⁶ Az ember tehát annyi, amennyi a hiányolt hiánya.

Variációk Névre és Dialógusra

A Romlás elől a rejtőzve élés, az álnév lehet az elbújás esélye. A Név a nyelvvel mutat azonosságot, azaz sorsviszony-szimbólum. A Név a Dialógusokban módosuló feladattal, funkcióval, státusszal behelyettesíthető.

A sorsvállalás magatartáskényszerében Névvesztés következhet be. A beszélőkre különböző szövegmaszkok kerülnek a Dialógusokban, azonos Névnek pedig különböző viselői akadhatnak, illetve eltérő Neveken szólítható a megváltozott magatartást képviselő. A szereplők nem a Név alapján azonosítják egymást, hanem a felidézett emlékmozaikokon vagy pillanatnyi ítéleteken keresztül határolják körül a másikat egy Név rámondásával. Az elnevezés esetlegessége megszünteti az identifikáció automatizmusát. A szómágia szerint a Név beszédessé alakul, a ráolvasása viselőjének karaktert, végzetet teremt. A megfeleltetési kísérlet azonban az elkülönöződő olvasatokon megbukik. A nyelv szubsztancialitása végképp megkérdőjeleződik. A szavaknak csupán a használatuk biztosíthat valamiféle értelmet, esetenként merőben eltérőt. A halállal jelentkező hiány pedig beköltözik egy másik névsorba. Kolhaast Nagelschmidt, Szervétet Kálmán, Kálmán Ábel, Alexandroszt Parmeniónon és Éannán keresztül Béttisz vállalja át. A tetralógia historikus játéka híres Neveket visznek színre, melyek azonban nem biztosítanak egyértelmű referencialitást, így azok felcserélhetőek lesznek. Az ügyükért (hit)vitázók bábuként manipulálhatók. Az infantilis és/vagy triviális mozzanatok azonban fatálissá válnak. Kolhaas szereptévesztése az álmokba kapaszkodó infantilis játék. Szervét az utolsó szavaival a viaszbabákhoz, játék babákhoz hasonló nyitott szemmel való alvásra int. Él a gyanúperrel, hogy az álom is átkutatható, megtorolható. Ábel dróton rángatott marionett-figuraként szolgál. Parmeniónon az udvari mutatványos pozícióját foglalja el. A halálos ítélet a hangként szereplő tömeg vagy isteni princípium hatására születik. A bennfoglaltság és a kívülállás, a fent és a lent helyzete a többes vagy egyes szám használatával nyer kifejezést. A vitairatokban a kis számú, párokba rendeződő világépítő ezek a névtelen világkiegészítők veszik körül. A kényszerhelyzetek kétarcúsága nyilvánvalóan magatartásvégletekre csábít.⁷ Az „egy töről fakadók”⁸ alakpárjai egymással szembe sodródnak, ám mikor az egyikük egyedül marad, akkor megkettőződéssel reagál. A közeledés és távolodás mozgássorában a másikon keresztül konstitulálható(k) az én-kép(ek).

A Névvariációk jelölik ki a tér- és időkoordinátákat. A darabok a megtörténeteket vitairatokként játsszák újra. A felvonások csomóra fogva épülnek egymásra, ezzel is felszítva a várakozást.⁹ A nagy térbeli és időbeli távolságok átugrása a csomópontok vitaindító Dialógusaiban történik meg. Az egyidejűleg zárt helyre szűkítő és polifonná tágító térszervezés¹⁰ hívja életre a csúcspontot, mikor esetenként különböző helyszíneken párhuzamos monológok hangzanak el, melyek egy Dialógust adnak ki. A szóstafétát mindig átveszi valamelyik szereplő. A magatartások transzformációira összpontosító szituációkban a vitázók bemutatása, bemutatkozása ismétlődik. A nézőpontváltással állandóan újakezdődnek az önmeghatározás kísérletei. A státuszukat tartósítani igyekvők a változást sürgető, de annak végrehajtására képtelen, tétlenül várakozók helyett cselekednek, vagyis pusztítanak. A körforgásszerűen keringtetett per(lekedés)ek a darabok zárlatát visszakapcsolják a

nyitányukhoz. A tetralógia egyes részei ugyanazon játékok variációs ismétlései. A radikalizálódás, a képtelenség fokozás mechanizmusa érvényesül mindegyikben. Az asszociációs sorokat az üresen visszhangzó, ezért különböző magyarázatokkal kitölthető szakrális vendégszövegekre történő ráhagyatkozás tartja fenn. A Nevek szövegei egymásba kapcsolódónak tűnnek, a többértelműség megszüntethetlensége viszont logikai töréspontokat iktat be. A ki nem mondott gondolatokra, félszavakra, elhallgatottakra is replika következik. A darabokat végteleníti, hogy a vitát fenntartja az egymás elől kitérő, illetve kifelé szóló beszéd. A krónikás, kommentáló, (ön)kritikus betétek pedig értelmezési ajánlatok.

A gondolat hatalma és/vagy a hatalom gondolata

A tetralógia darabjai a teremtés feltételeként, s a rabságban egyetlen menedékként érthető gondolatszabadságot hozták játékba. Kizárólag a szárnyaló képzelet különbözősége által tehető kísérlet az azonosság felismerésére. A hatalmi státusból a helyzetre, az ügyre történő hivatkozás ördögi körbe zárja a gondolkodást.

Egy lócsiszár virágvasárnapja

A lócsiszár színre lépése előtt a látszabékesség már meghasad. A darabindítás beavatottá teszi olvasóját, hiszen a lótolvajt Kolhaas házáig üldöző Várkatonának és a lócsiszár szolgálójának szavaiban összecszerlődik Nagelschmidt és Kolhaas. A lótolvaj és a lócsiszár hittestvéri, baráti szócsatározása ellenére Nagelschmidt Kolhaas társául szegődik, a kivégzésre várakozó Kolhaas pedig helyettesítőjének választja. A Münzer vezette felkeléskor Nagelschmidt elvisz két lovat, hogy családtagjait menekítse. Késve cselekszik. Funkciótlanná válik, s illuzórikus a további lázadása, értelmetlenek bosszúhadjáratai. Kolhaas megismétli ezt a képtelen utat. Nagelschmidt lopása ürügyet szolgáltat a lócsiszár lovainak lefoglalására. A bajról Janus-arcú hírnök tudósít. Az „emberi kép” és a „hivatalos orca” a vélekedéskülönbségnek helyet adó Dialógusokban válik szét. Az eszözemberek kegyre pályázó kegyenci státuszukat kétszínű, idomított szavakkal támogatják. Feladatuk a manipuláció. Kolhaas a váltságdíj megfizetésével még reménykedik a kiengesztelés lehetőségében, elfelejtené megcsúfoltatását. Később a hatalmi összeszövődöttség megbonthatatlansága értelmetlenné teszi a felsőbb és még felsőbb szférákhoz való fellebbezést is. Kolhaas egyre inkább kirekesztődik, kintebb és lentebb kerül. A bosszú útjára Mihály arkangyal Nevében lép. A felesége halálával kiesik funkciójából, s azonosul hiányaival. A Semmi dimenziójában az abszolút szabadságot gondolja el, ahol nem tekinthető kihágásnak a gyilkolás sem. A sérthetlenség képzetével éppen a kiváltságos helyzet megszüntetésére törekszik. Mihály arkangyalként felesleges taktikázásának, késlekedésének tudja be Lisbeth végzetes sérülését. Az egész birodalom elleni támadássá fokozza a lovai visszaszerzéséért induló pereskedést. Nem enged az elkobzott javak eredeti állapotban történő visszaszolgáltatásából, bár már a hadüzenetét kiváltó veszteség, a hitves pótolhatatlan. A Kolhaas lovait eltulajdonító azonban csak szabadságával, a fegyvert ragadó lócsiszár pedig életével fizet. A lázadást megtagadó Luther Kolhaast szavaik hasonlósága alapján behelyettesíthetőnek tartja Münzerrel. A Kolhaas számára legdrágábbnak tekintett Luther a hajdani máglya-próbán való helyállását érvényteleníti az ügy nevében való magatartásváltással. Luther az alkudozással önmaga ellentétébe fordítja a reformgondolatot. A Dialógusok a képtelenség perspektívafüggségét láttatják be. Kolhaas reménytelen lázadása a hiábavaló reménykedés, mely paradoxonát Luther csak az oximoronban fedezi fel. Luther prédikátori zengzetessége próféciaát rejt, árulkodó a máglyatűz kiáltása. A per

újratargyalásának ígérete tulajdonképpen meghívó egy színjátékra. Luther csapdába ejti szavaival Kolhaast, aki visszaváltozik arkangyalból lócsiszárrá. Ezzel ismét a megmaradáshoz minden áron ragaszkodó Lutherrel válik behelyettesíthetővé. Az ítélet szövege azonban áldozat helyett már gyilkosnak nevezi, s halált ró ki. A bitófa alatt Kolhaas a münzeri járhatatlan utat választaná, melyen már a helyébe lépő Nagelschmidt indul haza.

Csillag a máglyán

Szervét a De Villanovus/Michael Servetus Villanovus és Kálvin a Lucanius/Lukács/Johannes Calvinus sorozattal szerepjátékba kezdenek, a különböző megnevezések eltérő magatartásmódokat feltételeznek. A kettős látás tartósítására az instrukciókban változatlanul Szervét és Kálvin szerepel. A Montaigu kollégium diákjaiként felvett latin névváltozatok a kényszerhelyzetben válnak a játék részévé. Szervét átvállalná az inkvizíció által üldözött Kálvin Nevét, majd mikor a saját élete forog kockán, akkor Villanovusként határolódik el Szervéttől, s később elvárná Kálvin csatlakozását is a bűjőcskázáshoz. Kálvin után Szervét is megérik a börtönre, ahonnan mindkettejüket megszöktetik. Kálvinban már a darabnyító vitával felmerül a gyanú, hogy a szoboravatásáig Szervét is eljuthat, behelyettesíthetőkké válnak. Szervét harctérre téved, mikor visszavágyik a diákkori hitvitákhoz, s vendégségbe megy Kálvinhoz. A színlegesnek vélt letartóztatása azonban nem játék, s egyáltalán nem az ő túlélését célozza. Szervét végzetes tévedése, hogy Kálvint elkülöníti fanatikus híveitől. A kötelezettségek kényszere mögött már felkereshetetlen a régi iskolatárs. Kálvin a szabályszerűség abszolutizálásában kiiktatja a szabadgondolkodás feltétlenségét. Az utolsó gondolkodó státuszát kialakítva összecserélhető lesz az inkvizíció hitnyomozóival. Az uniformizálás fegyvertárához tartozik ugyanúgy az eretneküldözés, máglyakritika, feljelentés, besúgás, hitnyomozói házkutatás, kínvallatás, száműzés, különféle tiltások, korlátozások. A Kálvinban támadó szakadékról a felesége által felfedezett Káin-bélyeg árulkodik. Kálvint a híre azokkal azonosítja, akik ellen egykor küzdött, ahogyan akarata ellenére Szervétet is a lázadók vezérüknek kiáltják ki. Kálvin a kálvinizmus számára feleslegessé válva funkciójának látszatát egy szerepjátékkal tartósítja. Rossz kompromisszumot köt azért, hogy kiegyezik a Fárelnek való kiszolgáltatottságával, de nem egyezkedik a neki kiszolgáltatott Szervéttel. Kálvin így alatta marad saját lehetőségeinek. A feleségének halálára hivatkozva nem vesz részt az ítélethirdetésen, mégis Szervét örökösévé válik. A túléléshez áruházzá kell lenni. Vajon mikor jelentik fel a feljelentőket? A (hit)vitában barkochbázás folyik. A másik gondolatainak kutatása itt a gondolatszabadság megtöretése. A Dialógusok az ugyanarra cserélés műveletét végzik el. A tabula rasa valószínűtlen ígérete az áldozatok sorának megsemmisítését valószínűsíti. Úgy tűnik, Ory Szervétnek prédikál, de közben De la Fontaine is vádlottá válik. Máglyakritika vár mind a szerzőre, mind az olvasóra. Szervét mégis gyermekként viselkedik, aki szónokot hallgatva Cicerónak, dobszót hallva Julius Caesarnak képzeletben magát. Szónoklatában antitrinitáriusként a bibliai utalás álöltözetében mondja ki a relativitás tanát, célzatosan Krisztus Nevében. De la Fontaine egy biblikus hivatkozási számmal bélyegződik meg. A kulináris jókivánság groteszk vitazárlat. Rávilágít arra, hogy mindenki helyettesíthető.

Káin és Ábel

A darab Ionesco *A székek* című művének biblikus párjául állítható. Mindkettőben emlékjátékokat játszanak a láthatatlan közönség előtt, s a kimondhatatlanság halált eredményez. Sütőnél azonban nem a kommunikációképtelenségről van szó, hanem egymás mellett elsikló költői szépségű szóáradatokról. Káin és Ábel egyaránt arra készül, hogy a misszióját beteljesítse, azaz kinyilvánítsa a „teljes bizonyosságot”, amelyet birtokában tud. A

mondandóik korántsem fedik egymást, Káin és Ábel mégis behelyettesíthetőek. Az isteni hatalom is különbözőképpen ölt testet: Ábel félelmeként és Káin lázadásaként jelölhető ki. Káin testvérgyilkossága az Úr szándéka elleni merénylet, hiszen megparancsolja Arabella feláldozását. Ábel halálával ráadásul elveszíti a tápláló áldozati füstöt is, mégsem avatkozik közbe. A közönyösségéről tanúskodik, hogy amikor eszébe jut, akkor unottan lemennydörög teremtményeinek, akik elvitatkozhatnak az értelmezésen. A Káin „értelme” Búzakalász, ami „érdes, szálkás az első, érintésre, de legbelül kenyér, amely megtöretett”. Az Ábel Szomorúság, ahogyan fia hiányával az Éva is „minden élők anyja” helyett. Éva fedezi fel Ábel arccseréjét, mikor véres kővel fenyegetőzik. Sátáni mást mond rá, hiszen a halál eljövetele után válik a Káin Név a testvérgyilkos megbélyegzőjévé. Arabella szerint az Ábel Név „minden megalkuvások és gyávaságok foglalata”. A második nő, akinek teremtésekor Isten háta mögött Ábel szerint Lucifer is ott lehetett, a „távoli csillag” Arabella másodjára a „csillagjáró” Káint választja, akinek „istentelen” kérdéseiben Ábel Lucifert sejtí. A „hitegetések boszorkánykosara, bizonytalanság örvénye, tévedések szakadéka, hűségese hűtlenségek átka, meggondolatlanság csapdája, oktalanságok hínárja: asszony” Arabella Éva helyét veszi át. Arabella kétszer cserél fel Neveket: a hozzá közeledő Káint Ábelnek nevezi, majd az Istennel perlekedő Ábelt Káinnak hívja. A megcsalás először Ádámmal történik meg, s szinte beleőrül a tudás gondjába. Éva pedig a többszörös választás áthagyományozója. Egymásnak ellentétes retorikájú imákat mond a vérontásra készülőkhez: először a szépség elvesztésétől óvót, majd a borzalom elhozására buzdítót. A Dialógusokat uraló félreértések a különböző asszociációs lehetőségekből származnak. A vérhez egyaránt társítható az (édeni)élet és a halál képzelet. Mindkettőhöz hiányérzet tapad. Az éden már megismerhetetlen emlék, a halál még megfejtetlen talány. Az álomkergető édenkutató és a vérádozataival halálhívogató ikerpár isteni titkokat kutat. Káin és Ábel tehetetlenségükben egymás ellen fordulnak, holott egyik a másik létrafoka lehetne. Ábel elvesztésével Káinnak helyette is helyt kell állnia.

A szuzai menyegző

Parmenión úgy manőverezik, hogy összehangoljon különböző elvárásokat. Kivételes státuszát védelmi garanciának tekinti. Alexandrosszal szemben is megengedi magának a protestáló hangot, melyre Parmenión a gyermekkori rakoncátlanságait cseréli fel. Az ideál átmentésébe azonban belebukik. Parmenión és Éanna különbékéje lehetetlen, mert kényszerű részesei az erőszaknak. A differenciálatlan „mi” és a „ti” kategóriák két ellentétes, de felcserélhető tábor feltételeznek. Parmeniónt az ellenfelei Alexandrosszal helyettesítik be, Éanna pedig Parmeniónnal is apja nevében beszél. Bétisz a rászakadó kényszerhelyzetben a közösséget abszolutizálva, helyettes cselekvőként legközelebbi hozzátartozója ellen fordul. A darabban a behelyettesíthetőségből építkező előadás folyik. Szerepeket kell eljátszani egy előre megírt történelmi „forgatókönyv” szerint, melyet Nagy Sándor/Alexandrosz mond tollba. A megelőlegezett múlt perverz ötletétől megcsömörlő krónikás rontja el a játékot, amikor megszakítja az írást. A „testvériesülés” meghirdetett elvével szemben a sorsvállalás magatartáskényszerének megfelelően Egyedül lehet megmaradni, ahogyan Szuzia is elnevezi születendő gyermekét. Parmenión az elutasítástól tartva utasítja el Éannát, aki a gyűlölet kivédésére gyűlölködik. A házassági parancs megtagadásával nem mondhatnak le különállásukról. A szerepjátékban más bőrébe bújva viszont vállalhatják az összetartozásuk kimondását. A színjátékban a szereposztásbeli kettős ugrás biztosítja a távlatot. A perzsa Éanna éppen Homérosz egyik történetét mondja fel, s benne Odüsszeusz szerepébe bújik. Parmenión késve veszi észre önmaga csábító szirénne változását. A Dialógusokban a külön út lehetősége íródik bele Odüsszeusz példájába. Odüsszeusz hallgathatja a szirének énekét, mégsem pusztul bele. Enged is a kísértésnek, meg nem is. A nászinduló és a vigadozók

hangjai hirtelen megszakítják a játékot. Parmeniön és Éanna behelyettesíthető marad az asszimilációs kényszerhelyzet hellénjeivel és perzsáival.

A csodatévő tárgyak csődje

Az alkotás művelete a teremtéstörténetet ismétli. A kozmogóniai cselekedet újrajátszása a konkrét időt kivetíti a mitikus időbe. A történelmi időmenet egyirányúságát tehát visszatérően feltartóztatja a liturgikus időkör ciklikussága. Az átmenet rítusai megszentelt helyen, időben mennek végbe: a „hol volt, hol nem volt” kronotoposzában, melynek keretei között az istenség, az ősz vagy a hős bemutatja a mintává váló szertartást.¹¹ Sütő tetralógiájában a jézusi szenvedéstörténet, valamint az Ószövetségben elbeszéltek időtartama montírozódik rá a megtörténeteket eposzi távlatokban láttató „emberiesített” mitológiára. A dramatikus szövegek a születés (az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* utal a karácsony megülésére), a jeruzsálemi bevonulás (a *Csillag a máglyánban* Szervét megérkezik Genfben, az Új Jeruzsálembe), az elárultatás (szintén hittestvérek, barátok által), a vallatás (az azonosság megállapításáért), a kínhalál (a halál vagy halálos ítélet a darabok zárata) stációit mutatják újra be. A darabok éden meséi, álmoképei a fantáziajátékokban újjáalkotják a kiüzetéssel elveszített idea-világot. A mitizált történelmi emlékezet archetipikus magatartásokat vonultat fel. A biblikus groteszk eszköztárában a biblikus utalások profán asszociációkra lelnek. Az áldozatot a véletlenszerűség látszata értelmezhetetlenségbe, abszurdításba fordítja. Egy katona durvább mozdulata, egy rosszkor történő találkozás, egy elhamarkodott választás, egy késlekedés válik végzetessé. A hiányként színre vitt gondviselés minden felfogható igazolás és korlát nélkül követeléseket támaszt. A feltételezett teremtőtől a teremtményekig tartó, s azután az áldozatok révén visszaforduló egybefüggő láncolat így megszakad. A *Káin és Ábelben* Káin a lent látószögéből szólítja meg a fentit, mely a játékait elunva veszedelmet ereget le az ujjai közül, kísérletezik.

A „volt egyszer hol nem volt” kezdetű *Egy lócsiszár virágvasárnapja* a meséléssel felülírja a beidézett szakrális szövegeket. Az Apokalipszis lovasait a fekete lován szálló baj, ébenfa szobrokhöz hasonló csengős táltosok, gyermekjáték hintaló helyettesítik. A fekete ló az ügy a *Pompás Gedeonban*, az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában*, továbbá *A szuzai menyegzőben* a gyermek Parmeniön és Sándor, illetve Dareiosz jár rajtuk. A rontást hozó, ugyanakkor a szabad szépség áhítatával övezett fekete lovak a halálba nyargalnak. A vitapartnerek kutyaként vesznek el. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* Nagelschmidt másodsorra azért játszik bújócskát a Várkatonával, mert bizonyos úri személyeket megmérgez, vagyis a Hersével elbánó tronkai kutyákat. A *Csillag a máglyánban* az inkvizíciót szolgáló dominikánusokat, Isten kutyáit (*Domini canes*) nevezi Kálvin cerberusoknak, majd a szintén kutyaszimatú hitnyomozóvá váló Kálvinról nevezik el kutyáikat a Szervétet védelmezők. *A szuzai menyegzőben* a hűségpróbától eltéríteni kívánt Parmeniön megjövendőli, hogy a végzetet a maguk helyett kutyákat kockáztatók és a szukaként megnevezett ellenség, Roxana hozza el. A halál hírnöke a *Káin és Ábelben* a sas. Az alkotás titkait fürkésző dramatikus szövegekben az írás egyfelől az egyetlen fegyver, másfelől a legnagyobb veszedelem. A *Csillag a máglyánban* Kálvin az inkvizítorok szavait ismétli Szervéttel szemben, mikor a Gutenberg által csatarendbe állított ólomkatonákra hivatkozik. A paradoxon abból adódik, hogy a fegyvergolyónál halálosabb betűk egyidejűleg felidézik a gyermekjátékok határtalan szabadságát, az ártalmatlan harcosokat. A (hit)vitákat mégsem lehet elviccelni, bár akadnak a Kálvin főhadiszállására befutó kérések és kérdések között meglehetősen komikusak. A tetralógia minden darabja tartalmaz gyilkosságkísérletet (méreggel, késsel), gyilkosságot (véres kövel), ítéletet a kivégzésre (máglyán elégetéssel, akasztással). A biblikus groteszk perspektívája azonban nem enged meg véglegességet, így a

halál is kijátszható. Az életben maradó viszi tovább a halálba menőt, így lesz a vitairatok végszava egyben a bevezető. A gyermek megjegyzésekben is a mesék világának csodavarása ismerhető fel.

A bűbajos tárgyak (köpeny, amulett, varázsének) hatása a legszerencsétlenebb pillanatban megtörik. A tipizálható rekvizitumok mégis elengedhetetlen feltételei a másképp (is) értésnek.

Az elbújást, átváltozást segítő öltözet: a köpeny (a *Csillag a máglyánban* a Kálvintól kapott Szervét hideglelést elmulasztó csodatevő ködmönnek, majd ereklyévé avatható malaclopónak mondja, *A szuzai menyegzőben* a késlekedő Parmeniön a barátja emberi mivoltának utolsó ruhadarabját ölti magára, hogy Alexandroszt Nagy Sándorra emlékeztesse).

A távolságtartást biztosító, a váratlan fordulat előidézőjeként fenyegető hírközlő eszközök: a kérvény (az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* Kolhaasé), a levél (a *Csillag a máglyánban* Szervété Kálvinhoz), a krónika (*A szuzai menyegzőben* Kalliszthenészé, a *Káin és Ábelben* Éva bibliai meséi), az üzenet (az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* Kolhaas Mihály arkangyalként a tronkaiaknak címzett fenyegetése, a választófejedelem és a császár ítélete, a *Káin és Ábelben* az isteni parancsok).

Az életben maradásra összpontosító gondolkodásmód alátámasztásához a biológiai létforma felstilizálása szükséges. A biologizmus a táplálkozásra (Szervét az ebédre invitálással távozni készül, mivel a genfi letartóztatását a Hitnyomozótól őt mentő kálvini cselfogásnak véli), a szexualitásra való célzásokban (legerőteljesebben *A szuzai menyegzőben*) tör felszínre. A darabok szagokra való utalásaiban egy mesei elem, tudniillik az elrejtőzött mesehőst az emberszag után szimatolva kereső sárkány, boszorkány ismerhető fel. A *Káin és Ábelben* Ádám az édenillatot keserű szavakkal hagyja örökül: „Ezt hagyom rátok, ezen osztozkodjatok, verekedjete, marakodjatok, egyebetek sem lesz, és boldog legyen köztetek a náthás, amelyiknek orra nem veszi föl a szimatot és nem szalad az Ígélet után”.¹² Ebből egy bibliai ige groteszk átírata vehető ki: Boldogok az eldugult orrúak. A virágvasárnap illat, a jobbágyindulattól való bűzlés, az égő hús bűze, a hitnyomozók kutyaszimata, a tömjénfüst illata, az Ábel-szag, a vaddisznószimat és az ellenzékiesség triviális fogalmi leleplező erejük. A „mosdatlan” és a szinte horrorisztikus beszéd lehúzza magához a biblikus szóképeket.

A *Csillag a máglyánban* Szervét naturalisztikusan részletező beszámolójában az álombeli tűz a nászágyából máglyájává változik. A borzalmas vízió többszöri elismétlése önmagát beteljesítő jóslattá válik. A *Káin és Ábelben* Éva a verekedést szüntelenül újakezdő fiainak örült buzdításába kezd. A halálért mondott, mégis az életért szóló ima nem csupán a Teremtő színet, hanem fonákját is látni engedi.

A végzetre hangoltságához hozzájárulnak a nyomasztó zajok is: a lódobogás, a kínzásokra való „reagálás”, dörrenések, az erőszak „farkasüvöltése”. A sorsvállalás kényszerében az örületig, hisztérikus örvényezésig fokozódhat az önsorsrontás beteljesítése.

Engedjétek hozzám jönni...

Sinkovits Péter szerint a Sütő-darab elsősorban nyelvezet.¹³ A dramatikus szövegvilágok hitvitázó elevenségét Károli, Szenczi Molnár súlyosságától akár a XVI. századi Debreceni disputa nyelvezetéig¹⁴, továbbá Ady ostorcsapódású szavaiig visszakövethető örökség képezi. Az archaikus megnyilatkozások visszafordítanak az éden-, vagyis az istenkeresés felé. A Sütőnél felfedezhető „képletező”¹⁵ hajlam készítése a darabok aforisztikus megjegyzésekkel, formulázásokkal, éles logizmákkal történő megtűzdelése. A transzilvanista hanghordozást Tamási derűjének és a Nyírő-féle sötét színeknek a beemelése eredményezi. A veretes nyelvezet, a költőiség, a szakrális kifejezőképesség viszont

megkontrázódik a groteszk többszólamúsággal. Az ékesszólás időnként túlburjánzik, vagy átbillen üresen kongó frázisokba az idézet folytatásának feledésbe merülésével. Az ízesen régies, szentenciózus megszólalás az *Erdélyt* megíró Móriczra üt, azonban Sütő inkább a Károli-féle Bibliából, lényegében irodalmi nyelvből merítve teremt népnyelvet.¹⁶

Az 1977-es *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* című esszéregényében Sütő az anyanyelvet diribdarabjaiból rakosgatja össze. A cím bibliai allúzió. Máté és Lukács evangéliumában is megtalálható a történet, melyben a tanítványok el akarják küldeni a Jézus elé hozott kisgyermeket, de ő nem engedi. A bibliai ige a gyermeket helyezi kegyelmi pozícióba, Sütő a szavakat állítja helyükre.¹⁷ A Jean Pierre-t idéző mottóval pedig a szavak az emberiség alpmítoszainak egyszerre építőkövei és áldásai lesznek: „A Szó, amely Isten, redőiben őrzi az emberi nem történetét az első naptól fogva, s minden nép történetét annak nyelvében, olyan bizonyossággal s oly cáfolhatatlanul, hogy zavarba ejti a járatlanokat és tudósokat egyaránt”. Jézusnak a gyermekeket magához hívó szavait tulajdonítja el az *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* Müllere, mikor a szavakkal készül zsonglörködni. Kolhaas az *Énekek énekével* beszél Lisbethez, Müller pedig a citátumok kiforgatásával igyekszik csábítani, befolyásolni: „Asszony, gyerek nélkül sivár az életem, de...hogy is mondjam...szabadon ítélem meg mindazt, aminek valamikor rabja voltam. Engedjétek hozzám jönni a kisdedeket, a bosszút, féltékenységet, a szerelmet, hagyjátok hozzám jönni a fiatalokat, az aggokat, özvegyeket, a szerelmet és az ellopott szamarakat, a bosszút, a gyászt, a csirketolvajokat, vajákosokat és hamis prófétákat, az üldözötteket és üldözőket, a csalókat és a megcsaltakat, az urat és szolgáját, férjet, szeretőt, adóhátralékot és elhanyagolt imádságot, a tévelygő papot és a kóbor kutyát, mindent, ami él, ami lélegzik, tehát vétkezik. Mert nincs esendőbb lény az embernél.”¹⁸ A groteszk hierarchikus sort felfelé is folytatja, hiszen van felette, aki az engedjétek hozzám jönni formulával hivathatja be, s azt szintén a felette álló. Lisbeth válasza szerint Nagelschmidt egy apró változtatással ugyanezt mondja, mégis az ellentétét: (Engedjétek hozzám jönni)...Törvény elé. A *Csillag a máglyánban* Kálvin az ellene lázadókat szólítja magához ezzel a gesztussal, de Fárel megfeddi: „Nem vagy Jézus, nem gyermekeket invitálsz magad elé.”¹⁹ A *Káin és Ábelben* Ábel kényszeríti ki, hogy engedtessek hozzá Arabella. „Csiganyálgás” szavai ugyanúgy körülfonják a távoli csillagról érkezett második nőt, mint korábban Évát Szamáel-Kígyó hízelgése, könyörgése. A *szuzai menyegzőben* Alexandrosz kéreti színe elé alattvalóit, hogy azokat a testvériesülésre szép szóval rábeszélje. A hallgatás csak látszólagos ellenszer, romláshoz vezet, akárcsak a kimondás.

Sütő ontja a nyelvi leleményeket (máglyakritika, hitnyomozó, akasztológus, szolgálatos fül, kaméleonkorszak, pallérfilozófia, álomfegyőr). Kihaszználja a szójáték alkotására kínálkozó alkalmakat (pofátlan pofa, alázat-gyalázat). Az ellenség és az ellenzék, az ügy és az ürügy, a szabadrablás és a szabadságrablás, az esküvő és az összeesküvő, a jelentés és a feljelentés véletlenszerűen összecsengő szavai közötti kicsinynek tűnő különbség a groteszk fénytörésben szakadéknnyivá növekszik. A bohóctréfákra emlékeztető jelenetek szóviccei a stílusalakzatok szó szerint érthetőségét használják ki. A végletekig kiélezett szituációkban az agyonkoptatott beszédfordulatok, a klisék, a banalitások is felszikkraznak. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* Kolhaast már eléri a baj, mégsem veszi észre, hogy Nagelschmidt már helyette beszél. Kolhaas behelyettesíthető Nagelschmidtrel, ezért figyelemfelkeltő a szájából elhangzó baljóslatúvá átköltött gyermekdal: „Cifra bitófa, zöld az ablaka”. A mondókák, rigmusok, énekek oldják a halál fenyegetését. A folklorisztikus elemek, a népi hitvilág babonás bölcselkedései pajzán, csúfolódó humorral itatják át a biblikus utalások áhítatát. A közmondásokat, szólásokat a hitelvekre lehet (félre)érteni a vitákban: Ahol szétverik a varjúfészket, a varjak oda többé nem szállnak vissza az inkvizíció felszámolására, A kákán is csomót keres a gyermekek folyóparti illetlenkedéséért megítélt máglyahalállal ijesztgetés kifogásolására, Aki rókát irt, a kölyökrökát irtsa, míg a ravaszság

meg nem öregszik benne a korra való tekintet nélküli eretnekirtásra, Jobb az élő eb, hogynem a megholt oroszlán a hitárulásra a túlélésért. A biblikus kifejezések pedig közhelyekként funkcionálnak. A halálos véletlenből is lehetséges tréfát üzni. Aiszkhülosz, az antik tragédiaíró szerepeltetése önreflexív szándékú a dramatikus szövegben. A Hitnyomozó belefeledkezik a mesélésbe, még a káplárral is abbahagyatja a házkutatást. A funkciójába akkor zökken vissza, amikor Szervét félbeszakítja, sőt kiegészíti Aiszkhülosz és a teknősbéka ismert történetét. A ki nevet a végén társasjátékában egymásra licitálók közül a Hitnyomozóé az utolsó szó. Gyanítható, hogy Szervét végül nem fog nevetni, nem egy vígjátékban fog fellépni. A színjátékot újraindítja a Hitnyomozó végszava, mely a tiltott könyvek kiszolgáltatására vonatkozó legeslegutolsó figyelmeztetésként is érthető. Szervétnek később a hitnyomozóként viselkedő Kálvin szintén egyezséget ajánl, mégpedig hat betűért (REVOCO) az életét. Szervét megint játékosan felel meg: „Az első betűtől az utolsóig. Gondolataim teljességét a bölcsőtől a koporsóig. Tehát mindent. Semmiért.”²⁰ Szervét alfája és ómegája a teremtménye, a könyve. A sorstragédia nem teljesülhet be, mert a teremtő ember által bójtre fogott Isten is komikussá válik.

Az átértelmezések a kísérletezéssel keletkeznek, tulajdonképpen próbatételek. A végsőig fokozódik az azonos mondatok variálása, s azok széttartó értelmezése. A *Káin és Ábel*ben a Bibliából kiíródó történet magában foglalja mind a feltétlen áhítat, mind a fenntartással kezelő groteszk álláspontját. Káinnak és Ábelnek az áldozati edény használatáról való vitája „csészestációkra” tagolódik. Egy mindennapi mozdulat elvégzéséből, az ivás szükségszerűségéből és annak megakadályozásából játék kerekedik. Káin rájátszik a szerepére azzal, hogy átveszi Ábel szókészletét. A kitartóan hajtogatott szavak ritualizálódnak. A mágikus formulákkal pedig akár ölni is lehet, mint a Professzor Ionesco *A lecke* című darabjában.

A nyelvbotlás körül egy kabaréba illő kérdés-felelet párviadal alakul. A félreértéseket a késésben lévő gondolatfutamok adják. A képzettágító és –sűrítő nyelvi akrobatikákban az azonosság és a különbözőség határai, finom átmenetei vehetők észre. A képtelenül egyszerű válaszaival a kioktatandó Őrségparancsnok olyan, mintha a mese Csipkerózsikájával együtt varázsálmom szállta volna meg. Az úgy szereti, majd megeszi mondást szó szerint veszi. Az új szavakkal ismerkedve, ízlelgetve az evésről kezd beszélni, csak hogy másról ne kelljen, végül elhadar egy dicsőítést. Alexandrosz mégsem él mindörökké, talán az éltető formula egyik szavában keletkező alig észrevehető hiány miatt. Az Őrségparancsnok az anyanyelvéből való kiesés ellen az idegen nyelv torzításával védekezik. Kleitosz azért számoltatja el a szavakkal, mert ha épen megőrződnek, akkor a közösségi emlékezetet örökíthetik tovább. A Dialógusokban az örök keresés és hiány által keltett felejtés-emlékezés játék én-ontológiákat implikál.

A darabok nyelvjátékai egyéni találmányokkal, szójátékokkal, szóviccekkel, kifigurázott idézetekkel, többszólamúvá alakított közmondásokkal és szólásokkal, félreértésekkel, átértelmezésekkel játszódnak. A közhellyé kopó beszédfordulatok, a litániákká fűződő szövegidézetek személyfelettségükkel a kimondás menedékhelyei. A vitairatokban az evidenciák hiteltelenné válnak, mivel a kikezdhethetlen érvényű exemplumokra egymást cáfoló mondandókban hivatkoznak. A kényszerhelyzetekben beszűkülnek a lehetőségek. A teremtő fantázia gondolatkísérletei nyithatnak a szabadságnak belső távlatot.

VÉGJEGYZETEK

¹ Cs. Nagy Ibolya: Út a méltóságától megfosztott emberig, Hitel 1999/12.

² Ablonczy László: Nehéz álmom. Sütő András 70 éve. H.n., 1997. 251.

-
- ³ Sütő András: Három dráma. Bukarest, 1982. 285.
- ⁴ Sütő András: Évek-hazajáró lelkek. Bukarest, 1981. 218.
- ⁵ Sütő: Három dráma. 163.
- ⁶ Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 223.
- ⁷ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 145.
- ⁸ Mész Lászlóné: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 112.
- ⁹ Nagy Péter: Sütő András két drámája, Élet és Irodalom 1976/2.
- ¹⁰ Szakolczay Lajos: Alakok és helyzetek Sütő András színpadán, Új Írás 1977/7.
- ¹¹ Vö.: Mírcea Eliade: Az örök visszatérés mítosza. Bp., 1998. 40.
- ¹² Sütő: Három dráma. 228.
- ¹³ Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 226.
- ¹⁴ Bertha Zoltán: Sütő András. Pozsony, 1995. 149.
- ¹⁵ Bertha i.m. 148.
- ¹⁶ Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 114.
- ¹⁷ Görömbei András: Sütő András. Bp., 1986. 196.
- ¹⁸ Sütő: Három dráma. 48.
- ¹⁹ Sütő i.m. 150.
- ²⁰ Sütő i.m. 181.

A pótcselekvés, az önpusztítás, az ön(f)eladás Csurka István dramatikus szövegeiben

A túlzásba vitt mérték- és viszonyjátékok

A hazardjátékokban behatárolt a szereposztás, győző és legyőzött van. A Csurka-darabok játékosainak már csak a játszmák vére menő próbatételek, a megmérettetés alkalmai. A pótcselekvésként játszott játékokban a nyertes is veszít, mivel eleve elbukottak indulnak az önpusztítás versenyében. A játékosok belekényszerülnek egy helyzetbe, de választhatnak a magatartáslehetőségek közül: haladékra játszva tovább pózolnak, vagy végleg kiszállnak, s kihívják a halált, amíg nem késő. A mérték játékaik ezért csak mértéktelenül művelhetők. A paradoxon a felcserélhetőség velejárója, vagyis az ön(f)eladás hiábavaló, a játékban a kiesők helyét betöltő bábuval újabb kör kezdődik.

A deficités én-többlet

A játékosok torzók, s a hiányaik pótlására játszanak. Lehetőségekre akarnak szert tenni, akár a lehetetlen harc árán is. A sziszüphoszi lázadásuk szüntelenül ismétlődik. A helyzet kilátástalansága ugyan változatlan, mégis újra kell kezdeni a sziklagörgetést, mert útközben a nézőpont módosul. A játékosok megismétlik Sziszüphosz történetét, ki akarják játszani a halált. Egy képtelen ötlettel: a halállal. A játszmák a végromlásig mennek, az (ön)gyilkosság gondolatának játékáig vezetnek, szinte halálszínházat állítanak fel. Sorsa ugyanis csak annak van, aki ki tudja hívni maga ellen, aki veszíteni is tud saját döntése következtében.¹ A játékosok gyermeki-titáni magatartásokat vesznek magukra. A köznapi lehetőségeket képesek a pokolig tágítani. A küzdőket a felnőtté válás törekvése hajtja.²

Az alakok hangsúlyozottan színjátékokat játszanak. A deficités én megsokszorozódik a szerepjátékokban, melyekhez különböző perspektívák társulnak. Az iker-én páros játékokba kezd. Csurka úgy rajzolja szatirikussá a szereplőket, hogy egy típusból egyszerre többet mozgatva felnagyítja a szélsőségeket. Az analitikus groteszk darabokban négy világépítő játszik, s körülöttük néhány világkiegészítő szerepel. A kényszerű összezártságban a relációk megfordulnak: az azonosságokban a különbségek, illetve az eltérésekben a hasonlóságok uralkodnak el. A résztvevőket a játékképességük különíti el egymástól. A tett hiányukat viszont kivétel nélkül a játék során elnyert funkciójukkal pótolják. Egy-egy státusz modelljei, bár tulajdonképpen már feleslegesek. A múltjaikat teherként magukkal hurcolva anakronisztikusak, olyanok, mintha halottak lennének. Ártalmatlanok, alapbetegségük a tehetetlenség. Az önpusztító titkaikkal már csak a zsebeket üríthetik ki.³ A nyerő pozíciójú játékosnak el is kellene pusztulnia, hogy megválthassa társait. Az áldozatot vállalót még egyszer feláldozzák, mégpedig azzal az ürüggyel, hogy megmentik. A szenvedés mutogatása, a színpadiasra tervezett öngyilkosság bejelentése a jóslat teljesülése ellen hat. A szájhősök meztelenségüktől megrészegülve infantilis vigyorral az utolsó zsigerig felboncolják magukat, legalább szavakkal.⁴

A privilegizált helyzetekből kibillenő szereplők képtelen kísérletbe kényszerülnek. Kiből mi lesz Magyarországon kérdését játsszák végig a darabok. Egyedül a tehetség pótolhatatlan, mégis föl- és átváltódik, pótcselekvésre cserélődik, aprópénzre váltódik a játékhoz. Az ember tehát nem annyi, amennyi lehetne.

Játékos Nevek és Dialógusok

Csurka analitikus groteszk szövegei kamaradarabok, melyek Bécsy Tamás szerint még az ibseni beszédmód változatai.⁵ A viszonyok ugyan szűkek a zárt térben és időben, de a partikuláris szituáció életjátékokra nyújt lehetőséget. A Név meghatározza a tér- és időkoordinátákat, képes a látszólagos linearitás megtörésére. A múltnéző intermezzók által szükséges narrátori szerepben pedig stafétaszerűen váltakoznak a Nevek, ezért oknyomozásról szó sem lehet. A játékszabályokkal lefedett küzdelmek szertartásszerűnek hatnak. A játékban azonban mindig elszabadulhat a véletlen, a kiszámíthatatlansággal számolni kell. A játékosok bíznak a cselekvés átháríthatóságában. A kimerevített életképekben a bábuszerűen ide-oda rángatott szereplők tétlenül várakoznak a csodára, késve mozdulnak. A bábkabinetek a magatartáslehetőségeket példázzák. Az individuum kijelölhetetlenségét a becserélhetőség adja, vagyis a játék független a benne forgó Nevektől. A variációkban történő körforgásszerű ismétlődés felismerhetetlenné tesz bármilyen egyediséget. Több darabban felfedezhetők ugyanazok a beszédes elnevezések, melyek státuszra vagy funkcióra utalnak. A játékokban gyakran átneveződés történik a helyzet módosulásával. A Névváltás szerepeltávolító, parodizáló akció. Az ismétlődő bemutatkozásokban az önteremtés kísérletei érhetők tetten. Az inkognitó szerepjátéka a kívülálló és a bennfentes elkülönítésének eszköze.

A Dialógusokban kérdés-felelet játékok megszokott rituáléi zajlanak. A tragikus és a komikus megszólalások változtatása egymás felül/alulmúlására megy ki. A komolykodó tirádák, a rapszodiás dikció a reciprokába vált át. A bolondozással ugyanis kimondhatóvá válik a kimondhatatlan. A titkokat kibeszélő monológok egymásnak felelgetnek, a Dialógusokban pedig a kitérő szövegek a beszélőkön a szövegmaszkokat cseréltetik. A reflexiók gyakran összefoglalásai a megtörtént vagy elképzelhető jeleneteknek. A bőbeszédűség szerepe, hogy a nélkülözhetetlenség látszatát fenntartsa. A hoppon maradás mégis elkerülhetetlen. A Dialógusokból olyan sokszakaszos siratóénekek keletkeznek, melyek vicceket tartalmaznak. A négy szólamra írt Dialógusokat a tömeg kórusa kíséri. A sorszámmal jelölt szereplők egy odaértett tömeg státusz részei, mely (zene)karszerűen funkcionál. A darabokban „részeg áriák és duettek” hangzanak fel. A Nevek és az éppen hozzájuk rendelt Dialógusok komplementer mozaikokból rakják össze az opera jellegű dramatikus szövegeket: „Olyan volt a beszélgetés, mint valami főtémából és számtalan variációból álló zenemű. Az egyik férfi egész idő alatt ugyanarról beszélt, és jóformán meg sem mozdult, a másik pedig állandóan izgett-mozgott, és a képzelete is szünet nélkül csapongott.”⁶ A komoly szövegen tréfálkozóan tűnő dalbetétek „protest-songok”, képtelen tiltakozások a képtelenségek ellen.

Játék szabadság és/vagy rabság

A játékosok résnyire kinyitott kiskapukat keresnek. A szabadság megjátszhatósága következtében rászoknak a játékokra, a rabjaivá válnak. Bevonulnak tehát egy cellányi helyre, s hívnak, hívnak, hívnak... A játéktéren kívül az elidegenítettség és a manipuláltság nagyobb mértékű bezártságot kelt, mint egy tényleges börtön. (*Az idő vasfogában* a markecolóbból a kijózanító intézet vezetőjévé kinevezett Kenéz is ezért vágyik vissza a fogdába.) A játékban akár jól, akár rosszul szerepelnek, mindenképpen vesztesek. A halálig tartó pózba merevednek, de megállás nélkül zúdítják a mulatságosnak tűnő megjegyzéseket. A ló is ember például annyit tesz, hogy valami nagy csalás készülődik.⁷ A viszonylagosság az egyedüli bizonyosság.

Színhős

Dékány hirtelen új státuszt kap a szerkesztőségben. A befolyásolás és a fátum mechanizmusának elemei láthatatlanok, csak a Nevük beidézésével szerepelnek (Mácsfi, Györgyike). Dékány a privát szférában lázad, ott kísérletezik a manipulátorrá válással. Anna a férje érthetetlen reakcióit idegbetegségének tudja be, s egyetlen utasítást ismételt: vegye be - tudniillik a gyógyszert, meg a halandzsza szövegeket is. A rovatvezetői pozícióban Dékányra cserélődik a Szoboszlai Név. A kinevezéséhez járó gratulációk egyben részvétnyilvánítások, illetve fenyegetések. Dékányhoz vendégségbe érkezik volt felettese, aki újdonsült főnökének előadja az ötletét: a rangsorban tovább emelkedése esetén helyettesítene, azaz visszakerülne az eredeti helyére. A manipulációért cserébe a manipulátort nem szándékozik leplezni. Dékány kapva kap az alku megtagadásán, mivel kinevezése óta valami gyerekes huncutságot tervezget, hogy egyszer „rossz fát tesz a tűzre”. Heccből rákényszeríti Szoboszlait az ijesztgetése azonnali beváltására, s ezzel helyette cselekvőt szerez. Szoboszlai akár Moórra is becserélhető, hiszen az információhoz összeköttetésén keresztül jut, vagyis amilyen módszer ellen harcolni készül. Dékány utasítására elvállalja a rágalmozó cikk megírását, majd a Moórra visszavonja. Báb voltát a Dialógusok leplezik le. Moór a gyerekek szokása szerint megkérdezi tőle, hogy viheti-e a babáját, azaz Lajoskát. A játékba belemegy Szoboszlai, mert nincs tudatában, hogy van tanú. Közli Moórral, hogy hozhatja, de nem veheti elő a zsebéből. Dékány ezért főnökként vonja felelősségre, sőt köszönés nélküli távozásáért rápirít, hogy talán nem volt gyerekszobája. Moór viszont átalakul játékvezetővé a ki nevet a végén játékában. Minden ellene irányuló támadást meghiúsít. Dékány egy csontvázal, látszólag egy valaha élt ember maradványával folytatja a társalgást, s úgyszólván a gyermekkortól kezdi újra az életét. Az infantilis tervben Lajcsi a gyermeki alteregója. Dékány a tökéletes lehetetlenségnek egy csontváz rejtegetését választja ki a mezítláb járás, a vinnyogás, a cikkírás, a lemondás, a maga ellen kért fegyelmi, a beteget jelentés ötletei közül. A takarítás közben kiderül, hogy egy álcsontvázról van szó, melynek kiporszívózott foga a doktor bácsis játékot indítja el Dékány és előbb duplikátuma, Lajcsi között. Dékány a telefonon öt keresőknek Savanyú József/Jóska, a híres betyár Nevében bemutatkozva a feleségét helyettesíti a háziasszonyi szerepben. Anna helyett a Boldog herceget olvassa, sőt azzá válik. A szerkesztőségi állásával felhagyva jut funkcióhoz, válogathat a háztartási munkákban. Hosszas eszmefuttatás után azonban még abban sem tud dönteni, hogy mikor találja a vacsorát. A titokról nem tudó feleség Lajcsi Néven hívja a férjét, amelyik jelenetet korábban a Dékányné Névvél felcserélhető Dékány játszik el Dékány Lajos, alias Lajcsi álcsontvázal. A vendégségbe, de a tulajdonukat képező lakásba érkező Moórékat a lányuktól várható udvariassággal fogadja Dékány. Az egybegyűltek késve értesülnek a fatálissá alakuló apró változásokról, miszerint Mácsfi Tildával, Szoboszlai Györgyikével szakít. Dékányt a várva várt véletlenszerű lelepleződés börtönbe juttathatná, de haladékot keres. Bújócskát játszik, mégpedig a vécé, majd a zuhanyzó triviális menedékét találja megfelelőnek. A Rendőrnek végül bevallja, hogy nincs szó gyilkosságról, a gipszcsontváz szemléltető kellék. A (bal)szerepese mégis apósa kinyírásának eszközévé, elárulójává teszi. Moór és Dékány szerepet cserélnek. Moór gyanúsítottá válásával Dékány azt a félreértésre hivatkozó szavaltat mondja újra, mellyel apósa először őt igyekezett tisztázni. Visszakényszerül az áldozati helyzetbe, s minden megismétlődik. Az előre lejátszott játszmában győztesként is veszít, vey veréb marad. A hiányaitól nem képes megszabadulni, csak ugyanazt a számára kijelölt helyet töltheti be. Az önpusztítását ön(f)eladással viszi végbe. Hősködése visszavonásával lázadhat: harcba indul apósa megmentéséért, a rovatvezetői státusz ismételt elfoglalásáért. M(o)órként megteszi a kötelességét.

Ki lesz a bálánya?

A játék az utolsó lehetőségig tart, miközben a kártyaasztal körül csak a játékosok sorrendje változik a helyrehúzásokkor. Czifra álíróknak dolgozik, vagyis különböző Nevei vannak, legújabban Spuriga István. A státusza is bizonytalan: írónak, kritikusnak, könyvügynöknek, hazárdjátékosnak, stricinek mondja magát a nézőponttól függően. A játék során nőt is játszik, elismétli a szeretői szövegét, akiktől kapott ihletet, lakást, vacsorát, zsebkendőt, s kölcsönt, amit nem adott meg. Szerepel a telefonkönyvben, mégsem nyitott könyv az élete a barátainak. Bértollnokként kiárulja az írói képességét akár az egymással szemben álló felek mindegyikének egyidejűleg. A Dialógusokban eldönthetetlen, hogy ki és mikor blöfföl.

FÉNY (*odaugrik*). Majd én. (*Felveszi. Czifra jelzi, hogy nincs itthon.*) Halló, itt Czifra János író, kritikus, könyvügynök és hazárdjátékos lakása.

CZIFRA (*odaugrik, ki akarja tépni a kezéből a kagylót*). Meg vagy örülve. Lehet, hogy egy miniszter.

FÉNY. Te miniszterekkel barátkozol? Nyugi. Kormorán van a vonalban.

CZIFRA (*megnyugszik*). Az más. Akkor nemcsak könyvügynök vagyok és hazárdjátékos, hanem strici is.⁸

A vendégek otthonosabban mozognak a lakásban, mint a házigazda. A triviális megnyilvánulásokat sem mellőzik, hiszen itt esznek, isznak, vetkőznek, fürödnek, sőt időnként Fény és Abonyi Czifra Nevét is használja. Mindannyian kiesnek a funkciójukból. Czifrának az írói, Abonyinak a filozófusi, Fénynek a világhírű matematikusi státusz, Csüllöghnek a felnőtté válás hiányzik. A pótcselekvésben, a játékban egészülnek ki. Czifra kártyapartnerei szintén alakváltóak: Csüllögh, aki Böhönyén még kutya volt, Böhönyeként neveződik át, Abonyi Kaszap Istvánnal azonosul, akinek a síremlékét megörökítő fényképhez imádkozik, Fény csodabogárrá válik, mely után lohol. Az ön(f)eladást a végsőig fokozzák. A lakásba mintha egy színjátszó társulat nyomulna be⁹, amely egy tragédiát akar előadni, csak a szövegíróra, illetve a rendezőre várnak, s időtöltésként komédiáznak. Czifra a szövegeit rutinból mondja, sztereotípiákat használ, gyakran blöfföl. Csüllögh kommentál. Abonyi mindent eljátszik. Fény kritizál, kívülről figyeli a játékot, közönségként szórakozik az attrakciókon.¹⁰ A játékosok eleve bálányák, egyre megy, hogy nyernek, vagy veszítenek. Kreatúrák, bábuk egy lejátszott játszmaiban. Barátokként kezdenek bele egy barátságatlan játékba, a pókerbe. A küzdelem során egymást próbálják manipulálni. A fatális véletlen Czifrának royal flösst juttat, azaz a kezére játssza a pénzükkkel együtt a többieket. Nyertesként viszont a legtöbbet kockáztat. Elszánja magát, hogy tenni fog valami visszavonhatatlant: „Én addig fogok meghalni, amíg nem késő. Veletek ellentétben, akik életetek végén fogtok meghalni, amikor rendszerint már késő, én nem életem végén, hanem akkor halok meg, amikor még nem késő.”¹¹ A játékidő végeként először az éjfélt választják. A hitelbe játszó Abonyi limitálatlan hívásait a pénzzel fizetők nem tudják megadni, így a határidőig visszanyer ötszáz forintot. A fogadalmához híven a rádióval együtt harsogja a Himnuszt. A játékosok magatartásvariációkat mutatnak be a hőzöngéstől való elhatárolódásra, vagyis szintén produkálják magukat. Abonyi végigéneklie a zeneművet, majd folytatják a pókert. A kölcsönös eladósodással a készpénztétet tárgyakkal helyettesítik. A játék sem megy már verre, s éppen ebbe lehet belehalni. A póker ellehetetlenülésével a játékkényszer hatására új ötletek vetődnek fel. Az értelmetlenséget Csüllögh infantilis ajánlata viszi a végsőig, miszerint játszanak hegyesköpő versenyt. A társaság kivilágos kivirradtig pókerezik. Nem sikerül újítaniuk, nullák és hullák maradnak. A bálanyaságra esélyes Abonyi káromlón imádkozik. A gyermeki imaformula átvált panaszáradatba, majd átokba. A pókerezőket gyermeki játszótársakként említi, akiket a Gondviselőnek tisztába kell tenni. A játékot persze nem lehet elfelejteni, ahogyan a veszteségek is számon vannak tartva. Alighogy Czifra megszabadul hajnalban a vendégeitől, őt rakja ki az újabb látogatója. A pókerezők késve távozása Czifrára nézve fatális következménnyel jár. A játék nyerteseként a legnagyobb árat

fizeti, mivel az unokaöccse csekély áldozatként az életét kéri. Juhász a titok beavatottjaként Czifra blöffjeit nem veszi be. Az éjszakai böjtölésért elvárja, hogy elmenjen a gőzfürdőbe, azaz utolsó lehetőségeként cselekedjen, a halált kijátszva az öngyilkosságot válassza. Czifra helyét a lakásban Juhász, a következő pénteki kártyapartiban pedig Kormorán veszi át, ha nem blöff, hogy beszáll. Akkor persze, ha beváltja az önpusztítás ígérését, de a játékidő hosszabbítgatásait ismételve újabb haladékhhoz is folyamodhat.

Deficit

Betűvel jelölt két férfi és két nő szerepel a játékban. Az elnevezéseik feltehetőleg szerepek. X találmánya a csereberélés, mégpedig a hiányaik pótlására. A kivételes státuszuk ugyanis nem jár együtt funkcióval. X a látszólagos lehetőségek helyett (bővítheti a szakmai ismereteit, vacsorázhat, alhat, ihat, szeretkezhet a feleségével, tévét nézhet, rádiót hallgathat, olvashat, pasziánszozhat) a lehetetlent választja. Az ön(f)eladás kikényszerítheti a változást, bár a rossz irányába. X és Y vendégül látja Z-t és W-t. A társasjátékban egymás gondolatait találgatják. X a kísérletét először Z-nek tárja fel. Z tréfaként érti a feleségváltás tervét. A Dialógusokban a blöffölés lehetőségéből félreértések adódnak. A játékosok az automatikus lelepleződésben bíznak, a véletlen szükségszerű bekövetkezésében. X és Z egymásnak elárulják, hogy gondoltak a másik feleségére, mint nőre. A feleségek kiárúsítása nem olyan képtelenség, miután Y is számot tart Z-re. A játék kezdetén X meggyőződhet arról, hogy Z képes elcsábítani Y-t. Z pedig állja az alku, mivel biztos benne, hogy X nem járhat sikerrel W-nél. Kérdéses tehát, hogy ki választja a gazember szerepet. X a tönkremenésre játszik, a titkát is majdnem kifecsegi. Sejtethető, hogy blöfföl, amikor hegedűt szándékozik elővenni a tokból. A lehetetlent kísérti azzal, hogy a lehetőségeit átkokként sorolja, nem gyanítva a legnagyobb hiányát: „Becsüljük meg, hogy élhetünk? Örülünk, hogy rendes kis lakásunk van? Ételre, italra nincs gondunk, a barátaink kedvesek és megértők, egy húron pendülnek velünk, hajlandók a kedvemért engem következetesen X-nek, a feleségemet Y-nak nevezni, és a kedvünkért fölverték a W, illetve a Z nevet...”¹² X és W távollétében Y és Z magára marad. X manipulációjának megfelelően az újrakevert párosoknak turbékolniuk kell.

Y. Báb-gerlicék, gerlice-bábok.

Z. Nem áll jól. Érdekes, ha X nincs itt, nem hangzanak olyan jól ezek az absztrakt, blabla-szövegek.

Y. Igen, mert te mindig úgy mondd őket, neki, hogy ő pontosan értékelje, elismerje őket. Mondd nekem. Majd én pontozlak.

Z. Pontozol? Pont te pontozol?

Y. Na látod, egész jó.

Z. Pont, pont, vesszőcske...

Y. Hímvesszőcske.¹³

A Dialógusokban változatlanul folynak tovább a szójátékok. Y átvállalja X-től a kísérlet vezényletét. Az infantilis megnyilatkozások triviális reakciókat váltanak ki. Y meggyőzi Z-t, hogy az ágyforradalmat válassza például ahelyett, hogy a középiskolai nevelés megváltoztatására könyvet írna. A lakásba visszaérkezik X és W, elkésnek. Kénytelenek a Z-t és Y-t rejtő hálósobán kívül várakozni. Képtelenek megzavarni a bent lévőket, akik pedig nem merészkednek elő, bár a zajokból tudomásul vehetik, hogy már nincsenek egyedül. Az ajtónyitáskor már nem találják egymásra az eredeti szereposztás szerinti házastársak. Most W és Y távozik, s hagyja egyedül X-et és W-t. W komolyan mond komolytalánokat, X válasza éppen fordított logikájú.

W. Mindent tudok rólad.

X (*feláll, komolytalan, énekel*). „Meghalt a cselszövő, nem dül a rút viszály, országunk élni fog, mert László nagy király.” Jól átráztalak benneteket. Az egészből egy szó sem igaz.¹⁴

Az operarészlet saját halálának jóslata, ha képes lenne cselekedni, illetve ha intrikusi szerepkörbe kerülhetne. A játék kimenetele a véletleneken múlik, melyek fatálissá változnak. X a kizárólagos áldozat, önpusztítása majdnem sikerül, s ebből a szempontból győztes. X elárulná W-nek, hogy mit rejteget a hegedűtokban. Váratlanul azonban magát lepi meg az abszolút fegyver hiányával. A hegedűtok pedig nem sül el. A fogadást hiába nyeri meg, azaz Y kezdeményezőként csalja meg, W mégsem lehet semmilyen értelemben se az övé. Úgy tesznek, mintha a házasságtörések nem történtek volna meg, s a barátságok még meglennének. A játék valószínűleg a következő összejöveten is folytatódik, csupán a helyszín W és Z lakása lesz. X a darab kezdetéhez képest változatlan helyzetet vesz fel, s az Internacionálét dúdolja.

Döglött aknák

A kórházi szobában Paál és Moór váltogatják egymást az éber és az alvó szerepében. Mindketten vegetálnak, kvázi hullák. Funkciótlank, nyugdíj előtt állnak. A hiány eltüntetésére azt játsszák, hogy még státuszban vannak. Ősellenség típusok, Paál mégis egy gyékényen árul Moórral. A szócsatáikban az idegbetegségüket megcáfolva taktikázzák ki egymást, elképesztő dolgokat művelnek. Moór titkos fegyvere a ráröhögés, Paál viszont egy pisztolyt dugdos. A frontvonal a lángossütő-engedély kiadása és megtagadása mentén húzódik. Paál azonban már nem illetékes, Moór tulajdonképpen semmibe veszi a lángos fogyasztókat, amely szépséghibát az arányok növelésével küszöbölné ki, már koncessziót képz el. Béla és Zsóka az altatással manipulálják a hozzátartozóikat, amikor azt a látogatási időre időzítettik. Zsóka igen hatásos előadást rögtönöz. Rákényszeríti magát Bélára, ahogyan Paál tette korábban vele. Férjet szeretne, amíg nem késő. A látogatók maguk helyett kölni illatot és gyulai kolbászt hagynak hátra. A felébredő Moór és Paál a zárt osztályra igyekszik átjátszani a másikat. Moór megtalálja ugyan ellenfele fegyverét, de késlekedik a használatával, ami a végzete lesz. Paál visszaszerzi a pisztolyt, s Moórral altatót vetet be. A lehetséges bűnjelet az egyetlen nem látszat látogatójával, a feleségével viteti el. A véletlen tehát a kezére adja ellenfelét, avagy van Isten. Eljátssza a győztes csatája jelenetét, azaz amikor a magához térő Moór vélhetően kiáltozni kezd, hogy le akarják löni. A kényszerzubbonyt nem kerülheti el, mivel a pisztoly már nincs a kórteremben. Moór a zárt osztályról a régi szobájába tér vissza, de ágyat cserélnek Paállal. Egyformán áldozatok, egyiküket sem engedik ki. Nem veszik észre, hogy már maguk ellen, vagyis az önpusztításra játszanak. Az összeházasodni készülő Zsóka és Béla új lakásában kaphatnának szerepet az öregek. Moór vezényletével egy újabb színháték kezdődik. A kórteremben látszólag az önéletrajzát, tulajdonképpen semmit sem gépelő Moór kijelenti, hogy a kert alá van aknázva, mégpedig a kertészt alakító Paál által. Moór elgondolja, hogy a státusza felcserélhető Paállal, vagyis lehet helyette kertész. Az idegbaj ekkor hatalmasodik el rajta, a lángossütő rögeszméje helyébe az aknáké kerül, a kórház pedig tabuvá válik. Gyermekként kezelik. A Dialógusokban kibontakozik a megváltozott szereposztás.

ZSÓKA *(két üveg Colát hoz)*. Kitaláltam egy új keveréket. Ezt kóstold meg, pajtás. *(Béla-nak kínálja.)*

BÉLA. Mi legyen az?

ZSÓKA. Kóstold meg. Állapítsd meg te, miből készült.

BÉLA *(belemegy a játékba)*. Így a legkönnyebb leégetni egy csökevényesen fejlett ízlelőszervű férfit. Én azt mondom, ananász, s kiderül, vörös bor.

MOÓR. Szabadna?

ZSÓKA. Hogyne, hoztam Jenő bának is.

MOÓR *(kóstolja)*. Kérlek szépen, ez ribizli, tej és bor. No, persze só és szódavíz.

ZSÓKA. Tökéletes! Ez igen. Én száz év alatt nem állapítottam volna meg!

MOÓR. Nem vagyok én szenilis. Ti azt csak képzelitek, hogy szenilis vagyok. Amit én egyszer megmondok, az úgy is van. Nekem minden szervem tökéletesen működik. No, majdnem minden. Bár, ki tudja, ha arra kerülne a sor...*(A hasához kap.)* Jézusom, ez a keverék. Ez hashajtó! És le merem fogadni, az a végé, amelyiket én szeretem, foglalt lesz. Ott ül a kertész, és a Nők Lapját olvassa.

ZSÓKA. Három olyan helyiség van még a kórházban, apuka.

MOÓR. Kórházban? *(Újra a hasához kap.)* Ne igyatok ebből. *(Eliszkol.)*¹⁵

Zsóka meglepetésként egy üdítőitalt hoz, mely egyébként eredetileg titkos recept szerint készül, alkotóelemeinek találgatása ideológiai vitákban is szerepet kap. Béla úgy tesz, mintha nem tudná kitalálni, hogy mi az. Moór diadalmasan felsorol egy képtelen összetételt, aminek a hangzása is hashajtó hatású. A trivialitást hozza elő a kiválasztott végéhez való ragaszkodása. Nyilvánvalóan szenilis, és semmi sincs úgy, ahogy mondja. Nevetséges, ahogyan férfiasságát bizonygatja, és Zsókanál, vagyis Paál hajdani és Béla jelenlegi kedvesénél próbálkozik. Utolsó lehetőségként felveti, hogy az emlékirataiban blöfföl, miszerint neki is „megvolt”, ám felmerül a gyanú, hogy még a saját nevét sem tudja leírni. Zsóka Paállal is megkóstoltatja az üdítőitalt, de Moór hiába drukkol a hasonló következményekért. Paál se nem tippeli meg az alkotórészeket, se nem szalad a végére. Egymást címkézik fel: Moór Paált hippinek, háborús uszítónak, betyárnak, fegyverrejtegetőnek, ellenségnek, zabigyereknek, lilimtiprónak, Paál Moórt háborús bűnösnek, kuláknak, feketézőnek, élősdinek, karikatúrának, impotensnek mondja. Kiegyeznek abban, hogy egyforma partizánok voltak, vagyis semmilyenek. Az ön(f)eladásuk megszüntetik a különbségeket. A Moór és a Paál Név tulajdonképpen felcserélhető. Paál elvállalja, hogy kertészként aláaknázza a kertet, de egy fordulattal hozzáteszi, hogy döglöttel. Moór erre a válaszra várt, így barátian kezét ráznak.

Versenynap

A négy fogadó, azaz Bakucz, Csapó, Lelki és Gedeon mellett Gergely kívülállóként van a pályán. A szólamaikat a lóverseny közönsége kórusként visszhangozza. Bakucz író, de emberek helyett a lovakról készít leírásokat, Lelki költő helyett tenyérjós, gyógyszerész, Csapó pszichológus helyett indítékhiányos örült, Gedeon színész helyett statisztá, tánc- és illemoktató. Infantil viselkedésük az óvodásokéhoz hasonló. A harctéri viszonyok játékszabálya, hogy ki kell húzni az egyik pillanattól a másikig. Játékosi státuszban jutnak feladathoz, egyébként csak várakoznak. A Megváltó is karikírozva tűnik fel, nem választható el a játéktól. Nyerés esetén van Isten, vesztéskor nincs. A lovakat is manipulálják, ahogyan a játékosok is bábuk. A futamok közötti rést a tarhálási szövegek töltik ki. A Dialógusokban összekeveredhetnek a különböző nézőpontokhoz illeszkedő státuszok. Az utolsó futam megjátszásához szükséges összegért Bakucz felajánlja az óráját, a zakóját, az ingét, a cipőjét, sőt a csontvázát is, vagy bohócot csinál magából, s háromszor körbeszalad a pályán ordítva, hogy hülye. A szerencsejátékok állandó szereplője a pénz, amit a játékosok hajszolnak, bár megvetnek, sőt az ön(f)eladást is vállalják a megszerzéséért. Egyedül Gergelynél marad fizetőeszköz, aki értetlenül áll a játékörület előtt. Nem ad kölcsön, ezért majdnem tettlegességig fajul a barátok közötti veszekedés. Meg akarja menteni Bakuczot, ezzel tovább ront a helyzetén. A többi kéregetőnek zavarában juttat valamit.

GERGELY *(még egy pillanatig Bakucz után néz, amikor megáll mellette egy toprongyos, részeg és zavarodott, félig-meddig elmebeteg és esendő alak, Gergely rémülten néz rá)*. Mit óhajt?

TOPRONGYOS. Drága magyar testvérem! Csak egy átszállóra valót lenne szíves.

GERGELY. Átszálló? Nincs már átszálló. Egy forint kell?

TOPRONGYOS. Csak egy pohár barna sört ittam, így állok. Nyolc évet ültem. A feleségem jelentett fel. Már nem haragszom. A szeretője biztatta. Csendőr voltam.

GERGELY. Mit akar? *(Átad egy forintost, a Toprongyos átveszi, de nem tud róla.)*¹⁶

A Toprongyos még a következő műsorszámokat adja elő: Passauból hazatérve nem adja le a pisztolyát, amiért a felesége feljelenti, lefogyott, a lába gipszben van, megfagyott, egyenest a rabkórházból jön, csak a rajta lévő ruhával rendelkezik, remeg a keze, foga sincs, Érmihályfalváról származik, s roncs mivolta ellenére dolgozni akar. Kezet rázva búcsúznak, majd a Toprongyos váratlanul a helyszínhez képest illőn, normálisan visszakérdez, hogy Gergely szerint nyer-e az ötös. Blöffjei meglepő logikai kapcsolatot mutatnak, csak illuminált állapotban összezavarja a meseelemeket. Átlátszó hazugság az átszállóra gyűjtés, a begipszelt és megfagyott láb, a rabkórházból a lóversenypályára érkezés, de beszámíthatók múltbeli lehetőségekként. Az értelme utolsó menedéke a játék. Gergely Gedeont is kisegíti, Csapó kezébe pedig a névjegykártyáját nyomja, majd távozik. A játékosok versenyszerűen üzik tovább az önpusztítást. Mária késve keveredik a pályára, a férjét már nem nyerheti vissza. Bakucz Csapót is elárulja azzal, hogy a tudta nélkül eljátssza a feleségének a fizetését. A záró futamban római számokkal megjelölt hangok variálódnak: szóba kerül a szépség, a teljes esélytelenség, mint Szálasinak a főtárgyaláson, a politizálás elhárítása, a helyzet urai és vesztesei, a lóversenyre járás és a papírból vacsorázás közötti kapcsolat, a rossz fogak, a fogadás keresztretjvényvel helyettesítésének fogadalma. Bakuczné, Mimi, Csapóné összevonható szerepek, szövegeik asszonysíratók. A női megnevezések a Mária Névre cserélhetők, az pedig Szűz Máriáéra, a szenvedő szentre. A szakrális utalást azonnal visszavonják a lóversenyzőkhöz kötődő triviális jelenetek, mint a vekkercsörgéssel behatárolt légyott a kancának hívott szeretővel. A lóversenyen eljátszott forintjaik, megcsalásuk ellenére azt választják, hogy minden maradjon változatlan. A játékosoknak nincs más lehetőségük, túl kell élniük holnapig, hogy minden kezdődjön előlről.

Házmestersírató

A házmesterék csapata játszik a szociológusokéval, a játékvezető Herceg Pista. A játékosok párokba rendeződnek: Jónásné Poós Zsuzsa, Polgárt Felleg Anna, Rudít Visegrádi Irén, Katit Lippai fogja vagy fogdossa. A látszólag buzgón dolgozó szociológusok ugyanolyan feleslegesek, mint a munkakerülő vendéglátóik. A bögrecsárda az építőmunkások távozásával visszaváltozik házmesterlakássá, azaz alkalmas a vendégfogadásra. Jónásné családi körébe ekkor tör be a kérdező team, hogy a házmester-szociológiához tapasztalatokat gyűjtson. Itt aztán találnak csemegézni valót: a házigazdák a minden fordulatot túlélte, feljelentgető, Szász elvtárssal zugitalmérést üzemeltető Jónásné, az alkoholista élettársa, Polgár, a csak névtöredékében ismert lengyel katonától született fia, a börtönviselt Rudi, egy pincértől származó lánya, a volt prostituált Kati. Jónásnének a házmesteri státusza nyújt lehetőséget arra, hogy a funkciótlan családtagokat eltartsa. Katit kell helyettesítenie, aki jól keresett, de a gyerekszülést követően anyja nyomdokaiba lépve férjet keres. Ezzel elárulja kiárúsítóját, Rudít. A házmester dolga, hogy a szabályok betartására ügyeljen, ami alól az általa elkövetett szabálytalanságok kivételek. Jónásék képtelenségnek tartják a szociológusok vállalkozását, de muszáj vállalniuk a Szász elvtárssal való üzletársi összefonódás miatt. Az ital az utolsó menedék. A Dialógusokban a múltvájálásból halálos, a hiányokat kibeszéltető játék kerekedik. A hivatalos, az érzéki, a brutális, a naiv, a gyermeki megnyilvánulások keveredése zavart idéz elő. A vendégeknek a vallatás a foglalkozásuk, a házigazdák a titkolózásból élnek. A szociológusok áldozatai a házmesterék, hiszen a rejtegetnivalóik leleplezése lesz a feladatuk. Polgárt a gyermekkoráról faggatják, mikor a gyermekéhez virággal, bonbonnal, narancssal látogatóba jön a részeg Herceg. Később kiderül, hogy blöfföl, mert az általa tragikusnak nevezett helyzetet maga idézi elő azzal, hogy befizeti a gyereket bölcsődébe,

tehát nem találhatja otthon. A késése fatálissá válik. Herceg lemarad az eligazításról, az alaphelyzetből való kizárása visszaüt. Úgy tesz, mintha a szokásos és a váratlan vendégek között nem ismerné fel a különbséget. Jónásné és Szász megpróbálják a bögrecsárdát írói rögeszmének beállítani, ám miután szómagyarázatra kényszerülnek, nem lehet tovább palástolni a tiltott italmérést. A házmesterlakásból kibontakozó kocsmában már Jónásné kínálgatja a teamet itallal. Az írás helyett a reggel kilencig tartó szesztilalom idején italozással lázadó Herceg veszi irányítás alá a további küzdelmet. A szociológusok válnak a házigazdáiknak kiszolgáltatott játékszerekké, sőt foglyokká, amikor Rudi belülről bezárja az ajtót. Az újabb bemutatkozásuk úgy történik meg, hogy térfelet cserélnek, azaz a szociológusokat vallatják a házmesterék. A manipulátorként működő Lippai kivételével átállnak a házmesterékhez, s bevallják a munkájuk alibi jellegét, értelmetlenségét. Szász félreérti a figyelmeztetést, s a választási lehetőséget hiányolja. A bögrecsárda szerény „buliját” nagyobb mértékű vállalkozásra cserélné, természetesen hasonlóan kistűlő technikával, vagyis Jónásné lakása helyett a telkét használná ki. A kísérlet túl jól sikerül. Szász elszólja magát, hogy a házmesterlakás nemsokára semmivé válik, bekövetkezik a szanalás. A helyzet abszurduma, hogy a felszámolásra ítélt házba kiküldött tudományos felmérőket számoltatják el a házmesterék. Mindannyian holtvágányra tévednek.

A fétisek

A helyszíneken egy csodatévő terület vagy tárgy van kijelölve, melyhez járuló szereplők átváltoznak, (száj)hősködni kezdenek. Ilyen a lichthof, a fürdő, a hegedűtok, a zakó, a kasszák, a vallató járóka. Az itt tartogatott titkok (csontváz, öngyilkosság szappanba rejtett borotvapengével, valaha egy géppisztoly és a Kommunista Kialtvány, pisztoly, eljátszandó pénz, családi szégyenek) perverzióknak tekinthetők, annál is inkább, mivel a játékosok a véletlenszerű lelepleződésre várnak. A kártya és a ló mintha kultikus funkcióval rendelkeznének, megkövetelik a rendszeres zarándoklatot. A költők – Nagy Lászlótól Csukás Istvánig – is előszeretettel sűrítik össze a nosztalgiákat a letűnt paraszti világ totemállatában, a lovacskában. A játék – és csak az – vérre megy. A darabokban a póker és a lóverseny a mítoszi vitalitás kinyilvánításának terepe. Így a vérrel kapcsolatos szóösszetételek a tétet képviselik. A vérlázító társasjátékok a forradalom lehetőségei, ha csak az ágyban is. A vérfagyasztó szócsaták után a tragédia mégis elhalasztódik. Az nem véletlen, hogy a *Ki lesz a bálánya?* pókerjátéka a Vérmező utcában zajlik. Az abszolút nyertes, Czifra a játék kezdetén megfogadja, hogy vért iszik, s a végén elmeséli az erei felvágásával tervezett öngyilkosságát. A Csüllögh által búcsúzóul elmondott Villon-parafrázis a jézusi szenvedéstörténetet vetíti Czifra sorsára, amennyiben a vére hullatásával megváltói szerepet vesz fel. A vesztes Abonyi közli, hogy vért fog enni a családja ebédre, ám a magyarázatban a készülő tragédia komédiába vált át. Az ötlete: a véradásért pénzt kap. A vér tehát egyszerre keltheti az élet-étel és a halál képzetét. A *Deficit*ben X találmányához a vérvádak és a téboly tartoznak. A *Döglött aknában* Moór vérdíjként teszi az ötszázast az alvó Paálra. Az ösellenségek vérbosszút hirdetnek meg Béla és Zsóka házassági terve hallatán. A *Versenynapban* a lóversenypálya a vérmező. A győzelem akár a ló orrvérzésén is megbukhat. Az önpusztítás beteljesülése a „még nem késő” halál, vagyis az öngyilkosság lehetne, mely ezért a nyertesek ötlete (Dékányé a *Szájhősben*, Czifráé a *Ki lesz a bálánya?* című darabban, Z-é a *Deficit*ben, Bakuczé a *Versenynapban*, Jónásné a *Házmestersiratóban*).

A játékok során a cinikus, néha démonikus gátlástalanság a „vetköztetést”, a „tisztán(ak)látást” szolgálja. A lázadás a „nagytakarításban” csúcsosodik ki. A *Szájhősben* az idegösszeomlásra előírt zuhanykúra a kínos helyzetek előli menekülési lehetőség. Dékány a tisztaság kátéesz elnökének, Moórnak az ügyeit kitakargatja, majd ürügyet keres, hogy

eltussolja. A tisztálkodást nem lehet túlzásba vinni, mert a megtisztulás a vég. A megújulását takarítással indító lázadó megijed az esetleges győzelemtől: „Hiszen ha én mindent elmondok: nekem végem... mihez kezdek én, ha megtisztultam? Leszek én akkor valaki? Nem az nekem az egyetlen lehetőségem, hogy körömszakadtig küzdjek a saját megalkuvásaim ellen, de sose győzzem le őket?...Hát mi tesz engem valakivé, ha nem éppen ez a látványos küzdelem?...Vagy legyen belőlem egy tiszta senki?”¹⁷ A *Ki lesz a bálánya?* című darabban Abonyi az izzadásán könnyítő vetkőzőszámokat ad elő, zuhanyozni megy. Czifra a gőzfürdőben kíván halálra tisztálkodni: „Az ember elmegy a gőzfürdőbe. Egy ilyen átzüllött éjszaka után nagyon jótékony hatású tud lenni a gőzfürdő. Az ember kibérel egy kádat, bezárkózik, és elkezd mosni magát. Elkezd szappanozni magát. Ott, ahol piszkos. A nyakát, a csuklóját. A csuklója mindig bepiszkolódik az embernek, ahogy nyúl a dohány után, a lapok után. És a szappan kopik, kopik, kopik, viszont az ember végül is tisztán megy át a másvilágba.”¹⁸ A lakásából kitakarodni kényszerül, de megfogadtatja Juhással, hogy kitakarít, ha végez. A halott(ak) után ez a szokás. A *Deficit*ben az éppen a színről hiányzó szereplők kiszellőztetik a fejüket, kiszabadulnak az egymás levetkőztetésére kimenő rontójátékból. A *Döglött akná*ban Paált és Moórt a kórházban egyaránt levetkőztetik, ezután egymást akarják beöltöztetni a kényszerzubbonyba. A *Versenynap*ban a szereplők kivetkőznek magukból, hogy pénzhez jussanak, azaz játszani tudjanak. A *Házmestersirató*ban az általános „vetkőztetés” révén napvilágra kerülnek a gondosan takargatott titkok. Jónásné ténylegesen kombinéra csupaszítja magát, s elfelejtve, hogy Szásznak ágyaz, lefekszik. A nyomdokain haladó Kati Lippainak szolgál fekhelyül. A hámozás is előfordul ilyen értelemben: a szereplők hímezés-hámozás közben késként vágják, nyesik magukat. Nevetnek miközben lehámozódnak a semmiig.

A rekvizitumok funkciójuk alapján tipizálhatók: A halálos fenyegetést jelentő tárgyak: a kés (Rudié a *Házmestersirató*ban, Czifra zseletpengéje a *Ki lesz a bálánya?* című darabban), a pisztoly (Paálé a *Döglött akná*ban, X géppisztolya a *Deficit*ben), altató (Dékányé a *Színhős*ben, Moóré és Paálé a *Döglött akná*ban). Az öltözék részei, melyek cserélgetése komikum forrása: a zakó (Paálé a *Döglött akná*ban), a cipő (Szászé és Polgáré a *Házmestersirató*ban). A szereplők lábát ugyanaz a – spanyolcsizmának érzett – cipő szorítja. Sántikálva vagy csámpásan, fogat összeszorítva vagy dühödten ordítva járkálnak.¹⁹ Akad, aki lerúgja a rabságban tartó lábbelit, van, aki cserélgeti. Valamennyien másként viselkednek az azonos szituációban, eltérően mozognak benne. Mások a zakótól szeretnének megszabadulni: „Itt hibáztam el legjobban: beletörődtem egy szűk öltöny kényelmetlenségeibe, s ahelyett hogy elhajítottam volna, hetenként kétszer maskarára cseréltem. S rám tapadt a maskara, mint a páncél. És közben kihíztam a konfekciót, de most már viselnem kell, hogy vasárnap felvehessem rá a maskarát.”²⁰ Mindenki csak a másik ruhájában érzi jól magát. Az elidegenítő feladatú hírközlő eszközök: a telefon (*Színhős*, *Ki lesz a bálánya?*, *Deficit*, *Döglött akná*), a rádió (*Ki lesz a bálánya?*, *Házmestersirató*). A telefonálás a szereplők játékba léptetésére, az átalakuló helyzetben a bemutatkozások ismételtetésére, a váratlan fordulatok közlésére, a láthatatlan játékpártereken keresztül a manipuláció beláttatására szolgál. A rádió hírei, időjárás-jelentései, zenei közvetítései párhuzamosak a játékosok egymásnak történő „beolvasásaival”, továbbá a műsorszámok a játék határidejét jelzik.

A biologizmus dramaturgiai funkciójú beszédtema, mert a játék fázisait jelöli. Az evés, ivás a nézőpontváltásokhoz járulnak hozzá. Az alkoholizálás, a rengeteg cigaretta hatásoszköz, vagy alaphelyzet (a bögrecsárda a *Házmestersirató*ban). A váratlan fordulatokat visszatérően ugyanaz a szólas vezeti be: A halott felül, és enni kér. A vegetatív működés szükségletei a legádázabb csatározásba is közbeszólnak, sőt stratégiai fontosságot kaphatnak, akárcsak Anna, Tilda, Györgyike vetkőzése:

MOÓR...Én olyan nyugodt vagyok, mint egy szikla. A kezemben van, fölötte állok. (*Más hangon.*) Éhes vagyok.

DÉKÁNY. Azt már nem. A nyakam kitekerheted a saját lakásomban, amely a tiéd, de nem zabálsz. Éhezz!

MOÓRNÉ. Mit hozzak be?

MOÓR. Mindegy. Sonkát. (*Más hangon.*) Családilag ez persze kellemetlen, és meg kell gondolnunk, hogy szép csendben ne rúgjuk-e ki valóban. Anna mit szólna hozzá?²¹

Moórnál (*Döglött aknában* szintén) az étkezés fegyvertény. A hullának hitt Paáltól időtévesztéssel, az ebéd és a vacsora összecserélésével alibit teremtve akar szabadulni. Étvágytalanságot színlel, bár a zárt osztályról visszakerülve az első szava, hogy éhes.

A hétköznapi használati cikkek is hozzájárulhatnak külön szokásokhoz, mint a szappan és a kölni fogyasztása (Abonyi a *Ki lesz a bálanya?* című darabban).

A szexualitás sincs elhallgattatva. Dékány Anna helyébe lépve kezd „szexuálisan csodákat művelni” (*Színhős*). Czifra hiába tiltakozik, hogy a lakása bordélyház legyen, bár a kártyázók sokszor nőt utánozva beszélnek (*Ki lesz a bálanya?*): „Egyet verj belém, te drága!” a lapkérésnél, Oszad, cica, ne filozofálj.” X létsóvársága is kéjsóvárságba fullad (*Deficit*). A helycseréivel Zsóka garantálja a férfiak közötti folytonosságot: Paáltól Bélához pártol, de Moór is pályázik rá (*Döglött aknák*). A lóverseny fogadói a szeretőiket is kancáknak hívják, azaz amikkel őket is megcsalják (*Verseny nap*). A szociológusok és a házmesterék olyannyira összelepednek, hogy Lippai teljes súlyát bevetve rátapad Katira, valamint Visegrádi és Rudi között szövődik románc (*Házmestersirató*).

A szagok és a zajok félelmet keltenek, amit a szereplők a játékossággal elbliccelnek: az elhúzódó pókerjátékot jelző bűz ezáltal nem a lakás önszaga, hanem az ön szaga (*Ki lesz a bálanya?*), a csalásról tudósító parfüm egyszerű illatosító (*Deficit*, *Döglött aknák*), az árulkodó italszag kiszellőztethető (*Házmestersirató*). Az elbújni vágyó Dékány a vécéről a nyelvleckével válaszol: „In the water clozet. Valamikor angolul tanultam, és most hasznosítom nyelvtudásom. A magyarban nincs erre jó szó. Ez az angol kifejezés sokkal diszkrétebb, mint a magyar vécé.”²²

A szójátékok

A hazardjátékok (póker, lóverseny) műszavai dramatikus szövegnyelvvé alakulnak. Csurka a szakzsargon alkalmazásával rálel a beavatatlanok számára fáradságosan megközelíthető beszédmódra, amely a játék során sem veszít érdekességéből, sőt növekvő számú olvasatot kínál fel.²³ A szereplők a játékvezetők (Dékány, Czifra, X, Moór, Bakucz, Herceg) nyelvjátékaihoz igazodnak. A gusztálás, a licit, a hívás, a blöff, az oda-vissza játék, a kassza, a fogadás, a futam, a tét, a befutó sorsviszony-szimbólumok. A játéknyelv hiányos mondatai, félszavai rejtvényfejtésre kényszerítik a befogadót. A félrevezetésre és a vakszerencsére épülő játékokban a résztvevők kettős játékot játszanak. A megtévesztés és a váltások a kettős retorikában ismerhetők fel.²⁴ A dramatikus szövegekben a feltételezhetően különböző elvárású befogadók számára más-más beszédmódú kiszólások vannak. Kiderülhet, hogy a társa szomjasságról érdeklődő játékos félre akar vonulni, hogy kölcsönkérjen. Az életkorra vonatkozó kérdés helyettesítheti az adósság nagyságának kimondását.

A társasjátékok részei az írói lelemények (báb-gerlice, betegkipróbáló, gyanakvásosdi, istállódrót, játékszabadság-túróscsusza, lehetőségsdi, házmestersirató). Csurka nem választékos stílművész²⁵, de a szleng, a lezser szófordulatok, a széttördelt szavak hangulatát hatékonyan alkalmazza. Íróakrobata, aki ügyel a kifejezések attraktív teljesítményére. A közmondások, szólások, mondókák szótagonkénti ritmikus ismétlése, értelmetlen szavak, blabla-szövegek hajtogatása, gyermekeket utánozó szójátékok (veréb-véreb, mállik-málé, praliné-proliné, pont, pont, vesszőcske, pi-pa-ku-pa-kom) az abszurd eljárására emlékeztethetnek. A szóviccekben a pesti vicc, a kabarépoénok, a blödlük, az erősebb tréfák

ismerhetők fel. A darabokból a szabadszájúság, s az akasztófahumor sem hiányzik. A regiszterkeverés szándékolt, a félreértések és átértelmezések forrása. Az író „a napi élet hullámverésének színjátékait verhetetlen nyelvi kifejezőerővel formulázó és minősítő népnyelv tengeréből szűri ki szállóigévé váló definícióit”.²⁶ A köznyelvi humor nyersanyagából egyfajta metanyelvet alkot meg, mely visszakapcsolódik forrásához. A közhelyekbe átírásukkal újra életet lehel. A játékosok közmondásos balfácánként mutatkoznak be, tudniillik fát lehet vágni a hátukon. Az agyonkoptatott beszédfordulatokból mint premisszákból logikusan levezetett logikátlanság sül ki. A szórend felcserélésével levont konklúzió elég banális: „Madarat lehetne fogatni velem. Madarat tolláról, embert a hangulatáról. A madár hangulata a madár tolla. Az ember hangulata az ember tolla.”²⁷ A szentenciózus, aforisztikus megfogalmazások, a dogmává kövült jelszavak önmagukat pellengérezik ki: „Az ember mindent kibír, az idő mindent megold.”, „Az élet olyan, mint egy nagy szélmalom. Mindenkit megőröl.”, „Bonyolult korban élünk és szédítő tempójú korban. Ez a világ pillanatonként produkálja a fordulatokat. Az ember teljesen kiszolgáltatottá vált, és fekhelye a vulkáni kráter. Egyszerre csak repül.”, „Az ember addig nyújtózkodjék, ameddig a takarója ér.”, „Úgy szép az élet, te kis csacsi, ha szép az élet.”, „Kutyaharapást szőrivel.”, „Legszebb reményeim válnak valóra.”, „Aki másnak vermet ás, maga esik bele.” A képtelen magyarázatok tömör foglalatjai: a közkeletű azerbajdzsán közmondásnak nevezett „Niemals kommt ein besseres nach.”, a közép-szlovák közmondásként említett „Dudált Fábíán, vége a vásárnak”. A kedélyeskedő vagy bölcselkedő társalgási fordulatok az ismétlések során megcáfolódnak, többértelműen kezdenek működni. A túlbeszélés a haladéért folyik. „Csurka alakjai természetellenes gyönyörrel lubickolnak a fecsegés spirituszlevében.”²⁸ A szózuhanyok az evidenciákat megszabadítják az egyértelműségtől, s a perspektivitást hozzák játékba. A blöffölésen múlik, hogy beválik-e a túlélés-technika.

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Domokos Mátyás: Átkelés, áttűnés. Bp., 1987. 471.
- ² P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 50.
- ³ Almási Miklós: Grotteszk rekviem, Kritika 1970/1.
- ⁴ B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966. 425.
- ⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 99.
- ⁶ Csurka István: Duett. In: Csuka: Színleírás: Bp., 1984. 245.
- ⁷ Csurka István: Egy fogadó lelkivilága. In: Csurka: Létezés-technika. Bp., 1983. 336.
- ⁸ Csurka István: Házmastersirató. Bp., 1980. II. 134.
- ⁹ Galsai Pongrác: 12+1 fő. Bp., 1978. 40.
- ¹⁰ Léner Péter: A Ki lesz a bálanya? próbáin, Színház 1970/5.
- ¹¹ Csurka: Házmastersirató. II. 150.
- ¹² Csurka i.m. 208.
- ¹³ Csurka i.m. 212.
- ¹⁴ Csurka i.m. 237.
- ¹⁵ Csurka: Házmastersirató. I. 139.
- ¹⁶ Csurka: Házmastersirató. II. 298.
- ¹⁷ Csurka i.m. 89.
- ¹⁸ Csurka i.m. 164.
- ¹⁹ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 242.
- ²⁰ Csurka: Házmastersirató. II. 324.
- ²¹ Csurka i.m. 52.
- ²² Csurka i.m. 79.
- ²³ Hubay Miklós: Napló drámákról, Színház 1970/1.
- ²⁴ P. Müller i.m. 52.
- ²⁵ Tarján i.m. 251.
- ²⁶ Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982. 37.
- ²⁷ Csurka: Házmastersirató. II. 11.
- ²⁸ B. Nagy i.m. 425.

A bábucserék Spiró György dramatikus szövegeiben

A mérték: „centiélet”, „decielet”

A „nincs mérce” játékaiban a taktika a halasztgatás, mellyel mégis egy centinyi, esetleg egy decinyi életet lehet nyerni. A kockáztatás során előfordulhat aránytévesztés, ami végzetessé is válhat. A gödörbe esésig az árulások sorozatával kerülhető el a tehetetlenségből adódó csömör. A summa csak a semmi, de a gondolatjátékok mindig újrajátszhatók.

Sokszorosított én-hiány

A dramatikus irodalom „sarokköve” az a szikla, amelyhez Prométheuszt kötözik büntetésül. A titán elárulja az istenek titkát, elloppja a tüzet az embereknek. „Meváltó mutatvány”¹ a halál túlélése is, hiszen kiállja a keselyű ismétlődő gyilkos támadását. Sziszüphosz értelmetlen lázadása törvényszerűségként tűnik fel a kötet közepére szerkesztett *Káro királyban*, mikor a szakfanderbe öltözött örök ostorcsapásai közepette a rabszolgák hatalmas követ görgetnek át lassan a színen. Spiró „istentelen színházában”² a Meváltót helyettesítő koholt emberistenek színjátéka nem hozhatja létre a várt békebirodalmat. A művek szakrális pusztítással kezdődnek és végződnek, vagyis a haláltól a halálig tartó haladékok.³ A gyilkosságok, öngyilkosságok színre kerüléséből mégsem lesz tragédia. A halál kijátszásaként az áldozat feltámadhat alakmásában. A halálhoz másrészt praktikus a hozzáállás: éhezés esetén a halottakat meg lehet enni. A transzcendens gépezetben a história kereke gázolja le a szereplőket, forgása azok sorsává lesz.

A perspektíva nem az individuális viszonyokat követi. A szereplők sematikusak, a játékok átlátható, erősen teátrális. Azt veszik észre, arra emlékeznek csak, ami a pozíciójukkal a legszorosabb közvetlenségben van. A halottban a Méltót az ismeri fel, aki megváltottként akar szerepelni. Az önmeghatározás a változó szempontokkal kezdődik újra, mivel az én helyére a változható szerepek kerülnek. Spiró szerepmozgatói technikájába beépülnek a commedia dell’arte hagyományos szereptípusai, s a szereplők állandó önleplezése, a nagyszabású romantikus filozófiai tragédiákra vezethetők vissza a monologikus önreflexió sorozatok, a tömegjelenetek „gátlástalan nagyvonalúsága”.⁴ A funkcióhiányt a státusz fedi el, ami magatartáskényszerűt ró ki. A szereplők kifelé csak a pozícióból adódó szerepüket játsszák el, így nem működnek a kapcsolatok. A nélkülözhetőségük, pótolhatóságuk miatt pedig veszendőek. A tényleges választás lehetetlen, így szabadság sincs. Az alternatívát csak a szükségszerűség felismerése jelenti.

A szerepjátékokban alapvető tévedés, ha valamelyik játékos nem számol azzal, hogy rá, pontosabban a halandóságára számítanak. Az árulásfüzerekben az árulóknak nem kell rejtőzködniük, sőt az árulóként bemutatkozó köré koncentrálnak a szereplők. Az ember annyi, amennyi az (el)árulásával nyerhető. Mindenki a legjobb alkalomra vár, de csak azért, mert az ember késlekedő fajta.

Név dömping és Dialógus ínség

A történelmi keretet szerepjátékok telítik. Spiró a nagy történelmi eseményeket kicsinyes és alantás, s csak kvantitásában monumentális bábjátékokként idézi fel. Az elmúltak nem dokumentumok, hanem a különbség nélküli folyamat stációi. Ennek a konstrukciónak a bemutatásához szükséges tárgy a rengeteg szereplő. A bábok a mítoszok fogságában

színházat játszanak. A néhány világtörténelmi Név, melyeket megőrzött az emlékezet azonosan bukja végig az egyéniség útját. Így csak névleges kulcsszereplők. A szükségképpen referenciális történelmi Nevek fantáziajátékokban szerepelnek, így a végzetükig taktikázhatnak. Ezek az alakok voltaképpen anakronisztikusak, múltidéző, „archaikus közetek”, mert mindent menteni akarva engesztelő áldozatot mutatnak be, s ezzel válogatás nélkül pusztítanak. Az ellenfél szereposztású Nevek azonos státuszúak, vagyis sokszorozódások. A viszonyrendszert tehát két ellentétes pozíciójú, mégis egyező magatartású, ezért felcserélhető, vagyis duplikátumnak tekinthető világépítő és rengeteg közvetítő, hírhozó, manipulátor szerepű világkiegészítő alakítja.

A struktúrát a párhuzamosság mellett a variációs ismétlésekből kialakuló körkörös játék formálja. A tömegeből összeálló kórus nem pusztán mozgó díszlet, hanem a groteszk nézőpontot kialakító értelmező közeg, de nem közösség. A megszólalásaikban a túlzás és az ismétlés alakzataival a képtelenséget mutatják be. A közneveket sorszámozó gyakran előforduló jelölés miatt nem lehet Néven nevezni se a gyilkost, se az áldozatot. A beszélő megnevezések foglalkozásokról (Pastor pásztor, Actor színész, Peregrinus vándor), státuszokról (Centurio százados, Praefectus előljáró) árulkodnak. A szereplőknek rá kell döbenniük játékbeli bábu voltukra: „Idegesítő, ha mindent így is meg úgy is lehet értelmezni. Mintha némelyeket közülünk valaki dróton rángatna a színpalak mögül.”⁵ A „szűkre szabott bohóc-kalodában”⁶ csak a szerepek nagyszabásúak, melyek eljátszva bábkirályokká, bábcsászárokká, bábvezérekké törpülnek, nincs kivétel. A játékszabályokat még a cselekvés áthárításával, a tétlenséggel sem lehet áthágni. A csomópontokat a Névcserék jelölik ki, de minden szokás szerint, változatlanul folytatódik tovább. A játékosok folyamatosan vonulnak a hadak útján, mennek, de csak tönkre.

A Dialógusokban a másik birtokba vétele, kijátszása megy végbe. Az alkalmazott beszédmódokban fellelhetők a moralitások, misztériumjátékok, hitviták formulái, valamint stílusparódiák. Az egymás elöl kitérő szövegek leginkább monológyszerűek, melyek alkalmasak a beszélőknek a szövegmaszkok cseréjére. Az egyértelmű megfeleltetés hiányában, a kizárólagosan kijelölhető Név nélkül szereplőket pedig csaknem lehetetlen megszólítani. A megfelelő megnevezés megtalálására való várakozás a mesékre jellemző kívánság.

Különbség helyett azonosság

A békecsászár című gyűjteményben játékvariációk sorakoznak a metatörténelmi groteszk tézisére. A játékosok stratégiái akármilyen kiválóak, győzni nem lehet, csak veszteni. „Mindegy tehát, hogy az emberrel kockázó Sors hatot vet-e vagy vakot, a Nagy Egész csak annyi, hogy mindig rázza Valaki a kockát.”⁷

Hannibál

A játékban mindenki kockáztatni kényszerül, Hannibál mégis halállal bünteti az életben kockázó öreit. A punok hadvezére az oszd meg és uralkodj elve szerint megkísérli egymással szemben kijátszani testvéreit, hadnagyait, illetve a karthágói pártokat. A Hannibál Név nem identifikál, hiszen ezzel a megnevezéssel a seregben még harmincan szerepelnek. Hannibáli magatartástípus Scipió is, a barátta változó ellenség. Cunctátor tétlenségét csak a Cannae-nál elért bukással egyenlő sikere után látja be. A ötletgazda azonban előbb meghal, minthogy Scipiót leleplezhethetné. Hannibál és Scipió tulajdonképpen egymással felcserélhető, a hadvezéri státuszukba pedig bárki behelyettesíthető. A funkciótlanágukat a békeidőben fenntartott háborúskodás takarja el. Győzelmek sorozatát kell felmutatniuk úgy, hogy a végső diadalt elodázzák. Ha vereséget szenvednek, akkor alkalmatlanságuk miatt szabadulnak meg

tőlük, ha döntő sikert aratnak, akkor pedig feleslegessé válnak. Az összecsapásban való találkozásukat a végsőkig halasztgatják, mivel az idővel életet nyernek. Karthágó nem tudja legyőzni Rómát, Karthágót viszont Róma nem győzheti le. Hiábavaló harcot vívnak, hogy békésen vegetálhassanak, mint a két Sáskaevő. A helyzet paradoxona, hogy taktikai szükségszerűségből maguk ellen fordulnak. Hannibál ráveszi Scipiót, hogy szorongassa meg Karthágót, amiért azok majd megváltóként várják vissza hadvezérüket. Cserébe feláldozza testvérét, Hasdrubált és átengedi hátszágát, Hispániát. Scipiónak viszont el kell tekintenie az ésszerű lehetőségtől, hogy a parányi csapattal vonuló Hannibált elfogja, sőt Karthágót nem gyengítheti annak érdekében, hogy megmentőjüknek tekintsék a rómaiak. Néhány véletlennek látszó húzás (a kecskéket őrző Öreg által bosszúból elárult Hannibált hajszál híján bekeríti Tribunus túlbuzgó római csapata, a karthágóiak a hajóját akarják elsüllyeszteni, Scipiónak megszavazza a szenátus a célzatosan horribilis összeget, Flamininus elsikkasztja a megrendelt kedvezőtlen madárjóslatot) félig-meddig felborítja a tervet.

Scipió sétál, nézik.

PHILÓ (*tisztelettel*). Kíváncsi vagyok, mire gondol.

METELLUS. Biztosan nagy gondolatai vannak.

PHILÓ. Én most egészen kifáradtam, pedig nem is tűnődtem sokat, csak úgy jött, magától. Scipió mindig gondolkozik, szörnyen fárasztó lehet. Azt mondják, a gondolkodás nagyon öregít. Meg is lehet bele kopaszodni.⁸

A Dialógusokban barkochbázás folyik, a beszélők ki akarják találni egymás gondolatait. A megfontolt haditervek rögvest viccekké változnak a gondolkodástól kimerülő stratégák előadásában. Hannibál és Scipió ugyan nem a pojácákat, de éppen az ellenük összeesküvőket teszik beavatottá.

MÁSODIK. Azt mondják, Hannibál áruló.

HARMADIK. Na persze, Hannibál áruló. De ha nem lenne az, egyedül ő lenne képes rendet teremteni. Kár, hogy áruló.

MÁSODIK. Átkozott áruló.

HARMADIK. Persze, átkozott áruló.

MÁSODIK. Ha visszajönne, véget vetne az aranyéletnek.

HARMADIK. Persze, persze. De mi lesz, ha jön Scipió?⁹

A névtelenségből előbukkanó suffesekről tárgyaló sorszámmal jelölt karthágóiak Dialógusaiban legendává változik két Név, a Hannibál és a Scipió. Távollévők, ezért kockázat nélkül mondhatók árulóknak. Megjelenésük nem kívánatos, mivel képesek a változás előidézésére. Karthágó, illetve Róma megmentéséért küzdenek, de áldozataikkal a tönkretételüket idézik elő. Az egyensúly törvényszerűsége, hogy egyszer megbomlik. Karthágó menthetetlenül megsemmisül. Kő kövön nem marad, a játék mégis indulhat újra. Scipiónak nemhogy diadalmenetet nem szavaznak meg, még fel is cserélődik Flamininus Nevével. Ahogyan Karthágó helyén kinőnek a növények, úgy kezdődik a harc előlről. Flamininusnak nincs más választása, mint nekivágni Hellász meghódításának, mivel eljön az ideje, hogy Philipposz szövetségesből ellenséggé nyilvánuljon. Róma megismétli Karthágó történetét.

A lázadás hiábavaló, de lemondani erről ugyanolyan lehetetlen. Az eredetileg nyeresre törekvő Hannibált éppen Karthágó akadályozza, Scipiót pedig szándékával szemben Róma ítéli győzelemre. Egyik számítás sem válik be, a hannibálok is csak eszközök a vaksors kezében.

Balassi Menyhárt

Az árulások a két ellenség közé szorult három részre szakadt Magyarországon történnek, pontosabban a sokszorosított haza egy vár modelljére szűkül le. Szatmár urának státuszában a Báthory Név a Balassival helyettesítődik be, mégpedig először Balassi Menyhárttal, utána Balassi Zsigmonddal, végül egy csavarként Balassi Boldizsárral és az immár szövetséges Báthoryakkal. A kitűzött zászló, a tömlőben a foglyok váltakozása adja hírül, hogy éppen kinek a kezén van a vár, ki az áruló és az elárult. Tulajdonképpen nem változik semmi, csak a bábuk cserélődnek (a császároknál a Ferdinánd, a Miksa, a Rudolf Név, a szultánoknál a Szulejmán, a Szelim Név, a királyoknál az Izabella, a János Zsigmond Név), s a hullahegyek nőnek. Békeidőben a hadvezérek funkciótlanóságuk pótlására manipulációkba fognak, de helyettes cselekvőket alkalmazva árulásaik mégsem válnak kijátszhatókká ellenük. Balassi Menyhárt csak addig szerepel, amíg átveszi az árulásaiért a jutalmakat, de utánzó a balassi menyhártkodást tovább éltetik. A színről való korai hiánya szinte fel sem tűnik, mert magatartástípusa alakról alakra átváltódik. Zay Ferenc hozza számára Ferdinánd diplomáját Szatmár birtoklásáról, ám Balassi Menyhárt időközben meglátja az alkalmat az Izabellához való visszapártolásra. A taktika áldozata Kendy, akivel egykor Ferdinándot árulta el, birtokaira kárpótlásul Báthory számíthat. A gyilkosságot a gyanútlan Szénási követi el, bár Zay a gyilkoló lidércekről szóló meséjével már előjátssza Kendynek a végzetét.

ZAY. Báthorynak ide nem szabad visszajönnie. Így van?

JÓZSA. Azt nem tudom.

ZAY. Dehogynem.

Kis csönd.

ZAY. Nagy barom vagy, drága barátom. Kendy?

...JÓZSA. Te Zay...te tényleg megteszed?...Nem versz át?

ZAY. De igen, biztosan. Na, menj a fenébe.¹⁰

A Dialógusok a váratlan asszociációkra épülnek. Az értetlenkedésből és a hidegzuhanszerű rákérdezésekből összerakható a készülő gyilkosság. A tervbe bármikor hiba csúszhat, mert az árulás a játék része. A Zsigmond fennhatósága alá kerülő várhoz még békeidőben megérkeznek a törökök, melyek Báthory Nevében hamarosan ostromlók lesznek. Zay ismét Szatmárba vetődve közli, hogy érvényben van a drinápolyi béke, ám a törökök támadnak, s a várba csak befelé szabad a járás, kifelé nem.

ZAY. Minek jöttem! Minek! Muszáj valami céloznak lenni? Á, hülyék vagytok, és ezen úgyse lehet segíteni. Meg fogtok döglelni. Én is. *(A kalodához sétál, meglátja bent Forgácsot.)* Jé, a püspök! Üdvözöllek. Jövök hozzád, nehogy már unatkozzál. *(Beül a másik kalodába.)* Csukja rám valaki.

Értetlen csönd, aztán Tamás odalép, rácsukja.

TAMÁS. Rácsuktam...(Szénásihoz.) Ő kérte...(Hevesihez.) Ő kérte...

SZÉNÁSI. Közveszélyes öngyilkos. Még az is lehet, hogy Melkócs küldte.

TAMÁS. Megkínózzam?

Csőnd.

TAMÁS. A püspököt is meg kéne. Most melyiket? Csak egy csigánk van.¹¹

A Dialógusokban a logikátlanak látszó logika működik. A kalodában összegyűlő társaság hasonlít az abszurdok tehetetlen fecsegőire. A hóhér szerepét felvevő Tamás deák számára megkülönböztethetetlenek a beszélők (a Szénási és a Hevesi Név), felcserélhetőek a bábuk (a Forgács és a Zay Név), csupán a megkínzás sorrendjének eldönthetlensége zavarja meg. Az egyszerre áldozatnak és árulónak tekintett Zay azonban elhallgatja a Melkócs helyére pályázó Ibrachim árulását, s ezzel a döntetlen állapotához való visszatérést. A vár védői viszont még megadni sem képesek magukat, mert senki nem kockáztatja az életét követként, inkább éhen hal. A túlélést a várakozásra bízzák. A fegyverek kidobálásával kényszeríthetnék magukat, de

a késeket megtartják, mert szükségét vehetik, ha majd lesz mit enni, tévedésre hivatkozva puskapor helyett homokkal teli hordókat gurítanak le a várfalon, elfelejtik kihajítani a kardokat. Harcolni nem tudnak, de nem sikerül meghalniuk, ugyanis csodák csodájára reggelre eltűnnek a törökök. A hirtelen győzelem, azonban úgy néz ki, akár egy vereség. Az apját megtagadó, ám annak másaként érkező Balassi Boldizsár engedélyével a törökök megszállják Szatmárt.

Az új szövetségi felállásban a játék megismétlődhet. Teljesen összekeveredik ugyan, hogy ki kiért és ki ellen hadakozik, csak annyi biztos, hogy csatázni kell.

Káro király

A mindenhol és minden időben játszódó mesejátékban glédában állnak a Káro királyok, de a címszereplő tulajdonképpen mindvégig hiányzik. Esetleges, hogy a károság kire illik rá, akár a Névtelenre is: „Szóval nevem is van. Furcsa. Mintha eddig más nevem lett volna, de nem emlékszem rá. Mindegy. Ez is megteszi.”¹² A királyi státuszt tehát akárki betöltheti, hiszen a sorban először Káróként megnevezett szintén cserével jut hozzá, ennek ismeretében hirdeti meg a királyfelvételt. Képtelennél képtelenebb alakok jelentkeznek Káro királynak: a felakasztott, a Királynénál öregebb Tudós, a nőnemű Ledér, a Pálinkás elnevezésű szegény ember, továbbá sánták, bénák, vakok, fekélyesek, megégettek, bélpoklosok, leprások, kolerások, nyomorékok. A Kárónak kinevezett eleinte ki akar bújni a szerepéből. Azzal védekezik, hogy tévedés történik, ám egyszerre ragaszkodni kezd hozzá, hogy királyként mutakozzon be, mikor álruhában nem ismerik fel. Összetévesztik a koldussal, aminek először tartotta magát, vagyis beteljesül az, amit eddig állított. A vallatóra fogott Káro rádöbben, hogy bárkit kikiálthat árulónak, még fogva tartóit, azaz Pribéket és Porkolábot is, ahogyan akárki mondhatja magát királynak helyette. A szerepjáték tartozéka a Névcseré: a Hadnagy mint Jakab, a Királyné mint Néne, a Püspök mint Palibá, a Bölcs mint Szutykos is színre lép. Egy valószínűtlen feladatot kapnak, mintha nem lennének helyettesíthetőek: a feltételezett ellenségre rakétát kell kilőniük gumikötelek kihúzásával. A műszak egy színjáték része, mely otthon folytatódik.

Valamennyien a tévé elé ülnek – a sámlikat a boltív mögül hozzák be.

TUDÓS *(ásít)*. Későre jár, ideje lefeküdni.

PÁLINKÁS. Tegyük el magunkat holnapra, asszony!

NÉNE. Én még megvárom a híradót.

KÁRÓ. Este van?

LEDÉR. Este van.

ÓR. Ne pofázzatok, nem hallok egy bűdös szót sem!

JAKAB. Tegyétek hangosabbra! Palibá! Maga ért hozzá!

...PALIBÁ HANGJA A TÉVÉBŐL. „A pártok, a társadalmi szervezetek és az ellenség képviselői a demonstráció után szeretettel köszöntötték királyunkat, aki fogadást adott a tiszteletükre a népképviseleti márványteremben.”

NÉNE. Látod? Olyan pálmaligeteket vegyél nekem!

PÁLINKÁS. Melegházi vacakok.

KIRÁLYNÉ HANGJA A TÉVÉBŐL. „A holnapra várható időjárás...”

KÁRÓ. Ez mind nem igaz!

NÉNE. Fogd be a szádat, nem hallom!

KIRÁLYNÉ HANGJA. „...általános, teljes szélcsend, helyenként hurrikánokkal...”

JAKAB *(elzárja a tévét)*. Na, menjünk aludni.¹³

A Dialógusokban a beszélők stafétát alkotnak, tehát nem egymás felé fordulva szövegelnek, hanem a tévéműsorra merednek, melynek egyúttal szereplői. A lehetetlen kommentárok lehetségesebbeknek hatnak, mint egy résztvevő visszaemlékezése. A tévét néző közönség

banális szövegei, kliséi közül kirí az abszurd bizonytalanság (este van vagy reggel, tiltakoznak a király ellen vagy köszöntik, szélcsend lesz vagy hurrikán). A király keresése közben kitörő harcban ugyanígy nem állapítható meg a győztes és a vesztes. A jelölt királlyá választása vagy meggyilkolása csekélységekben múlik.

A játék hevében Káro nem veszi észre, hogy megöregszik, tizenhatból hatvan évvé válik, s hülye aggastyánnak minősítve elfelejtik. A kivégzésére felsorakozók után lefekszik a földre, tehát visszatér a játékot nyitó pozícióba. A Fekete tündér ismételt feltűnésével újrajátszható a királyosdi.

Köszegők

Köszeg a németek és a törökök földje közötti határterületen helyezkedik el. A komédiázás akkor kezdődik, mikor a házigazda Jurisicsnál éppen vendégváltás történik: a barátságában is ellenséges Kleinitz gróf távozik, s az ellenségként is barát maradó Ahmed, az új pasa érkezik. A békének hirtelen véget vet az út során titokban tartott hír: Ahmed funkciója, hogy a közeledő hatalmas török sereget előbb Köszeg, majd Bécs ellen vezesse. Jurisics és Ahmed a hadvezéri státusztól csak életük árán szabadulhatnak meg, ugyanakkor az ezzel járó feladatba is belepusztulnak. Az összecsapás halasztgatása az egyedüli esélyük a túlélésre. Jurisics Ahmedhez méri magát, felcserélhetők, bár egyik a másiknak időnként mintha női párja lenne.

JURISICS. Kész? Ennyi volt a társalgás? Egész nap csak erre készültem.

AHMED. Túl feltűnően fecsegtünk máris. Már ez is veszélyes.

JURISICS. Ha ez is sok volt, úgy ezer bocsánat.

AHMED. Ma nőies vagy.¹⁴

A Dialógusokban a manipuláció kap teret, ami a nemek változtatását is eredményezheti (Jurisics női szerepet vesz fel, Jurisicsné férje helyén játszik). Az a két hadvezér terve, hogy lejátsszák kicsinyítve azt, amitől meg akarnak menekülni. Jurisicsnak a hadiállapot kinyilvánításához, a vár feladásához és az elvonuláshoz ürügyül fel kell használnia Ahmed színlelt támadását. Nem számítanak rá, hogy mindkettejüket elárulják: a várbeliek átírják a segélykérő levelet, a törökök a megbeszélte erő hétszeresével rohamoznak, valamint körülfogják a várat. Ahmed rákényszerül, hogy megszervezze a köszegiek etetését, melyhez az a képtelenség az alibi, hogy muszáj begyűjteni a szultántól kéthónapnyi járásra az életére törő árulókat. A várban a kapitányságra aspirálók sorában Grabec kinevezése tréfaszámba megy, mivel ezzel a Névvvel nem lehet azonos a kapitánnyal, vagyis immár magával. Az átcserélés helyett a címét változtatják királyra. Grabec pályája Káro királyét ismétli, hiszen akarata ellenére megkoronázzák, majd összeesküvést szőnek ellene, végül kivégzik. Jurisics nélkül ténylegesen fejtelenség uralkodik el.

I. KATONA. Jó lenne elpucolni, mi?

II. KATONA. Leszúrlak, ha meg akarsz lógni.

I. KATONA. Jól van, na, csak vicceltem.

II. KATONA. Hülye vicc.

Csend.

II. KATONA. Mi lenne, ha lelépnénk?

I. KATONA. Előbb miszlikbe váglak.

II. KATONA. Ne hadonássz, csak próbára tettelek.

I. KATONA. Hülye próba.¹⁵

A kérdés-felelet párviadalban azonos mondatok variálódnak a szereposztás cserélgetésével. A Dialógusokban a beszélők mennének, mégsem teszik. A távozásra való kísérleteiket megkísértésnek minősítik. Nincs hová menni akkor sem, mikor van rá lehetőség. El sem engedhetik egymást, mert a hiányaik egymáshoz fűzik az alakmásokat. Végül is Jurisicsra várnak, hogy csodát tegyen. Ő azonban elszökik a megváltói szerep elől, de a visszatérés sem

egyszerű, mert a katonák már vonakodnak beengedni. A játék indítását idézi Teffel felbukkanása, ám ezúttal Kleinitz csak haszontalan címet adományozó üzenetével képviselteti magát. A törökök pedig ismét körülveszik a várat, így lehetőség nyílik a bentiek táplálására. A kiút viszont a támadásra szűkül, amit Jurisics egymaga hajt végre, de Ahmed követi a halálba. Jurisicsra minden esetben halál vár: vagy a törökkel szembeszállva azonnal, vagy késleltetve az udvar által, ha feladja a várat. Ahmed szintén csak arról dönthet, hogy a Bécs ellen indított kudarcra ítélt hadjárat során, vagyis a szultán parancsának teljesítéséért, netán megtagadásáért veszíti el az életét. Így a Jurisics Név felcserélődhet a Kleinitzre, az Ahmed a Fehmiura.

Közleg feldúlása szükségképpen bekövetkezik, ahogyan a török sereg kudarcra is bizonyos. Ahmed téved, amikor bábosnak képzei magát, holott csak báb, mely az új játékban pótolható.

A békecsászár

Róma helyén már csak kövek halmaza található. A kiharcolt béke őrzése gyanánt a vérontás tovább tart. A színen bolyongó Névtelenek nem mondhatnak egymásnak semmit, a gyilkoláson kívül mindent elfelejtnek. Inferior nem ismeri fel barátját, Insanust, az viszont a halott Inferiort Méltó, azaz Augustus Nevűnek mondja. A fecsegő öngyilkosjelölt Inferiort Anonymus és Ignotus hajszolja a halottak némaságába. A kiüresedett szokásokat betartva a rendteremtésre a katonaság és a szenátus hivatott, melyek tagjai sorszámmal jelöltek a gyakran változó összetétel következtében. Bárkit megölhetnek, ugyanis nincs miért meg ne tenni.

PRAEFECTUS. Ez itt a Fórum.

CENTURIO. Nem lehet! Hogy hívnak?

PRAEFECTUS. Nem mindegy? Sehogy. Menjetez arra, ott osztják az ételt.

CENTURIO. A nevedet! A nevedet!

Dárdával le akarja szúrni Praefectust, lefogják.

CENTURIO. Nekem Rómában diadalmenet jár! Én százados vagyok! Én százados vagyok!

PRAEFECTUS. Én pedig ki vagyok? A gyilkosod.¹⁶

A nem létező városban a státuszok Névként szerepelnek, ám funkcionalitás nélkül. A megnevezés csak gyilkos vagy áldozat lehet. Az ételosztáson pedig mindenki beáll a közös sorba, hiszen az éhség egyforma.

INSANUS. A barátomat keresem.

CIVIS. Tessék sorba állni.

INSANUS. Mi az, itt ételt osztanak?

FUR. Mit gondol, temetésre várunk?

INSANUS. Akkor hát itt van. Ő osztja az ételt. Jószívú. Nagylelkű. Az én barátom.

Előreindul.

FUR. Fogják meg! Soron kívül nem lehet!

*Insanust a sor végére lökdösi.*¹⁷

A résztvevők osztoznak a várakozásban, de nem értik egymást, a Dialógusban elbeszélnek egymás mellett, mert másra gondolnak. A szenátus kivételesen nem a hullák temetéséhez, hanem az evéshez rendel el sorakozót. Insanus naivitása nevetséges, pedig csak mindvégig a halott barátja feltámadását hirdeti, illetve a helyébe emelhető méltót keresi, de még Scurrában sem talál rá. Apróhirdetések születnek, mert minden ki/elárulható: variációk megváltóra, háziistenek bármi ellen az összes méretben és színben, különböző ajánlatok felajánlásokért, megegyezés szerinti átváltozás férfivá, nővé, eunuchhá. Actor truppjának színháza szolgáltatja a kenyeret helyettesítő cirkuszt, ahol kihirdetik az árulók és a méltók Neveit, melyekből ízlés szerint lehet választani. A színjátékbeli szellemidézés végzetessé válik a színészek számára. A közönség ugyanis tovább játssza az előadást, hiszen a Nevek

halhatatlanok, de a rájuk utaló halandók megölhetőek. A Brutust alakító Actort lemészárolja a tömeg, mert látták, hogy a játékban megöli a megmentőjüket. Megszületnek a mítoszok. A bohóc rögtönzése beválik, Augustus szerepébe, illetve az önmagához hasonlatos szoborrá merevülve funkcióhoz jut. Egyúttal a többiek szereposztása is változik: Fictor színész helyett szobrászá alakul, Ioculator az amorózói szerepből hóhérrá lesz, pedig volt esélye a cézárságra, Carnifexet viszont hóhérből színésszé avatják. Az újdonsült Méltó az istenekhez hasonlóan elválasztja a lentet és a fentet, de a föld alá bújtak és a felszíni túlélők egyaránt csak úgy tehetnek, mintha élnének.

A játék végén a szereplőket gipsztorzók helyettesítik, s melléjük ugyanaz a Róma felé igyekvő Pastor érkezik gyerekkel, amelyik először kecskéket terelt. A pax Romanához még mindig hiányzik a béke és Róma. Változás tehát nincs, ugyanaz kezdődhet újra.

A tárgyak: jelmezek

Spiró prófétáló szerző¹⁸, de az ítélethirdető gesztust nevetségessé is teszi. A metatörténelmi groteszk dramatikus szövegekben a Megváltóra várnak, mégpedig a jézusi szenvedéstörténetet az örök mesék egyikeként karikírozóan idézve: „De a harmadnapon, a harmadnapon,/azon a harmadik napon/megjelent ő, akit elsirattunk,/akinek véres szívét kivágták,/akinek látó fejét levágták,/némán vonult a városon át,/csókolgattuk a lába nyomát.”¹⁹ Ennek ellenére csak *A békecsászárban* lesz betöltve a szerep, azonban cinikusan egy pojáca által. A brutalitáshoz a hivatkozási alap a szállóigészerű jelmondat: a Bibliában minden benne van. A patakokban folyó vér ellenére nincsen halál a véglegesség értelmében, mivel az elbukó helyén újabb szereplő támad. A térbeli és időbeli elválasztottságot figyelmen kívül hagyják a rekvizitumok: egymás mellett megjelenhet a kaloda, a pallos, a bukósisak, a gumibot, a televízió, az úthenger, a harmadik háború utáni furnérbomba. A használatuk alapján azonban csoportokba sorolhatók:

A távolságtartásra és a manipulálásra szolgáló eszközök: a levél (a *Hannibálban* a titkos üzenetként küldött üres papirusztekercs, a *Balassi Menyhártban* a hamis irományok, a *Kőszegőkben* a mesterkedő Ibrahimé, Jurisicsé, Kleinitzé), a televízió (a *Káro királyban* a torzító kommentátor).

A divatnak megfelelő uniformisok mint az elbújás lehetőségei: a bekötött bal szem (*Hannibál*), a csuklya helyett kapcsál (*Kőszegők*), a lecsapott lábfej (*A békecsászár*). A bőr ügyis csak álruha, amit ki kell vágni, s nem szorít többé. A tárgyak igénybe vétele jelmezszerű, mert az azonosság menedékét kínálják. Az alapos kombinációk ellenére mégis bekövetkező kiszámíthatatlan fordulatokra találó példa a láb és a sámfa összefüggése a cipőben: „Kihúzom a lábam a cipőből, és berakok egy sámfát. Ha pedig úgy alakul a helyzet, a sámfát el lehet dobni, és visszarakom a lábam.”²⁰

A fenyegető kínzóeszközök: a kaloda (*Balassi Menyhártban* egy egész arzenál van még felsorolva: karó, deres, csiga, kerék, tüzes vas, tüzes trón mint erdélyi találmány, s a kiváló hatásfoka miatt meghonosítani kívánt spanyol csizma), az úthenger (*Káro király*). Minden helyszín egyformán börtön jellegű, tehát mindegy, hogy hol vannak a szereplők, mert mindenütt ugyanúgy lakhatatlan, csak vegetációra alkalmas a hely.

A túlélésre hangolt gondolkodásmód a vegetatív életműködésekre összpontosít. A kibeszélt biologizmus tett számba megy. A szereplők azonossága, hogy bohóckodnak és zabálnak, így zsíros étkeivé válnak a komolytalan halálnak: „Mert mind, aki éhes, azt az étel/egyenlővé emészti! Nincs kivétel!”²¹ A *Kőszegőkben* Jurisics például az öngyilkos akcióra készülve csak azon sajnálkozik, hogy ha véget ér az élete, pocsékba megy, amit aznap megevett. Az étkezés és az éhezés ritmikus váltakozásának dramaturgiai funkciója, hogy a hadifordulatokat jelezze. A *Balassi Menyhártban* Dobó Domonkosnak a Szatmár ostroma

alatti éhezéskor múlik el a gyomorgörccse, vagyis már makkegészségesen halhatna éhen, ha végül a barátból ellenséggé, majd szövetségessé változó törökök nem prédálnának élelmet a várvédőknek is. A *Kőszegők*ben a várban körülzárt magyarok szintén éhen vesznének, ha a törökök nem táplálnák őket kívülről. A borból és a disznóból egykor a magyarokkal együtt lakmározó igazhitűek ostromlókká alakulva csak búzát és hagymát dobálnak át a falakon, vagyis átveszik a gyomron keresztül történő hittérítő szerepet. A kötetben a két mű között elhelyezkedő *Káro király*ban az étel miatt forradalom tör ki, ezért a kondért szokás szerint előhozzák ebédidőben, csak az ételt törli el belőle az uralkodói rendelet. Sőt az egyes fogások szerint pártok is szerveződnek. A *békecsászár*ban az általános követelés: Cirkuszt és kenyeret! A nélkülözés abszurd alakokat teremt. Filius egy taligán hurcolja a béna és néma anyját, aki a mérhetetlen éhezés után leveleket töm a szájába, s aláfestésként bőfög, krárog, csámcsog. Egyébként a kannibalizmus dívik, mivel hulla van bőségesen, s nincs mást mit enni, ahogyan a *Hannibál*ban is. A mértéktelen evészet és ivászat következményei sem maradnak el, a vécézés és a hányás újabb beszédtema.

NÉNE. Már megint égve hagyta a vécében a villanyt.

KÁRÓ. Én?

NÉNE. Vagy az apád.

PÁLINKÁS. Ne zsémbelj.

NÉNE. Ti azt nem tudjátok, mit szenvedek én.

PÁLINKÁS. Már megint házsártos vagy.

NÉNE. Mosok, főzök, takarítok – és ti herdáljátok a villanyt.²²

A Királynéből átváltozó Néne vécés néniként megszidja a királlyá választott Kárót, illetve az eltemetett helyébe kinevezett apját a feledékenységükért, s előadja a panelkapcsolatban vegetáló háziasszony magánszámát.

A szexualitás a gyilkolás alternatívája, ahogyan a nappalt felváltja az éjszaka. A „párzásfényben” megtörik az illúzió, a romantikus kellékek zavaros keveréke kacagtató: „az útilapulevelek alatt, a szénaboglya tövében, amikor bimbóznak a levelibékák, és mindenminden telis-tele van kakaduillattal”²³. Szó esik erőszaktételről, szodomizmusról, prostitúcióról, leánykereskedelemtől. A női szerepek a *Káro király* Ledéjének variációi.

A zajok és a szagok irritálóak, különösen a lehulló emberfejek koppanása, a hullák bűdösödése.

A Méltóra várás játéknnyelve

Az író a prófétálás magasztosságát kabaréfogásokkal, trágár viccekkel, finom grammatikai humorral törli meg. Az ordenaré megnyilvánulások elfogadhatók, amennyiben a metatörténelmi groteszk dramatikus szövegek felismerhetők a mítoszokat, meséket előadó vásári színjátékokként. A „nyelvi drasztikum”²⁴ hozzájárul az operaiság kialakításához. Spiró a szövegek sajátos ritmusával, a prózai és a verses részek váltogatásával, a regiszterek keverésével megkísérel a zenei eszközöket idéző nyelvi metaforikát kialakítani. A látomás és az indulat jegyeit viselő költőiségben Füst Milán nyelvhasználatának hatása is felfedezhető. A szleng (fölszívódik, beszervez, kibabrá, felgöngyölít, kamatyol) részesei az egyetemes horizont képzésének.

A verbális ötletességéről egyéni leleményei (kőszegők, visszaárulás, királyfelvétel, kollektív expander, bohóc-kaloda) tanúskodnak. Szándékosan értelmetlen Káro király történelmi leckéje (keltumok, tuslások, pismánlelőhely). A szójátékokat ontják a helyenként paródiának tűnő, a rímek kedvéért kitalált versikék (élet-étel, bikák legrosszabbika, Galktika-hektika, viking-Mekong). A kacifántos káromkodásokat felhasználó szócickek meglehetősen szabad szájúak (például a kapitánnyá előlépő Kézdiéi). A félreértések a váratlanul ellentétébe

váltó nézőpontból elkerülhetetlenek. A komédiázásban részt kell venni. Ahmednek a Kőszeg megmentésére irányuló tervét a győzelemre törő Fehmiu majdnem meghiúsítja, mivel Ibrahim támogatására nagyobb erővel támad. Jurisics beavatottságának köszönhetően azonban Fehmiu várakozása nem teljesül, ráadásul a még képletesnek tekinthető helyett súlyos vereséget szenved. Ibrahim elfelejti a szerepét, Musztafa nem tud semmiről, Fehmiu mégis túléli a kudarcot. Ibrahim tarsolyában ugyanis előre megírt szultáni levelek lapulnak, a nagyvezér helyét mindig be kell tölteni, s Ahmed után éppen Fehmiu van kijelölve. Az átértelmezés bábu-cserékkel járó művelet. A felejtés-émlékezés játékból én-ontológiák keletkeznek. A Káró királynak kinevezett vissza akarja cserélni magát az ismeretlen alteregójával. A hajdani tanárát, a Tudóst mégsem fogadja el királynak, sőt halottnak tekinti, mert tudomása szerint már kivégezték. Az interpretációt elbizonytalanítja, hogy a Tudós pedig nem ismeri fel királyi tanítványát, s magát mondja Kárónak, továbbá a hóhérének szólított is megtagadja a szerepet. A Kárót kereső Kárót hamarosan trónbitorlónak nézik, majd álruhát öltve már fel sem ismerik.

Mindegyik mű egy-egy bölcs mondás színének és fonákjának illusztrációja (Karthágót el kell pusztítani., Minden út Rómába vezet., Ez a győzelem felér egy vereséggel., Oszd meg és uralkodj!, A kocka el van vetve.). A modellhelyzeteket közhelyek lepik el, melyek mindig többértelművé változnak. A legszokványosabb szófordulatok megszüntetik a kitüntetettséget, hiszen a „mindennapokban teljesen egyforma-egyazonos minden”²⁵. Ez a törvényszerűség általi meghatározottságot írja körül. A nyelvezet „olyan egyszerű, mint az operalibrettók, és írója olyan rafináltan használja a banalitást, hogy az már evidenciává válik.”²⁶ A viszonylagosság felett még ez a „nagyvonalú” dramaturgia sem siklik el. Itt a vesztes és a győztes egymásba átjátszható kategóriák, csak a kockáz(tat)ás bizonyos. Az író technikáját sokszor állítja Csontváryé és Wyspianskié mellé²⁷, ugyanis a műveibe fogalmazott teatralitás olyan, mintha az előre elkészített meghökkentő látványhoz asszisztálnának a tömegek.

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Hubay Miklós: A dráma sorsa. Bp., 1983. 30.
- ² Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában, *Ellenfény* 2000/3-4.
- ³ Abody Rita: Disznósörtekötelek, *Jelenkor* 1989/5.
- ⁴ Margócsy István: Kommentár A békecsászárhoz, *Színház* 1981/7.
- ⁵ Spiró György: A békecsászár. Bp., 1982. 82.
- ⁶ Spiró i.m. 398.
- ⁷ Berkes Erzsébet: Spiró György. In: Vinkó József szerk.: *Hiánydramaturgia*. Bp., 1982. 94.
- ⁸ Spiró i.m. 54.
- ⁹ Spiró i.m. 131.
- ¹⁰ Spiró i.m. 196.
- ¹¹ Spiró i.m. 254.
- ¹² Spiró i.m. 281.
- ¹³ Spiró i.m. 313-315.
- ¹⁴ Spiró i.m. 367.
- ¹⁵ Spiró i.m. 436.
- ¹⁶ Spiró i.m. 502.
- ¹⁷ Spiró i.m. 520.
- ¹⁸ Tarján Tamás: *Fényfüggöny*. Bp., 1999. 154.
- ¹⁹ Spiró i.m. 606.
- ²⁰ Csejdy András-Szőnyei Tamás: Sámfa a rendező pályaudvaron, *Magyar Narancs* 1995/14.
- ²¹ Spiró i.m. 401.
- ²² Spiró i.m. 320.
- ²³ Spiró i.m. 313.
- ²⁴ Tarján i.m. 154.
- ²⁵ Bécsy Tamás: *Kalandok a drámával*. Bp., 1996. 148.
- ²⁶ Radnóti Zsuzsa: *Mellékszereplők kora*. Bp., 1991. 42.
- ²⁷ Tarján Tamás: *Kortársi dráma*. Bp., 1983. 423.

Szerepcseré, szerep(té)vesztés Nádas Péter dramatikus szövegeiben

Próteuszi tükörcépek

Nádas korrelációkat állít fel, melyek állandóan változnak. A szerepcserélő, szerep(té)vesztő játékosok áttűnnek egymásba, illetve életnagyságú képnek, bábunak felelnek meg. A szereplők taktikázását, színjátékát, alakváltását plasztikussá teszi a más-más perspektívába kerülő motívumrendszer, amelynek ugyan a Shakespeare- vagy a Büchner-darabok képvilágában is megvan a hagyománya, de leginkább a zenében találhatja meg a modelljét.¹ A tükörök egybeforgatása kijelöl egy viszonylagos, összetéveszthető én-pontot, a testet. Az összelélegeztetés szertartása ugyanis a várva várt megtestesülésébe torkollik.

Az én-hiányt pótló test

A dramatikus szövegekben mitológiai, bibliai, történelmi archesztituációk rétegződnek egymásra. A Fiú Oidipusz királyként keresi eredettörténetét, s talányokkal szembesül.² Az én megszületéséért folyó sziszüphoszi küzdelem stációja minden egyes akció. A Fiú a testamentumot átadó asszony istene, akinek fogságából nem szabadulhat. A múlt-hiánytól szenvedő Fiú elrabolja az idősebb nő emlékhalmazát, s ezzel az életét, hogy maga életre kelhessen. A halál mégsem hoz végleges elkülönítettséget, megmarad a holtak és élők közötti átjárhatóság: „Mert élők és holtak között nincsen semmi különbség.”³ A vég(zet)re való botránnyos hosszú várakozás, annak állandó halogatása játék a halállal. A darabokat a hangsúlyozott teatralitás bábjátékokká változtatja, ahol az áldozat egyben gyilkos is, ugyanis a megölt feltámadhat. A Fiúk Örkény István Pistijéhez hasonlóan, noha más utakon az azonosságához akarnak eljutni, garanciák ugyanúgy nincsenek.

Az előrebocsátott végállapot ismerete sem eredményezi egy jelentés azonosíthatóságát. A centrumvesztés tapasztalata az érzékletbeli én abszolút ottlétének relativizálásában mutatkozik meg.⁴ Az én-határok elmosódnak, megteremtve a „nem én vagyunk” paradoxonát. Az alakmásság vágya és a mintától való szabadulás együttes kényszere idézi elő az identifikáció lehetetlenségét. A megidézett szereplők színre lépnek, a jelen lévő mintázataik pedig feleslegessé válva eltűnnek. Az egymásba áttűnés, a múltbeli alaknak a jelenbelivel való meg-, illetve meg nem felelése, a szerepvesztés jelensége artikulálja az identitáshiány kérdését.⁵ A sokszorozódottságban az én felkereshetetlen. A testek mint én-képek között sincs stabil viszonyrendszer, ahogyan a bábuk sem képesek megállni, egymáshoz támasztva is összecuklanak.⁶ Az élő testek felbomló és keletkező kapcsolataival mérhető az idő, melytől mentesül az időtlenségben élő halott. A legtriviálisabb színészkedés, azaz a bohóckodás és ripacskodás is a játék része, hiszen a szereplők képek, bábuk alakmásai.

A játékosok nyilvánvaló funkciótlanágában a státuszaikból adódó érzéki mechanizmusok működnek. A kontaktus keresése állandó: „Az ember kitalál mindenféle történetet másokról és magáról, és minden feltárulkozás az érintkezés felé fordul.”⁷ A testbeszéd ellentmondásokat leplez le, összefüggéseket tár fel, de megengedi a ritmusba való belefeledkezést is. Az önmeghatározási kísérleteik tehát szüntelenül ismétlődnek, de csak érintésnyi közelségbe kerülhetnek. „Az ember annyit ér, amennyit a mozdulataival képes elérni.”⁸

Név és Dialógus zenei kompozícióban

A körkörös, zenei szerkezetben a dramatikus szövegek elemei elengedhetetlen, de sorrendjükben variálható részek. A viszonyrendszert végső soron két világepítő, egy női és egy férfi princípium, továbbá ezekkel behelyettesíthető duplikátumok és instrumentális kórusként szereplő világkiegészítők alkotják. A játékosok olyan állandó Nevek, mint az operahősök, egyszersmind alakváltóak, akár a színészek. A testtípus és a hozzá kapcsolódó magatartás alapján bemutatkozás nélkül is felismerik egymásban a másikat. A modellszerű alaphelyzetek a Neveket bibliai vagy rituális referencialitással ruházzák fel. A megfelelő megszólítás, a tegezés és a magázás váltakozása, a becézés vagy annak hiánya a meséből ismert élet-halál fordulat letéteményese. A tegezés és a magázás cserélgetése a múlt és a jelen idő közötti síkváltást, illetve funkcionális módosulást jelez. A kapcsolati háló részesei lehetnek így virtuális szereplők is, s a Dialógusokban áttűnések mehetnek végbe. Ennek az eljárásnak a példája Racine Phaedrája, aki a szerelmi vallomásban váratlanul és botrányosan tegezésbe csap át.⁹ A hiányzó szereplő Neve gyakran kimondhatatlan, a felejtés révén törlődik, ahogyan a Dialógusokban is a megnevezhetetlenről folyik a szó.

A szöveg és a zene összjátéka magában rejti interferenciájukat. Egy zenei motívumot nem lehet félbeszakítani belebeszéléssel, de egy mondat is létrehozhat maga körül olyan védőpajzsot, melyen nem szűrődhet át a dallam, ugyanakkor előfordulhat, hogy az együttes hangzás hat.¹⁰ A Dialógusok nem a mozdulatok, pozitúrák, szertartásos gyakorlatok rendjét, hanem zenei elvet követnek. Az áriákból, duettekéből, tercettekéből szerveződő szövegek a Dialógusokat külön-külön elhangzó vagy összecsengő kántálásokká teszik.¹¹ Az emlékezés és az emlékeztetés dialogikus szituációjában mindig ketten viszik a fő témát, a harmadik csak kontrázhat. Az előkészítetten, mégis váratlanul kitörő, általában szimmetrikus monológok új mozdulatsorok kezdetét jelzik. A szereplők befelé beszélnek, ugyanakkor kifelé, a feltételezett közönséghez szólnak, miközben cserélgetik szövegmaszkjaikat. A megszólalások nélküli, sokáig elhúzódó szünetekben játszódnak le azok a „földrengések, amelyek nyomát azután csak kurta mondatok, félszavak regisztrálják”.¹² A kommunikációs folyamat rései a manipulációnak nyitnak teret. A gondolt és a kimondott szó, a kimondhatatlanság és a beszéd üresjáratai, valamint a beszéd és a történet közötti különbség bizonytalanává válik. A Dialógusokon a nyelv tehetetlenségi ereje uralkodik.¹³ A (nyelv)játékszabályok szabadon váltoogathatók, mégsem szabad a választás. A játékot végig kell játszani, idő előtt nem lehet kiszállni.

Test-vér színjátékok

A *Takarításban*, a *Találkozásban*, a *Temetésben* egyaránt diadalmaskodik a „szemérmes végzet”, vagyis takarásban következik be a halál, ami viszont a Fiú megtestesülésével kijátszható. A nőket megölik a férfiak (az András halála óta haldokló Klárát Jóska halálra táncoltatja, Romsauer halálától az utolsó halálba gondozandó öregre, és saját végére váró Zsuzsát pedig lelövi, Mária életét a Fiatalember apja fejezi be először, majd a Fiatalember színe előtt issza ki a méregpoharat, a Színésznő bábuját a Színész szúrja le), és el is tűnnek a színtérről (Klára holtteste a dívány alá kerül, Zsuzsáét eltakarja a karosszék, Mária kimegy az ajtón, a Színésznő kihátrál a jobb oldali színpfalak felé). A férfiak öngyilkosságot terveznek el, mégis élőhalottként jelen maradnak (a rosszul célzó András megelevenedése, majd távozása után Jóska a díványon, az önkezével szájba lött apjáról való tudással a Fiatalember az ágyon, a hasonmás bábuját ledöfését követően a Színész a koporsóban).¹⁴ Az ünnepi szertartásokban az azonosságok ciklikus visszatérésekor is

megmutatkoznak a különbségek. Ami pedig különbözik, az azonosként is feltűnhet, a kettő egyé válhat.

Takarítás

A *comedia perpetua* előírja a szereplők hangszínét: Klára mezzoszopránban, Zsuzsa az érzéki altban, Jóska tenorban beszél, András azonban kivétel, mert prózában nyilatkoztatja ki egyetlen mondatát. Az opera mintájú darabban zenei műszóval *con amore* játszanak, életet ölnek és halált teremtenek. Az indítás felütéssel történik, Klára árválkodó kérdéseivel Zsuzsát, mint fiatalkori mását szólítja meg. Jóska témája hangzik fel először, Klára kifigyelt titkába beavatásával keresi a Zsuzsával való kapcsolatot. Klára a cselédjét Zsuzsika Néven hívja, amire az Klára tiltása ellenére cselédesen, tetszikezéssel fordul hozzá vissza. Jóska szintén Zsuzsikaként nevezi meg a nála idősebb nőt, de Klárával ellentétben tegezi, mert kurvának tekinti. A kizárólagosan becézett formában előforduló Név csak a Jóska, jelzi a felnőtté válásra való várakozást. Zsuzsa témája, a mániákus tisztaság himnusza uralkodik el. Nem marad rejtve az sem, hogy a takarítás közben manipulál, Klára halálára számít, ami visszacsatol Jóska leírásához Klára táncáról. Az „életének értelme” a piszok mint a múlt lenyomatának eltüntetése. Klára ezzel szemben takargat. A témája akkor bontakozhat ki, mikor András képét a takarítás során eltávolítják a szobából, s csak a nyoma marad a falon. Az András-idol egy némileg romantikus, hősi múltképet formál meg, melyet azonban leront Klára ironikus definíciója, tudniillik vak forradalmárnak mondja. Klára András halála óta tulajdonképpen funkciótlan. A Zsuzsa által rákényszerített takarítás szabadítja fel a hallgatás alól, s kezdi el halott szerelmének történetét. Klára az örökhagyó státuszában összetéveszti szerepét Zsuzsáéval, mivel az Andrásért vállalt cselédség hozzáköti Zsuzsa szólamához, Jóskaéhoz pedig a cselédszereptől elválaszthatatlan leleskedés. Jóskának Andrássá való áttűnését készíti elő, ahogyan Klára produkáltatni akarja Zsuzsa előtt az általa bábszerűen mozgatott fiút, akárcsak Pozzo kérkedik Lucky gondolkodásával Beckett *Godot-ra várva* című művében.¹⁵ Klára bemutatja Jóskát, teremtőjeként helyette beszél: „Ne zavartassa magát, Zsuzsa. Én tanítottam, hogy érzéseit hagyja egyszerű szavakba sűrűsödni, aztán minden gondolatát mondja ki nekem, hangosan. Most már rajta vagyunk. Nem tehet róla. Csak velem tud beszélni önmagával. A szülei nagyon primitív emberek, ő viszont okos. Államférfi vagy filozófus lesz belőle. Mutassuk meg Zsuzsának.”¹⁶ Jóska a közös téma helyett hirtelen ellen-témára vált, a Fiúról való beszéd az incestus elhárítását szolgálja. Klára viszont a jelenre áttérve folytatja tovább témáját, mégpedig Jóska testét Andráséval behelyettesítve. A játék egymás tönkretételéig tart. Egy rövid zenei közjáték kerül beiktatásra, mikor a témák szünetelnek, s a munkaritmus erősödik fel. A csendet Zsuzsa ellen-témája töri meg, melyben fiát említi meg. Jóska ekkor veszi magához a Klára által emlegetett pisztolyt. Ezt Klára és Zsuzsa, majd Zsuzsa és Jóska erotikus duettje oltja ki. Klárának úgy tűnik, mintha meghalt volna már, mégis önkívületi áriája a halála árán Jóska és Zsuzsa számára lehetségessé váló férj és feleségként egyesülés ellen robban ki. Klára ellen-témája a torzszülött András elnevezésű fia. Zsuzsa is bekapcsolódik a gyermekről való szólóba, a gyermek Jóskával pedig tercetté egészülnek ki. Zsuzsa szereptévesztéséről árulkodik, mikor Klárika Névvvel becézi, illetve felszólítja a ház úrnőjét, hogy hozzon friss vizet. A takarítás munkaszünete interruptus, ám a csend is zenei elem. A padló felszáradásával rádiózene árasztja el a színteret, lefedve a szövegzenét. Az evés idején hosszabb parlando szakasz következik, melyet megtör Jóska bejelentése, hogy nála van a pisztoly. Zsuzsa az ellen-témáját úgy variálja, hogy előadja a szülést. Klára kontrapunkcióként embrionális helyzetet vesz fel. Jóska esetlen mozgássorral előtáncolja a bábuként rángatott Klára haláltáncát. Klára akkor beszél újra, mikor András képe visszakerül a falra. Zsuzsa megszólalását kombinálja tovább úgy, hogy a mezőn már nem Zsuzsa szül, hanem helyette András jelenik meg, bár a

Neve kimondatlan marad. A muszlinfüggöny behozatalával veszi kezdetét az esküvői játék, amiben Jóska a menyasszony, a kopasz Klára a vőlegény bábuja. Jóska a Klára számára haláltáncra változó menyasszonytánc alatt elhagyott pisztolyt a függöny feltételekor ismét magához veszi. Rövid mondatok pattognak oda-vissza. A Klára teteme felett nászra készülő Zsuzsa már tegezi magát Jóska Nevében.

ZSUZSA. Aztán vetkőzni kezdünk.

Jóska mozdulatlan, Zsuzsa kigombolja a blúzát, leveti, a padlóra ejti.

ZSUZSA. Aztán vetkőzni kezdesz te is.

Jóska nem mozdul, Zsuzsa közelebb lép hozzá, gombolni kezdi az ingét.

ZSUZSA. Aztán levetkőztetek téged is.¹⁷

A Dialógusban egyetlen ige ragozása folyik, a csupaszodó testek közelsége nem engedi meg a Nevek távolságtartását. Jóska mozdulatlan, akár egy bábu. Zsuzsa áttűnik Klarába, ahogyan helyettesíti a Fiú manipulálásában. Jóskát az „impotencia réme”¹⁸ kísérti, képtelen felnőtt férfiként cselekedni. A vízből kilépő Andrást ábrázoló kép élővé válik, András Jóska lövése után egy törülközőt kér, végül távozik. A tükörkép összeáll, s András megszünteti a színjátékot. A feleslegessé váló Jóska fekve marad az általa meggyilkolt Klára és Zsuzsa társaságában.

Találkozás

A darab szereplői a barokk operák zenekarában helyet kapó Csembalista, Csellista, Lantos is. A zene itt nem szövegkísérő, hanem reflexív szerepű: „A három hangszer, a csembaló, a cselló és a lant együttese, éppen úgy, miként a korai barokk operában, a mondatok elején, tartalmilag fontos szövegrészek indításánál avagy valamilyen kiemelt jelentőségű szónál, felkiáltásnál vagy különös hangsúlynál egy akkordot fog megütni, és ezt a hármashangzatot bizonyos esetekben egészen a következő jelzésig, a következő váltásig tartja, continuót játszik tehát.”¹⁹ A zenészek és Mária fekete ünneplő ruhája egy hangverseny kezdetét idézi. A Csembalista, a Csellista, a Lantos ügyetlen helyezkedésükkel bekapcsolódnak Mária várakozásába. A Fiú érkezésének örömhírét Mária teszi közzé, mellyel újra feladathoz jut. A teljes némasága átvált az ellenkező végletbe, tele akarja beszélni a teret. A halálát sietteti a beszéddel, a szerepvesztését takaró pótcselekvéssel. A Fiatalember apjához sohasem szól, a halála után pedig tovább hallgat. A Fiatalemberrel való találkozáskor azonban a saját mondatait variálja, sőt a Fiatalember feltételezett szövegét is előadja. A Fiatalembert tegezhetné, de az apjával való összetéveszthetősége miatt nem teszi, hanem mégis ugyanúgy magázza. A Fiatalember eleinte mozdulatokkal válaszol. Mária témáját ismétli, azaz szóltan marad. Paradox módon a Dialógusba is a beszédképtelenség íródik bele.

FIATALEMBER. Én nem beszélek.

MÁRIA. Amúgy sem tudná elkülöníteni, amit valóban mondanék, attól, amit csupán gondolni látszok, de mégis kimondok.

A Fiatalember, mintha a székre akarná tenni a csészéjét, reszket a keze, küszködik.

FIATALEMBER. Nem tudom kimondani.

Szünet, küszködik.

FIATALEMBER. Nem tudom, mit gondolok.²⁰

Mária és a Fiatalember úgy kezdenek a társalgásba, hogy bizonyosak a kimenetelében. Kimondják, hogy a búcsúzásra számítanak, bár Mária az öngyilkossága előtt is csak vegetál, s a szüleit vesztett Fiatalember sem él jövetelekor. A társalgási fordulatokat (a féltés a megfázástól, a kávéval, keksszel kínálás) a zenei frázisok átértelmezik, az intimitás játékvá teszik. A Fiatalember megszólalásával Mária veszi át a témáját, elfelejti, amit el akar mondani. Mindketten a kimondhatóság határán egyensúlyoznak. Nem mutatkoznak be, tulajdonképpen Névtelenek. Mária a legnemesebb Nevek egyikét viselhetné, de lecseréli egy

rangon aluli házassággal, bár a férje elhagyja egy fiú szerelméért. A Fiatalember csak státuszával jelölt, vagyis Mária halott szeretőjének gyermeke. A Fiatalember apja szintén pozíciójával van megnevezve, ügyész elvtársnak szólítják. Mária áriája a Fiatalember apjával való első találkozást idézi. Ezt a Fiatalemberé váltja fel, melyben a fiatal Máriává áttűnő szőke Lánnyal történt szeretkezést kíméletlen alapossággal részletezi. A Fiatalember egy operába illő húzással magához emeli a vörösboros poharat, mellyel való megvendéglés hangsúlyozottan hiányzik. Mária olyan némán tűri, mint egykor a Fiatalember apjának hajszálpontosan a Fiatalember által kibeszélt módon zajló ölelését. A Fiatalember azonban hangorkánnal ajándékozza meg Máriát: trillázik, tapsol, ordít, dallamos halandzsanyelven beszél, dobol, ugat, füttyöl, vonyít, énekel, végül felüvölt. Mária a Fiatalember által mesélt aktus beteljesedése előtt közbevág, egyre vadabbul tagadja a Fiatalember és apja, valamint a Szőke Lány és önmaga közötti áttűnés lehetőségét. Kettejük hangorgiája a Fiatalember mozdulatával zárul, a mérgezett bort kiloccsantja a pohárból, amit pedig a falhoz csap. Mária hosszú késleltetés után ismét elérkezik a Fiatalember apjával való első találkozáshoz, de immár beavatva közönségét abba, hogy akkor hagyja el a börtönt. Az ágyadónője Nevére munkát vállal, takarít egy fürdőben. A második lefogásában benne van az első, mindkét szer egy-egy Nevet rögzít (Kucsera Lajos ávósét, Margitkát, az ügyész titkárnőjét). A Fiatalember menni akar, de még marad. Szüntelenül meg akarja vonni Máriától a szót, mégis meghallgatja saját meséjének ismétlését a szájából, azaz a szerelmi együttlétét apjával, majd megkínzását, melynek apja tanúja. A Fiatalember ekkor menekül ki a szobából, ám egy kitartott szünet után visszatér. Az interludium következik: Mária levetkőzteti, megmosdatja, megtöröli, ágyba fekteti a Fiatalembert. A mozgássor közben Mária végigmondja a szerelméről szóló mesét, egészen a második szabadulásáig és a Fiatalember apjával való utolsó találkozásáig. Végül egy újabb pohár mérgezett vörösbort készít, amit megiszik. Az előző pohár cserepeit a Fiatalember tenyerébe tölti, akit ezzel manipulál, hiszen korábban elmondja az öngyilkosság módját. A mérgepor elfogy, ahogyan a mondanivaló is. Az üvegszilánkokból azonban összeáll a tükörkép, Mária már felesleges, távozhat. A zenészek még zavartan tesznek-vesznek, majd Mária után indulnak.

Temetés

A színtér lefedi a zenekari árkot, semmiféle kísérőzene vagy hangkulissza sincs. A játék balettelőadást idéz. A Névtelen, csak státuszukkal megnevezett Színész és Színésznő helyzetváltoztatásokkal kísérletezik, de ügyetlenkedésük szüntelenül mozdulatlanúságba torkollik. A színészek általában az alakított szerepükkel elnevezettek, tehát színészeket játszanak. Hiányzik azonban az előadható darab, nincsenek szerepek. Az egyetlen instrukció a koporsókban rejlik, vagyis a Színésznek és a Színésznőnek a halálukat kell eljátszani, hattyútáncukat előadni. A szereplők mondatai, mozdulatai utánzások, melyekben áttűnhetnek egymásba. A Színész és a Színésznő tulajdonképpen szerepek sorát veszik fel, hiszen abszolút szerepjátékosok a mesterségük szerint. Kibeszélik, hogy nézők előtt állnak, tehát beszélni, gyakorlatozni kell szüntelenül, hogy valami legyen, ami megfigyelhető. Szerepvesztettségük is úgy tűnik, mintha betanult szöveget mondanának, előírt mozgásokat végeznének, hiszen a színtér is manipulált. A koporsókkal való szembesülés a Színészt és a Színésznőt paródiává, torzképpé változtatja, mégpedig az elrejtett hasonmás bábukéivá. Tehetetlenségükben pótcselekvéseket végeznek, a sziszegéstől az artikulátlan ordításig terjedő hangokkal felelgetnek egymásnak. A csendek időtartama adja a ritmust. A Férfi és a Nő eljátsszák a Színészt és a Színésznőt, kijátszva a szerepnélküliséget, megjátszva élőként a holtat, rájátszva az egymásba átjátszhatóságra. Egy szép történetet igyekeznek kerekíteni. Egymás útját keresztezve többször elismélik a találkozást, amikor átváltnak magázásra. SZÍNÉSZ. Ne haragudjon.

SZÍNÉSZNŐ. Miért kéne haragudnom?

SZÍNÉSZ. Hogy megállítom.

SZÍNÉSZNŐ. Magam is megálltam.

SZÍNÉSZ. Hogy megszólítom.²¹

A Dialógusban mintha a *Találkozás*beli Máriának és a Fiatalember apjának kihangosított találkozója történe meg. A Színész és a Színésznő ugyanúgy váltogatja a szabályokat, melyeket szintén a „korporalitás tényezőiben (maga a test és a hang), illetve az azok által feltételezett faktorokban (ruha és csend)”,²² keresik. A Színésznő azonban a visszavonhatatlanra készül, ki akarja mondani a kimondhatatlant, mert „hiába keresel szabályokat, a szabály én vagyok és te magad, az én testem és a te tested, a te ruhád, ahogyan elfedi a testedet, és az én ruhám, ahogyan az én testemet fedi, és a hangom, ahogyan így mégis teljesen tisztán és fedetlenül kijön, jól beszéltünk már!”²³ A Színésznő végjátékot kitérítő ellen-témája a szerelem szó megszámlálhatatlan változatban való vég nélküli ismétlése. A Színész megtagadja a partner szerepet, helyette a szintén halogató taktikájú ellen-témájába kezd. A Színésznő szerelem emlékezése után a Színész a történelmi időbe keveri bele magukat. Az 1956-os forradalomról és szabadságharcról mint lövésekről és csendről beszél, azonban a halál szót nem ejti ki. A Színésznő a felesleges gondolkodás szólamával szakítja minduntalan félbe. A szereplők állandóan kommentálják alakításukat, amiket leginkább elrontott játékként minősítenek. A színházcsinálók kudarcot vallanak a történet készítésében, de egy pillanatra sikerül találkozniuk. Szünetet terveznek, és az azt követő előadásról játszanak gondolatjátékokat, vagyis eddig csak próbáltak. Zene nélkül keringőznek, mely haláltáncá válik. Nincs mit elkezdni, csak bevégezni lehet a játékot. A szereplők addig-addig öltönek szóba szót, s táncolják körbe a színteret, míg a kifosztottság állapotába kerülnek, mely hasonló a kezdeti ürességükhöz.²⁴ A Színésznő kilépdel a színről, a Színész pedig elvégzi a bábuikon a gyilkosság és a temetés szertartását. Egy korábbi játékukat ismétli, mégpedig a szembekötődít a Színésznő vörös muszlinsáljával, s a csatázást a Színész késével. Ekkor kivételesen felhangzik a zene, egy népdal. Végül a Színész is elbújik az egyik koporsóban. A szereplők nem jöhetnek ki a nem létező darabot követően meghajolni, hiszen olyan, mintha meghaltak volna. A fiktív színpadon szerepbe öltöző individuum körülírhatatlan, mert a szereplők már azelőtt benne állnak egy szerepben, mielőtt megnyilatkoznának azokban.²⁵ Még a függöny sem mehet le, mert nincs is. Az előadás mindig folyik.

Tárgyak distanciában az élő testtel

A *Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés* bibliai allúzióinak kellei hétköznapi eszközök (a megtisztuláshoz vödör, súrolókefe, törülköző, lavór, kanna, a halálhoz pisztoly, méregpohár, kés, a sírba tételhez koporsó). A tárgyak élettelenségükben elkülönülnek a testektől mint a történések hordozóitól. Az áldozati vér vörös sállal (*Temetés*), vörösborral (*Takarítás*, *Találkozás*) imitált. A *Találkozás* Fiatalemberének azonban megadatik a lehetőség, hogy az üvegcserepekkel Jézus tenyérsebeit vegye magára, esetleg felvágja az ereit. A változatlan fényvel megvilágított színtér az örökkévalóság szakrális terévé válik, ahol a csoda is bekövetkezhet. A dramatikus szövegek minimális díszletet írnak elő, így a játékosoknak nincs hová bújni. A mesélés az egyetlen menedék. A mesékben pedig megmozdulhat a képen lévő alak (a *Takarítás* Andrása), a hármas a bűvös szám (a *Találkozás* Máriájára mindkét alkalommal hárman támadnak, az elsőben a legkisebb üti, majd a talán három napig tartó verést három év börtön követi, a másodikban kettő veri, s egy figyel), szerepelhetnek életnagyságú babák (a *Temetés* bábu a koporsókban). A tündérmesék szabályai szerint a felnőtté válás követelménye a vándorútra kelés, a szerencsepróbálás. Az út a múlton

keresztül, a tükörben visszafelé vezet, akárcsak Tarkovszkij *Tükör* című filmjében.²⁶ Itt azonban a Fiúnak nem pozitív próbák sorozatát kell kiállnia (mint Mozart *Varázsfuvolájában* vagy Wagner *Parsifaljában* történik), hanem negatívakat, pusztulást hozókat, melyek az eljövotelt megghiúsítják.²⁷ A különbözőképpen elkövetett gyilkosságok és öngyilkosságok során a szereplők csak játsszák a halált, vagyis közben opera vagy operett áriát énekelhetnek, illetve balettet táncolhatnak. A tárgyak sokszor feledésbe merülnek vagy titokban maradnak. Előkerülve a takarásból funkciójuk szerint tipizálhatók.

A halált előhívó tárgyak: a pisztoly (a *Takarításban* először András anyjáié, de a *Találkozásban* a Fiatalember apja is ezzel lesz öngyilkos), a méregpor (a *Találkozásban* Máriáié), a kés (a *Temetésben* a Színészé, de a *Takarításban* Klára is ezzel végrehajtott megölését kéri). A ruhák hasonlósága az ünnepben való osztozásra utal. Az öltözéket levetve pedig a meztelenség önkéntelenül tematizálja a szexualitást. A testek intimitása nem tűr el a viszonyok személytelenítésére szolgáló eszközöket, inkább narrátorok szerepelnek.

A testiség központú játékokban a biológiai működés is a beszéd tárgyát képezi. Az utolsó vacsorára emlékeztethet az evésnek a végjátékok előtti elhelyezése. Ezt azonban profanizálja, hogy az együttes étkezés túlzásba vitt, zabálásként jelenik meg (a *Takarításban* Klára, Zsuzsa, Jóska, a *Találkozásban* Mária és a férje). A *Temetésben* a Színész és a Színésznő egymást kebelezi be a meséikbe:

SZÍNÉSZ. Egy kitalált történet mögött vagyok.

SZÍNÉSZNŐ. Majd bebújok oda, ha megengeded.

SZÍNÉSZ. Szoríts.

Nagyon hosszú csend, mozdulatlanok.

SZÍNÉSZNŐ. Azt hiszem, már benn vagyok.

SZÍNÉSZ. Még, még beljebb!²⁸

A szereplők infantilizmusából következik az analízis szintű beszéd, mégpedig éppen a tisztaság megteremtésének ellenében. A *Takarításban* Jóska az öreg Romsauerbe tűnik át a végbél gyakori szóba hozásával.

A szag a megismerés egyik határa, a testek közötti kapcsolatteremtés lehetősége: „Szeretném, ha a testem, ez a sok szükséges hús, csont, szőr és bőr, minden, ami vagyok, egy egészen kicsi ideig a te szagod lehetne. A gyomrod szaga, a szád szaga, a hónaljad szaga, az ágyéked szaga, a lábszagod.”²⁹ A szagok a darabok szenzuális szférájának elemeiként kettős kötődéssel rendelkeznek: egyfelől a test beszédének tartozékai, másfelől az elveszettnek tűnő mozgásszabadságot megjelenítő térérzékelés részei.³⁰

A zajoknak különös hangsúlya van a zenei szervezettségű, csendekkel tagolt darabokban. A *Takarításban* András egy fatálisan elvétett lövése a tükröt a saját tükörképével együtt darabokra töri, s ugyanabban a pillanatban szíven találják. A *Találkozásban* megismétlődik az üvegcsörömpölés. Máriát hang nélkül verik, de a retiküljéből földre szóródó tükör recsegve törik szét. A Fiatalember pedig a falhoz csapja a mérgezett bort tartalmazó poharat. A zajok fenyegetőek, a csend magával a halállal egylényegű. A csendet ordítja ki a Színész, „azt a csendet, ahogyan jött ki a házakból, minden házból, minden fából és minden bokorból jött a csend, és jött ki a temetőkből és a hidakból, még a lámpaoszlopok is rettenetes csendet ontottak magukból, és ez a töméntelen, mérhetetlen mennyiségű csend megült az ágakon, az égen, de még mindig jött, jött ki a sötét kapualjakból, a csatornák nyílásából, és siessünk megjegyezni, hogy ez volt a bűdös csend, a nagy bűdös csend”.³¹ A csend vakítóan fehér, akár a tiszta szobák, a stilizált színterek.

A szövegtest

Nádasra erősen hat a Biblia nyelve és képkészlete, főként a János-evangélium fekete-fehéren villózó kinyilatkoztatása.³² A dramatikus szövegei a Bibliából a szenvedéstörténetet emelik ki. A szüntelenül újra kezdett mozdulatok és a mondatok a közvetítés lehetséges precizitására törekszenek. A teremtésfolyamat ismétlődik meg azáltal, hogy a szavak mérlegére kerül a jelenlét. Az ítéletek kizárólag a kiválasztott szavakkal mondhatók el, így a mondatstruktúrából, szórendből, ritmusból összeadó szövegtest a fellebbezhetetlen döntés.³³

A szereplők nyelvi megnyilvánulásai nem mindig felelnek meg a szituációnak, időnként annak elfedésére vagy kisértetésére szolgálnak, vagyis többszörös álcázás sem kizárt.³⁴ A beszélők érvényteleníthetik egymás szövegeit. A kommunikáció gyakran a leghétköznapibb szinten is akadályokba ütközik, de a metakommunikáció működik. Az egy férfi és egy nő alakoskodására redukálható színjátékokban a különmű testek eltérő struktúrákat képeznek. Általában a férfi paradigma része a produkció, a nőié a reprodukció, a más létrehozása adott minta alapján. A biológiai reprodukció tulajdonosa a női test, a sokszorozódás verbalitása a férfi sajátja.³⁵ A nő tehát az emlékező, a férfi a megtestesítő. A nő életre hívja a férfit, aki az áttűnést kibeszéli. A mondatlabirintusok az elmondhatóság útkeresését jelzik. A szavak, mint a lélegzet hullámai áradnak ki, s a gesztusokhoz hasonlóan partitúrává alakulnak, azaz egy hangzó tér keletkezik. A Nádas-darabok azonban általában átlátható szintaxisúak, bár rafinériától sem mentesek: „oly mondatok ezek, melyek mindenkor kimondottak már, elhangzottak, súlyos, mitikus, példázatos összefüggésekben, itt csak visszautalás van, harcban az emlékezetvesztéssel”.³⁶ A hiányos mondatok illeszkednek a kihagyásos szerkesztéshez. A *Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés* egy-egy képszerű jelenet, mikroszkopikus részlet körül keringő szövegek, azoknak óriási mérvű kinagyításai.³⁷ A darabok sűrű szövésűek, koncentráltak. A nyelvezet emlékeztet Csehov műveinek zenei szervezettségére. A csendek funkciója a Beckett-nél tetten érhető elhallgatásokhoz hasonló, vagyis a szereplők beszéde közötti feltétlen összefüggés keresést megszakítja, s rendszeres ismétlődésével egy negatív folytonosságot hoz létre. A hétköznapi megszólalások más dimenzióba kerülnek, mert a közvetlenség mellől hiányzik a szövegösszefüggés, így a primitív Dialógusok stilizálttá, kivonatolt képletekké válnak, továbbá ontológiai meghatározottságot nyernek.³⁸

A szövegtestet az érzékletes nyelvi lelemények (porgumó, felpuhul, bemerevedtem), puszta hangok, szójátékok, gyermekmondókák, dalok, félreértések, átértelmezések képezik. A beszédmód drasztikussága, kíméletlensége az ünnepiségben a mindennapok mementója. A leplezetlenség ugyanakkor bizonyos szavak kiejtését visszatartja, melyek a találkozás csendjében összegződnek. A félreértések a polifonikus kompozícióból adódnak. A Fiatalembernek az úton levés az eleme, nem akar megérkezni. Beszédét a Lány elhagyásáról Mária a tőle való menekülésként érti. Mária elküldi a Fiatalembert, aki azt marasztalásnak veszi, s nem távozik. Az átértelmezés hirtelen egy új kapcsolatrendszerrel állít fel.

ZSUZSA. Átmegy a pallón a patak fölött.

JÓSKA. Mit tehetnék, hogy elengedj?

KLÁRA. Elengedtelek.

JÓSKA. Szerelmes vagyok beléd.³⁹

Zsuzsa a gyermekével azonosul, a gyermeket Jóska a Klárának megvallott szerelmi viszonytal Zsuzsához kötődik, s éppen Klárától mint kvázi anyjától akar szabadulni.

A darabok tele vannak közhelyekkel, melyek evidenciákként szerepelnek, mégis példabeszédszerűen többértelműek.

ZSUZSA. Minden úgy jó, ahogy jó. Az életben ezt meg kell tanulni.

KLÁRA. Az a tanulság, hogy semmit nem kell nagyon mellre szívni.

ZSUZSA. Én mindenütt jól tudom érezni magam.

JÓSKA. Élvezni kell az életet.⁴⁰

A látszólag bölcselkedő megszólalások sorozattá sűrítve paródiának hatnak, ugyanakkor a teatralitás képleteiként elgondolkodtatóak. A dramatikus szövegekben hangsúlyosabbak a hiányok, tehát amikről lemond, mint, amiket kimond. A koncentrálttság azt az előfeltevést rejti, hogy „végül is nem az határozza meg az embert, amiről beszél, hanem az, amiről végtelen szóáradatának álcája mögött hallgat, amit beszédesen is el kell hallgatnia.”⁴¹

VÉGJEGYZETEK

- ¹ Fodor Géza: Szín – tér nélkül, Jelenkor 1983/7-8.
- ² Radnóti Zsuzsa: Cselekvésnosztalgia. In: Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 136.
- ³ Nádas Péter: Witkiewicz a színház alatt. In: Nádas: Nézőtér. Bp., 1983. 48.
- ⁴ Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép, Jelenkor 1993/1.
- ⁵ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 123.
- ⁶ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 147.
- ⁷ Andrzej Bonarski: Beszélgetés Grotowskival, Színház 1978/11.
- ⁸ Nádas Péter: Drámák. Pécs, 1996. 51.
- ⁹ Balassa Péter: Nádas Péter. Pozsony 1997. 164.
- ¹⁰ Wilhelm András: Extremitás és valóság, Színház 1985/7.
- ¹¹ Radics Viktória: Via negativa, Életünk 1984/6.
- ¹² Tarján Tamás: Melyik út vezet Rómába?, Kritika 1983/5.
- ¹³ Angyalosi Gergely: Két új drámakötet – Nádas Péter: Színtér, Spiró György: A békecsászár, Kortárs 1984/4.
- ¹⁴ Duró Győző: Nádas Péter. In: Hiánydramaturgia. 64.
- ¹⁵ Duró i.m. 50.
- ¹⁶ Nádas: Drámák. 42.
- ¹⁷ Nádas i.m. 90.
- ¹⁸ Radnóti i.m. 134.
- ¹⁹ Nádas: Drámák. 97.
- ²⁰ Nádas i.m. 106.
- ²¹ Nádas i.m. 216.
- ²² Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 162.
- ²³ Nádas: Drámák. 224.
- ²⁴ Mész Lászlóné: Színterek. Bp., 1995. 453.
- ²⁵ Kékesi Kun i.m. 165.
- ²⁶ B. Gáspár Judit: „...Paradoxon vagy önmagad szemében...”, Mozgó Világ 1983/11.
- ²⁷ Balassa: Nádas Péter. 162.
- ²⁸ Nádas: Drámák. 252.
- ²⁹ Nádas i.m. 227.
- ³⁰ Thomka Beáta: Homiliák az Emlékiratok könyvéhez. In: Balassa Péter szerk.: Diptychon. Bp., 1988. 262.
- ³¹ Nádas: Drámák. 248.
- ³² Szőrényi László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben, Kritika 1971/11-12.
- ³³ Földényi F. László: Nádas Péter mondatai, Élet és Irodalom 1995/22.
- ³⁴ Erdődy Edit: Nádas Péter: Trilógia, Tiszatáj 1993/8.
- ³⁵ Jákfalvi Magdolna: A színész teste, Theatron 2000/2.
- ³⁶ Balassa Péter: Észjárások és formák. Bp., 1985. 237.
- ³⁷ Tverdota György: Körmondat és lassított felvétel, Alföld 2000/5.
- ³⁸ Balassa: Nádas Péter. 173.
- ³⁹ Nádas: Drámák. 72.
- ⁴⁰ Nádas i. m. 81.
- ⁴¹ Nádas Péter: Levél egy idegen városból. In: Nádas: Nézőtér. 110.

Ki/néző

A *Tótéktől a Temetésig* a dramatikus szövegek meghatározója a reflektált színháziság. A vizsgált időszak paradigmaticus példáinak tekintett darabok a jórészt közvetítéssel ható avantgárdnak a színház újrateatralizálására irányuló kísérleteit követik. A groteszk, az abszurdoid, a biblikus groteszk, az analitikus groteszk, a metatörténelmi groteszk, az a-gnosztikus groteszk dramaturgiája azonban az avantgárdot jellemző megközelítést, a szöveg és az előadás potencialitásként és aktualitásként való szembeállítását kikerülő játéknyelvet hoz létre. Itt a szövegekben az újszerű dramaturgia olvashatóvá teszi a változatokat a teátrumra. A modern színház már katarzis helyett legfeljebb sokkhatást válthat ki, mégpedig a rítus és a ceremónia hasonmásává alakulva. A daraboknak ezért a cirkusz, a pantomim, az opera, a balett, valamint a színi előadás nem-verbális megnyilatkozási formái is kompozíciós részei. A szöveghagyományokat így nem tagadják meg, hanem azokat átírják, bennük a testmozdulatok és a tárgyak nyelvvé szerveződnek, textuális lenyomatokat hagynak. Az élők és az élettelenek is egymásba konvertálhatóak, s a tárgyak perspektívától függően átváltozhatnak, vagyis lehetnek elidegenítők, a komikum forrásai, vagy éppen halálosan ijesztők. A dramatikus strukturalitást¹ az asszociáció szervezi. A mozaikosságot, stációsságot erősítő clown-jelenetekben az infantilizmus (gyerekes naivitás és játékoság), a trivialitás (kibeszélt biológiai szükségletek) összekapcsolódik a fatális (gyilkosság vagy öngyilkosság fenyegetése) feltűnésével. A színházolvasást kínáló dramatikus szövegek mozgásba hozzák a befogadói látásmódokat, építenek a behelyettesítés értelmezői mechanizmusára.² A gyilkos és az áldozat megítélése tudniillik viszonylagos, s a győzelem felér egy vereséggel. A felcserélhetőség kijátszhatóvá teszi a halált, az többé nem a vég. A színházi konnotációban a halott csak egy ideig marad ki a játékból, mert átléphet egy másik Névbe. A metamorfózisokról a Dialógusokban a megváltozott megszólítások, megismételt bemutatások, bemutatkozások tudósítanak. A játékosok várakoznak, s közben manipulációk zajlanak. A csapdahelyzetben változtatni lehetetlen, minden szüntelenül újakezdődhet. A groteszk dramaturgiák a perpetuumban az éles nézőpontváltásokat teszik látványossá. A tragédia mint farce játszható el, s így a farce lesz tragikus hangoltságú. A spät pedig a kabarétréfák patentjének tekinthető későn kapcsolásból a tragifarce-ot működtető fatális késleltetés eszközévé változik. A késés a képtelenségre döbbsen rá.

Örkény István, Páskándi Géza, Sütő András, Csurka István, Spiró György, Nadas Péter újszerű dramaturgiájú darabjai magukban foglalják a színházi elgondoltságukat. A textualitás ebben az értelemben párbeszédbe kezd a teatralitással. A színháziság tematizálása egyben a dramatikus szövegek önreflexiója, a nem-verbális szemiotikai rendszer visszatükrözése, a befogadónak a játékhoz való hozzáértése, elidegenítő effektus, valamint szövegszervező eljárás. A dramatikus modernség még a darabindításhoz visszkapcsolt zárlattal a játékok sorozatát feltételezi, a posztmodern elgondolás szerint pedig a vég mint kezdet tapasztalata utal a játék alóli feloldhatatlanságra. A horizontváltás a teatralitás működésére reflektáló szövegkonstrukciókban érhető tetten. A „színház a színházban” helyzete helyett tehát fokozatosan a „színház a színházzal” kap szerepet, amely eljárás a performanszok (meta)teatralitásában teljesedik ki.³

VÉGJEGYZETEK

¹ A Derridától származó fogalmat Kékesi Kun alkalmazza a dramatikus szövegekre. Vö.: Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. JAK füzetek, 1998. 20.

² P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 46.

³ Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 32.

Végjegyzetek

Be/vezető

1. Hiány (és) van

¹ Steven Knapp - Walter Benn Michaels Az elméletírás ellen című írásának tézisének idézem: „Kiindulópontunk mindvégig az volt, hogy senki sem foglalhat el a gyakorlaton kívüli pozíciót, hogy az elméletíróknak föl kell hagyniuk a kísérletezéssel, s hogy az elméleti vállalkozásnak következőképp véget kell érnie.”

In: Kiss Attila Atilla - Kovács Sándor s.k. - Odorics Ferenc szerk.: Testes könyv II. Szeged, 1997. 253.

Paul de Man az elmélet nyelvének az önmagának ellenszegülést véli, ezért „semmi nem képes legyőzni az ellenszegülést az elméletnek, mivel az elmélet maga ez az ellenszegülés”.

Paul de Man: Ellenszegülés az elméletnek. In: Bacsó Béla szerk.: Szöveg és interpretáció. H.n., é.n. 112.

Eric Bentley a színház és a teória megnevezések azonos görög szóra visszavezethetőségével igazolja azok elválaszthatatlanságát: „Our word theory, which we use in connexion with reasoning and which comes from the same Greek word as theatre, means really looking fixedly at, contemplation, it is very near in meaning our imagination.”

Eric Bentley: The theory of the modern stage. Harmondsworth, Middlesex, England, 1968. 19.

Kékesi Kun szerint „Thália árnyék(á)ban (lenni) nem más, mint az elmélet (létrehozása, kidolgozása, azaz írása)”.

Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 190.

² Kékesi Kun i.m. 70.

³ Kékesi Szegedy-Maszák Mihály kifejezését veszi át.

Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. JAK füzetek, 1998. 98.

Iser megfogalmazásában az olvasói választások során megvalósuló konstrukciók, és az ezekre való önreflexiós folyamat adja a szöveg -esemény tapasztalatát.

Vö: Wolfgang Iser: The act of reading. London, 1978. 128-9.

⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte: Die Zeichensprache des Theaters. In: M. Balkányi / B. Kricsfalusi (Hg.): Literarizität und Theatralität. Debrecen, 2000. 147.

⁵ Vö: J.L. Styan: Modern drama in theory and practice. Cambridge, 1981. Preface

⁶ Kékesi Kun: Thália árnyék(á)ban. 70.

⁷ P. Müller Péter Földényi F. Lászlónak A dramaturgia csapdája című 1983-as könyvére és A lázadás színháza szerzőjét, Robert Brustejnt illető kritikájára utalva a dramaturgiai eszköztárat kirekeszthetetlennek tartja az elemzésből.

P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 16-7.

Valószínűleg csak elkülönöződő újszerű dramaturgiai kísérletek érhetők tetten. Almási Miklós Friedrich Dürrenmatt Színházi problémák című tanulmánya alapján kijelenti, hogy nincs modern dramaturgia, mert csak modern szerzők egymástól elütő dramaturgiája létezik, akik nyilvánvalóan a hagyományosnak tekintett dramaturgiai technikákat is felhasználják.

Almási Miklós: Maszk és tükör. Bp., 1966. Bevezetés

⁸ Bécsy Tamás a Kalandok a drámával című 1996-os munkájának bevezetőjében hivatkozik a diszciplína bizonytalanságával összefüggésben R. Wellek belgrádi beszédére, de idézhetők H. R. Jauss 1967-es Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja című programadó székfoglaló előadásának gondolatai is.

⁹ Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Bp., 1997. 230.

Bécsy a dráma törvényszerűségeinek ontológiai alapozottságú leírásához Arisztotelész Poétikájának és Metafizikájának összevetése, valamint G. Else Poétika-értelmezése révén jutott.

Bécsy Tamás: Ontológiai drámaelmületről - 2000-ben, Irodalomtörténet 2000/4.

¹⁰ I.m. 458.

¹¹ Vö.: Weissmahr Béla: Ontológia. Bp., 1992. 51.

¹² Vö.: Arisztotelész: Kategóriák. V. fejezet. In: Uő: Poétika, Kategóriák, Hermeneutika. Bp., 1997. 78.

¹³ 6.54 „Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépve rájuk túllépett rajtuk...”

7 Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”

Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. Bp., 1989. 90.

¹⁴ Bécsy Tamás: A dráma esztétikája. Bp., 1988. 33.

¹⁵ Bécsy a szerzői instrukció problémájával A dráma lételméletéről, A cselekvés lehetősége, Az írott szöveg és a színjáték, A Bánk bán instrukciói című írásaiban foglalkozott.

Ezek téziseit foglalja össze tanulmánya: Bécsy: Ontológiai drámaelméletről-2000-ben.

Ide illeszkedik Ingarden a Nebentextet a párbeszédekben rögzített Haupttexttől elkülönítő nézete.

¹⁶ A dramatikus szöveget Jákfalvi Magdolna meghatározásaként értem.

In: Posztmodern glosszárrium, Színház 1998/3.

¹⁷ Lásd a teatralitás - textualitás címszavakat Jákfalvi megfogalmazásában. Uo.

¹⁸ Peter Szondi: A modern dráma elmélete. Bp., 1979. 5.

¹⁹ Kékesi Kun: Thália árnyék(á)ban. 96.

²⁰ Vö.: Gerda Poschmann: Theater. Text. Theatertext. In: M. Balkányi / B. Kricsfalusi (hg.) i.m. 251.

²¹ Nem a választott periódus (korszak)határaihoz ragaszkodom szorosan, inkább a dolgozat célkitűzéséhez igazodó szűkítés eredménye a Csurkának vagy Szakonyinak a hatvanas évek első felére tehető drámaírói pályakezdésétől, illetve az örkényi groteszknak a Tótek epikai változatában való megjelenésétől a nyolcvanas évek elején jelentkező új dramatikus szövegformálási módokig történő kutatás, kitekintéssel az avantgárd dramatikus történései és a posztmodern performanszok felé.

Lásd P. Müller i.m. bevezetőjét és vonatkozó jegyzeteit

²² A modern fogalmát Lyotard meghatározása nyomán alkalmazom: „A modernség nem egy korszak, hanem inkább a gondolkodás, a közlés, a szenibilitás egy módja”.

Jean-Francois Lyotard: A történelem egyetemessége és a kultúrák közötti különbségek.

In: Jürgen Habermas-Jean-Francois Lyotard-Richard Rorty: A posztmodern állapot. Bp., 1993.252.

Felhasználok még Pavis a modern dramatikus szövegek klasszikus örökségéről szóló fejtegetéseiben használt kategóriáit.

Vö: Patrice Pavis: A posztmodern színház esete, Színház 1998/3.

²³ Vö: Pavis i.m. és Kékesi: Tükörképek lázadása. 128-9.

²⁴ Friedrich Dürrenmatt: Színházi problémák.

In: Lengyel György szerk.: A színház ma. Bp., 1970. 291-2.

²⁵ „A paradoxon nem egyéb, mint az abszolútnak az abszolutizált viszonylagos általi tagadása.”

Bíró Béla: A tragikum tragédiája. Bukarest, 1984. 144. 73. jegyzet

²⁶ I.m. 66.

²⁷ I.m. 75.

²⁸ I.m. 140. 50. jegyzet

2. Drámapoétikai megjegyzések

¹ Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világgép, Jelenkor 1993/1.

² P. Müller Péter: A drámai cselekménymozgatás dilemmái, Jelenkor 1989/5.

³ Peter Szondi: A modern dráma elmélete. Bp., 1979. 72.

⁴ P. Müller i.m.

⁵ Szondi i.m. 11.

⁶ P. Müller i.m.

⁷ Szondi i.m. 10.

⁸ Szondi i.m. 80.

⁹ Uo.

¹⁰ Bécsy Tamás: A drámaelméletekről, Irodalomtörténet 1981/1.

¹¹ Szondi i.m. 12.

¹² Bécsy Tamás: A lírai dráma elméleti kérdéseiről, Irodalomtörténeti Közlemények 1980/5-6.

¹³ Uo.

¹⁴ „...a művekben rejlő világszerűség kizárólag három nyelvi formációból épül föl. Ezek: név, dialógus és instrukció. A három formáció közül a drámai világszerűség egészét a név és a dialógus határozzák meg. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a nevek csak dialógusokban képesek megnyilatkozni, vagyis a dialógusok építik föl a világszerűség egészét.”

Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Bp., 1987. 9.

¹⁵ Francis Fergusson: A színház nyomában. Bp., 1986. 214.

¹⁶ Vö.: Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete. Bp., 1967.

A nyelvről való gondolkodás változásáról árulkodik már Nietzsche Korszerűtlen elmélkedések negyedik darabja, Hofmannsthal úgynevezett Chandos-levele is.

¹⁷ Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 113.

¹⁸ I.m. 119-120.

¹⁹ Pavis megjegyzi, hogy a perszóna korábbi maszk értelemben vett használata a lehetséges arcok és szerepek metaforájává módosult.

Pavis i.m. 14.

²⁰ „Nem lévén magyar színházelméleti iskola, nem lévén abondáns dramaturgiai irodalom, a magyar avantgárd dráma klasszikus keretekkel és képességekkel kortárs európai példák inspirációjában született alkotásmű.”

Jákfalvi Magdolna: A szemek feldobódnak, Alföld 1999/12.

²¹ Uo.

²² Vö: Tarján Tamás: Az ember „fordított” tragédiája. In: Uő: Fényfüggöny. Bp., 1999. 31.

²³ Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 91.

²⁴ Richard Rorty: Esetlegesség, ironia, szolidaritás. Pécs, 1994. 44.

²⁵ Martin Buber szerint az Én önmagában megragadhatatlan, csak az Én-Te alapszó Én-jeként és az Én-Az alapszó Én-jeként van. A kétarcú Én: az Én-te alapszó Én-je személyként, szubjektivitásként, viszonyban állóként, szubsztanciálisként van, azaz „mint a létben részesülőnek, mint együttlétezőnek és ezáltal létezőnek ébred tudatára”, míg az Én-az alapszó Én-je egóként, a tapasztalás és a használás szubjektumaként, különállóságában a határ megmutatójaként, funkcionálisként van, azaz „mint így-és-nem-másképp-létezőnek ébred tudatára”.

Martin Buber: Én és te. Bp., 1991. 76-8.

²⁶ Jacques Derrida: „Jól enni márpedig muszáj”, avagy a szubjektumszámítás. In: Testes könyv II. 304.

²⁷ „Az én teljes egészében felkereshetetlen, mert a szerepek mögött eltűnik, pontosabban azonosítódik a szerepeivel, a perszóna pedig a maszkkal.”

Kékesi Kun: Tükörképek lázadása. 124.

²⁸ Hamm nevébe Hamlet, Clov nevébe a clown olvasható bele. I.m. 120.

²⁹ Vö.: Jákfalvi: A szemek feldobódnak

³⁰ Jeanette R. Malkin: Verbal violence in contemporary drama. Cambridge, 1992. 2-6.

3. Nyomolvasás

¹ A görög epikus melléknév az epo főnévből származtatható, melyet elbeszéltként, szavakban kifejezettként, beszédként, meseként, dal/költeményként, misztikus jövődőlisként, jóslatként, később alapigazsággként vagy életelvként érthettek.

A latin epicus a görög szóból etimologizálható.

A német epische és az angol epic jelző egy olyan terjedelmes elbeszélő költeményt ír le, mely a dicső történelmi múltat eleveníti fel, vagy olyan kompozíció, mely az epikus költészet karakterét testesíti meg valamely a nagyszerűséget példázó történelmi eseményre alkalmazhatóan.

Összegezve az epikus megnevezés jelentésmezője: historicitás/narrativitás, költészet/dalköltemény, fikció/prófécia.

Vö.: Eugene Greeley Prater: Essays on drama and theatre. USA, Pine Hill Press, 1994.1-2.

² 56a „Ezt bizonyítja, hogy akik a Trója pusztulását egészében dolgozták fel, és nem részenként, mint Euripidész, vagy a Thébaiszt, és nem úgy, mint Aizkühülosz, azok vagy megbuktak, vagy rossz helyezést értek el - még Agathón is egyedül emiatt bukott meg...A legtöbb költőnél az énekelt részeknek nincs több kapcsolatuk a történettel, mint akár egy másik tragédiával, ezért azután betétdalokat énekelnek, amit elsőként Agathón kezdett el.”

Arisztotelész: Poétika. In: i.m. 37. XVIII. fejezet

51b”Némely tragédiában egy-két ismert név van, a többi pedig kitalált, másokban viszont egyáltalán nincs ismert név, mint például Agathón Antheuszában, ahol a cselekmény és a szereplők neve egyként a szerző kitalálása, de azért semmivel sem kevésbé gyönyörködtet.”

I.m. 21. IX. fejezet

³ Prater i.m. 17.

⁴ „Ugyanígy kell a totalitás színházának fényből, térből, felületből, formából, mozgásból, hangból, emberből alkotott gazdag kapcsolategyütteseivel - ezeknek az elemeknek összes egymás közti variációs és kombinációs lehetőségeivel - művészi formának: organizmusnak lennie.”

Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté.

In: Oskar Schlemmer-Moholy-Nagy László-Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Bp., 1978. 50.

⁵ Mácza János: A fekete kandúr. In: Osztovits Levente szerk.: Az oroszán torka. Bp., 1974. 714.

⁶ Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991. 5.

⁷ Vö.: Tarján i.m. 29. és Tarján utószava. In: Kerényi Ferenc szerk.: A magyar dráma gyöngyszemei. Bp., 2000. 238-9.

⁸ Vö.: Schein Gábor: „S etesd a kertek madarát...”, Világosság 1999/12.

⁹ „Ami a kompozíció technikai részét illeti, darabomat kísérletképpen nem osztottam felvonásokra, kiiktattam a szüneteket. Feltevésem szerint ugyanis abban, hogy korunk embere egyre kevésbé fogékony a színpadi illúzió iránt, talán a szüneteknek is szerepük van.”

Idézi Osztovits Levente utószava. In: Osztovits szerk.: A játszma vége. 2. kötet Bp., 1969. 391.

¹⁰ George Steiner: A tragédia halála. Bp., 1971. 37.

Almási Miklós A drámafejlődés útjai című 1969-es munkájában jelöli ki a shakespeare-i nyitott és a francia klasszicizmus zárt formáját követő schilleri drámaszerkezetet.

¹¹ Arisztotelész Aiszkhülosz Müsziaiak, Prométheusz, Áldozatvivők című műveit említi, s kritizálja is indokolatlannak tűnő monotonitásuk, statikusságuk okán. 60a „A történeteket nem szabad ésszerűtlen elemekből összeállítani, sőt lehetőleg ne is tartalmazzanak semmi ésszerűtlent, de ha mégis, az maradjon a történeten kívül - mint például az, hogy Oidipusz nem tudja, miképpen halt meg Laiosz -, ne kerüljön be magába a drámába, mint az Élektában a püthói játékok elmesélése vagy a Müsziaiakban Téléphosz néma vándorlása Tegeából Müsziaiba.”

Arisztotelész: Poétika. 51. XXIV. fejezet

¹² „A görögök dionüszoszi ünnepeinek groteszk jellegű, szatirikus utalásokban bővelkedő előadása, a kómosz nem csupán az antik vígjáték őse, hanem annak az irodalmi vonulatnak is kezdete, melynek későbbi csúcspontjai az alexandriaiknál és rómaiaknál a mimusok játéka, a középkorban a farce, majd a commedia dell' arte, a clownok művészete.” Ez az Esslin által tiszta színháznak nevezett hagyomány nélkülözhetetlen része az abszurd dramaturgiának.

Nicolae Balota: Abszurd irodalom. Bp., 1979. 36.

A clown motívumának őse Antoine Watteau festménye, mely egy francia színészt ábrázol, aki olasz szerepet játszik - az olasz commedia dell' arte Arlecchinójának mását alakítva. A clown (bohóc-bűvész-hegedűs-cigány) alakjában együtt van az egyszerűség, valódi vagy játszott együgyűség, furfang, szerencsétlenkedés, gyanútlanlás, álmodozás, művészség, elvonulás, játékoság, érzékenység, kicsúfoltság, a cirkuszi mulattatás, démonikusság, megszállottság, alkalmi igazmondóság.

Nietzsche Imígyen szóla Zarathustra című művében az emberek a Kötéltáncos vakmerő mutatványát, majd zuhanását bámulva találkoznak szembe a művésszel, a kihívóval, a figyelmeztetővel. A clownt átfogó mítosszá C. G. Jung változtatja Picassóról szóló tanulmányában.

Vö.: Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp., 1974.

4. A lengyel mitologikus színház

¹ Vö.: D. Molnár István: Lengyel irodalmi kalauz. Bp., 1997.,

Mihályi Gábor: Színházról vitázva. Bp., 1978.,

Spiró György: A közép-kelet-európai dráma. Bp., 1986.

² Jan Klossowicz: Az új lengyel dráma (Fordította: Hámori András és Pályi András), Színház 1978/11.

³ Lengyelországban már 1765-ben megszületik a varsói Nemzeti Színház - mint udvari színház, mely szükségképpen a francia klasszicista tragédia hagyományait élte. Miután a lengyel államiság veszélybe kerül, a Nemzeti Színház lesz a politikai csatározások színtere. A lengyel államiság visszaszerzéséért több nemzedék folytat harcot, így személyes élményeket szerezvén valamilyen szabadságharcról: 1795 után a napóleoni háborúkban, majd az 1830-31-es felkeléskor, 1846-ban, 1863-ban. Ez a romantika megjelenésének időszaka, mely a lengyel irodalom és színjátszás belső fejlődésének (a lengyel nyelvet már nem kell alapvetően megújítani, nincs szükség a lengyel nemzeti emlékezet ébresztésére) és a nyugat-európai áramlatoknak (a többi kelet-közép-európai irodalom fejlődésétől eltérően a lengyel irodalomra elsősorban nem a német ideológia és színház, hanem a francia és az orosz kulturális kapcsolatok hatnak) együttes jelenlétéből következik. Az államiság elvesztése (Lengyelország felosztása 1772-ben, 1793-ban, 1795-ben), az ország szétdaraboltsága (Poroszország, Ausztria, Oroszország közötti felosztása), a nemesség gyöngesége, a nemesség és a jobbágyság konfliktusa, a katolicizmus hitrendszere meghatározó a lengyel romantikában.

⁴ A lengyelség kiválasztottságának bizonyítéka a katolicizmus, ami az ideológia alapjait nyújtja, s politikai érv is a lengyelség vallási egysége, ezáltal vallási szembenállása a nem-katolikus elnyomókkal. Sőt a katolicizmus a későbbiek folyamán egyenesen lengyel eszmerendszernek minősíthető, hiszen az 1917 utáni európai forradalmi mozgalmak és a művészeti változások másutt távol viszik a vallást a művészettől. Ezen túl a lengyel mítosz táplálkozik az antik hagyományból (főként Arisztophanész személyeskedő szatíráiból), Shakespeare dramaturgiájából (A korszerű lengyel színházért folytatott küzdelemben a lengyel klasszikusok újraértelmezése mellett fontosakká válnak a Shakespeare-rendezések. Nem véletlen, hogy a modern Shakespeare szemlélet egyik megújítója a lengyel Jan Kott. A lengyel „hamletizálás” - cselekvésképtelenség - szinte tradicionális: Slowacki Kordianja Hamlet-más, Wyspianski Hamlet-tanulmányt ír, Gombrowicz színháza Shakespeare-t (is)

parodizálja.).

⁵ A korszakban általában, a vilnai fiatalok körében nemkülönben, mindennapos a szellemidézés, s ezekben valószínűleg Mickiewicz is részt vesz (az Ősök első részét Vilnában írja). E társasági időtöltés szintén népszerű a krakkói művészkörökben, tehát jelentőséget lehet tulajdonítani Wyspianski ilyen irányú dramaturgiai törekvéseinek, s annak, hogy az Ősök című darabot Krakkóban mutatják be először. A szellemidézés, a magnetizmus műveltebb körökben szokásos gyakorlattá válik Európában (nálunk Kőcseynek vannak ilyen tárgyú írásai), így Lengyelországban is, és a Szentszövetség korában, a szabadkőművesség áramlataival keveredve, új lendületet kap nyilvánvalóan a „szellem” szabadságának lehetséges tereként. Mickiewicz a néphagyományból is merít. Az Ősök című dráma keretétül egy feltételezett pogány szertartás szolgál: halottak napján összegyűlnek az élők, s megtartják halottaik ünnepét. Ételt és italt visznek a sírjukra, emlékeznek, megidézik a halottak (az ősök) szellemét, „beszélnek” velük (a „világítás” szokásáról Sütő is ír).

⁶ Mircea Eliade: Bevezetés a halál mitológiájába.

In: Adamik L.-Jelenczki I.-Sükösd M. szerk.: Mauzóleum-Halálirodalom. Bp., 1987. 182.

⁷ A Menyegzőben megörökített bronowicei lakodalomban felvetődik a kor összes lengyel sorskérdése: a galíciai konzervativizmus kiüresedése, a nemzeti függetlenség megvalósíthatóságának problematikussága és a társadalmi ellentmondások egymással összefonódott súlyos dilemmája, a modern nemzet létrejöttének feltétele, vagyis az érdekegyesítés, a parasztság beemelése a nemzetbe. A darab az 1900-ban lezajlott esküvő (L. Rydel, Wyspianski barátja, a drámaíró elvett egy parasztlányt) művészi felidézése. Az a furcsa helyzet áll elő, hogy az esemény szereplői a színpadra és a nézőtérre kerülhetnek egyszerre. Valószínűsíthető, hogy a görög drámákat is bizonyos alkalmakból mutatták be, tehát megfelelés lehetett a színpadi cselekménnyel, a szereplők és a nézők között. Feltehető, hogy hasonló szituációban tartották meg például Shakespeare Szentivánéji álmának bemutatóját (talán egy konkrét esküvőre készült). A kabaré is, mint sajátos színházi műfaj használja a még élők szerepeltetését, kifigurázását. A Menyegző tényleg tartalmaz kabarészerű elemeket, s később éppen Krakó lesz a megszülető lengyel irodalmi kabaré bölcsője.

⁸ Kiss Gy. Csaba így vall róla: „Volt, akivel nálunk is elhittette, hogy avantgárd vagy akár neoavantgárd, hogy buzgó ateista, hogy a lengyel nacionalizmus ostorozója, afféle fölvilágosult lélek, véletlenül Lengyelországba szakadt európeér. Pedig volna mit mondani a misztikus Gombrowiczról is, a falusi nemesről, akinek írásművészete érthetetlen a barokk és a romantika nem egy lengyel remekműve nélkül, aki meglehetősen gyanakvó a modern civilizáció vívmányoknak nevezett hozadékával is.”

Kiss Gy. Csaba: Önarckép-Gombrowiczsal, Hítel 1997/4.

⁹ Eörsi István: Időm Gombrowiczsal. Bp., 1997. 139.

¹⁰ 1940-ben szervezi meg Krakkóban az illegális művészcsoportot és a Konspirációs Színházat, majd megalakítja a Cricot 2 Színházat (1955), ennek második korszaka az Informel Színház (1861), a harmadik korszakot a Zéró Színház jelenti (1963), a negyedik korszak a Happeningszínház (1967), az ötödik korszak a Lehetetlen Színház (1972), a hatodik korszaka a Halálszínház (1975), mely utáni időszakot az Öröklét és a Semmi Színházának nevezhetnénk.

¹¹ Tadeusz Kantor: Halálszínház. Bp.-Szeged, 1994. 114.

¹² I.m. 152.

¹³ Vö.: Oskar Schlemmer-Moholy-Nagy László-Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Bp., 1978.

¹⁴ Ösztöndíjasként tanulmányozhatja Pekingben a kínai operát és színjátszást. Színházi előadásokban 1957-től vesz részt (első rendezése Ionesco Székekeje). 1959-ben Opolében barátjával megalapítja kísérleti, pszichodinamikus színházát (Tizenhárom Széksor Színháza, amelyből a Laboratórium Színház lesz). A következő korszaka a Részvételek Színháza (a cselekvő kultúra vagy a parateáritás időszaka 1969 és 1978 között), majd a Források Színháza (transzkulturális tapasztalatok gyűjtése kutató expedíciók során 1978 és 1982 között), Objektív Dráma (a jungi objektív tudatalatti, T. S. Eliot objektív korrelatívja, s leginkább G. I. Gurdjieff objektív művészete határozza meg 1982 és 1985 között), az utolsó időszak a Rituális Művészetek (a „teljes aktus”, a „totális tett”, a „teljes ember” megvalósulása). Életművét végigtekintve a latin fiat kifejezés juthat eszünkbe: „odadja magát annak, ami történik, ami lesz, feltárja magát, mégis minden alkalommal újra kell kezdenie.”

Grotowski: Színház és rituálé. 71.

¹⁵ Grotowski: Az ünnep. In: Mauzóleum-Halálirodalom. 438.

¹⁶ I.m. 439.

¹⁷ Grotowski: Színház és rituálé. 17.

¹⁸ I.m. 30.

¹⁹ I.m. 53.

²⁰ I.m. 45.

²¹ Grotowski: Az ünnep. 434.

²² Peter Brook Az üres tér című művében (ahol leírja a metaforikusan értett Holt, Szent, Nyers, Közvetlen Színház típusait) Grotowski színházi szertartásáról, „misztériumáról” ezt írja: „Ez a színház szent, mert célja is

szent, az emberi közösségben pontosan meghatározott szerepe van, s olyan szükségleteket elégít ki, amelyekre a templomok már nem képesek. Grotowski színháza a lehető legközelebb van Artaud ideáljához.” Peter Brook: Az üres tér. Bp., 1999. 81.

Brook maga is kötődik Artaud színházi elgondolásaihoz: Charles Marowitz közreműködésével létrehoz egy csoportot a Királyi Shakespeare Társulatnál, a Kegyetlenség Színháza néven. Hat rá az Artaud által elképzelt színházfunkció: a pestis, mérgezés, járvány, mágia - ugyanakkor terápia is. Mindenképpen „tökéletes” válság, utána nem következhet más, csak a halál vagy a teljes megtisztulás. A kegyetlenségen a „lemeztelenítés”, a szenvedélyes élet végletessége, a kikerülhetetlen szükségszerűség érthető, mely a színházat ősi szerepéhez szerette volna visszavezetni.

²³ Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, Gondolat-Jel 1994/1-2.

²⁴ Grotowski: Színház és rituálé. 141.

5. Az 1948/49 utáni magyar dramaturgiai kísérletek

¹A korszakhatárokat nem könnyű kijelölni, mégis valószínű, hogy a „folytonosság megszakítása” nem közvetlenül 1945-ben, hanem 1948/9-ben következett be.

Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története. Bp., 1994. 26.

² Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép

³ Visky András szerk.: Színház és rítus. Sepsiszentgyörgy, 1997. 123.

⁴ Görömbei András: A szavak értelme. Bp., 1996. 69.

⁵ Vö. Görömbei A szavak értelme, Napjaink kisebbségi magyar irodalma (Bp.,1993.) vonatkozó írásaival

⁶ Ungvári Tamás: Brecht és Magyarország. Bp., 1980. 241.

⁷ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 8.

⁸ Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 129.

⁹ I.m. 9.

A groteszk dramaturgiája

¹ Idézi Pomogáts Béla: Sorsát kereső irodalom. Bp., 1979. 239.

² Örkény István nyilatkozatára hivatkozik P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990. 7.

³ Lázár István: Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., 1979. 111.

⁴ Bertha Bulcsu: Délutáni beszélgetések. Bp., 1978. 440.

⁵ Bányai János: Az egérfogó, Híd 1980/9.

⁶ A Hamletben Poloniusnak a színészi képességeket méltató, de egyben az udvari politikus hozzá nem értését jelző felsorolásra hivatkozik Mihályi Gábor: „A tökéletes dráma”. A klasszikus tragédia és komédia anatómiája, Tiszatáj 1988/3.

⁷ Jan Kott: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997. 114.

⁸ Mihályi Gábor: Végjáték. Bp., 1971. 411.

⁹ P. Müller i.m. 110.

¹⁰ Berkes Tamás: Senki sem fog nevetni...Bp., 1990. 23.

¹¹ I.m. 20.

¹² Varga Zoltán: A vakhit foglyai, Híd 1980/9.

¹³ Idézi Kott i.m. 44.

¹⁴ I.m. 137.

¹⁵ Örkény István 1979-es levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény István: Drámák II. Bp., 1982. 581.

¹⁶ Koltai Tamás: Színházfaggató. Bp., 1978. 22.

¹⁷ Kott i.m. 402.

¹⁸ Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Bp., 1998. 25.

¹⁹ Erdődy Edit: A „magyar abszurd” a hatvanas években, Literatura 1987-88/1-2.

²⁰ Berkes i.m. 73.

²¹ Tarján i.m. 26.

²² Nagy András: Közép-Európa realizmusa: a groteszk, Valóság 1992/11.

²³ Sükösd Mihály: Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd, Új Írás 1970/6.

²⁴ Berkes i.m. 5.

²⁵ P. Müller i.m. 142.

²⁶ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! Bp., 1984. 51.

- ²⁷ Hornyik Miklós: „A groteszk válasz iszonyú önbizalmunkra”. Interjú Örkény Istvánnal, Híd 1967/12.
- ²⁸ Vö.: Balassa Péter: A színváltozás. Bp., 1982. 234. és Koltai i.m. 48.
- ²⁹ Szerk.: Radnóti Zsuzsa: Párbeszéd a groteszkról. Bp., 1981. 74.
- ³⁰ I.m. 104.
- ³¹ Bertha i.m. 451.
- ³² Berkes i.m. 80.
- ³³ P. Müller i.m. 146.
- ³⁴ Radnóti i.m. 32.
- ³⁵ Simon Zoltán: A groteszktól a groteszkig. Debrecen, 1996. 82.
- ³⁶ Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- ³⁷ Földes i.m. 212.
- ³⁸ Tarján Tamás: Éljen a kérdőjel!, Napjaink 1983/2.
- ³⁹ Bahtyin gondolatait idézi P. Müller i.m. 114.
- ⁴⁰ Örkény: Drámák III. 150.
- ⁴¹ P. Müller i.m. 90.
- ⁴² Örkény: Drámák II. 508.
- ⁴³ I.m. 556.
- ⁴⁴ Berkes i.m. 28.
- ⁴⁵ Király Nina előszava. In: Kott i.m. 13.
- ⁴⁶ Idézi Berkes i.m. 104.
- ⁴⁷ Bécsy Tamás: Az „én”-világának drámája, Irodalomtörténet 1982/1.
- ⁴⁸ Lázár i.m. 274.
- ⁴⁹ Bertha i.m. 443.
- ⁵⁰ Sándor Iván: Quo vadis, Thalia? Bp., 1986. 30.
- ⁵¹ Nagy Péter: Öröök és haragok. Bp., 1984. 121.
- ⁵² Örkény 1978-as interjúja Dalos Gáborral. In: Örkény: Drámák II. 531.
- ⁵³ Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülönk és megölönk”. Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban. Bp., 1984. 111.
- ⁵⁴ I.m. 155.
- ⁵⁵ Kott i.m. 238.
- ⁵⁶ Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- ⁵⁷ Örkény: Drámák II. 588.
- ⁵⁸ Tarján: Örkény István: Tóték. 32.
- ⁵⁹ Mész Lászlóné: Színterek. Bp., 1995. 406.
- ⁶⁰ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 44.
- ⁶¹ I.m. 38.
- ⁶² Tarján: Örkény István: Tóték. 38.
- ⁶³ Uo.
- ⁶⁴ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 132.
- ⁶⁵ Bécsy: „E kor nekünk szülönk és megölönk”. 80.
- ⁶⁶ Örkény: Drámák. I. 227.
- ⁶⁷ Örkény István: Egyperces novellák. Bp., 1977. 332.
- ⁶⁸ Örkény: Drámák. I. 216.
- ⁶⁹ I.m. 262.
- ⁷⁰ I.m. 273.
- ⁷¹ Tarján: Örkény István: Tóték. 42.
- ⁷² Földes i.m. 145.
- ⁷³ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 8.
- ⁷⁴ Sebők Zoltán: Önsokszorosítások, Mozgó Világ 1983/9.
- ⁷⁵ Szabó B. István: Örkény. Bp., 1997. 95.
- ⁷⁶ Örkény: Drámák. I. 357.
- ⁷⁷ I.m. 378.
- ⁷⁸ Mész i.m. 390.
- ⁷⁹ Pomogáts i.m. 237.
- ⁸⁰ Almási Miklós: Szeszélyek, Új Írás 1971/10.
- ⁸¹ Bécsy: „E kor nekünk szülönk és megölönk”. 62.
- ⁸² I.m. 95.
- ⁸³ I.m. 220. 30. jegyzet
- ⁸⁴ Mész i.m. 382.

- ⁸⁵ Szabó B. i.m. 148.
- ⁸⁶ Örkény: Drámák. I. 377.
- ⁸⁷ I.m. 289.
- ⁸⁸ Koltai i.m. 16.
- ⁸⁹ Örkény István levele Várkonyi Zoltánhoz az előkészületi munkák idején. Örkény: Drámák. II. 505.
- ⁹⁰ I.m. 87.
- ⁹¹ I.m. 48.
- ⁹² Szabó B. i.m. 152.
- ⁹³ Örkény: Drámák. II. 85.
- ⁹⁴ I.m. 82.
- ⁹⁵ Almási Miklós: A hiányjel mosolya. Bp., 1986. 410.
- ⁹⁶ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 27.
- ⁹⁷ Örkény: Drámák. II. 11.
- ⁹⁸ I.m. 78.
- ⁹⁹ Balassa i.m. 241.
- ¹⁰⁰ Idézi P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 96.
- ¹⁰¹ Földes i.m. 238.
- ¹⁰² Örkény: Drámák. II. 129.
- ¹⁰³ I.m. 178.
- ¹⁰⁴ Uo.
- ¹⁰⁵ Mészöly Miklóstól veszi át Örkény a magyarok álmodó népként való meghatározásának ötletét. Guelminó Sándor interjúja Örkény Istvánnal a Kulcskeresők születéséről. In: i.m. 547.
- ¹⁰⁶ Nagy i.m. 121.
- ¹⁰⁷ Örkény: Drámák. II. 98.
- ¹⁰⁸ P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 41.
- ¹⁰⁹ Örkény István levele Székely Gábornak. In: Örkény: Drámák. II. 540.
- ¹¹⁰ Simon i.m. 93.
- ¹¹¹ Bécsey Tamás: A győzelem kulcsa, Jelenkor 1976/9.
- ¹¹² Eugene Ionesco: Drámák. Bp., 1990. 27.
- ¹¹³ Örkény: Drámák. II. 170.
- ¹¹⁴ Szabó B. i.m. 148.
- ¹¹⁵ Bécsey: Kalandok a drámával. 135.
- ¹¹⁶ Örkény: Drámák. II. 232.
- ¹¹⁷ I.m. 262.
- ¹¹⁸ Örkény István levele Sulyok Máriának a próbák megkezdése előtt. In: i.m. 598.
- ¹¹⁹ Koltai i.m. 28.
- ¹²⁰ Örkény István levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény: Drámák. II. 580.
- ¹²¹ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 42.
- ¹²² Örkény: Drámák. II. 195.
- ¹²³ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 44.
- ¹²⁴ Koltai i.m. 24.
- ¹²⁵ Bécsey: Kalandok a drámával. 137.
- ¹²⁶ Örkény: Drámák. II. 201.
- ¹²⁷ Bécsey: Kalandok a drámával. 136.
- ¹²⁸ Balassa i.m. 247.
- ¹²⁹ Örkény: Drámák. II. 228.
- ¹³⁰ I.m. 273.
- ¹³¹ Földes i.m. 164.
- ¹³² Örkény: Drámák. II. 240.
- ¹³³ I.m. 257.
- ¹³⁴ P. Müller Péter: Megsokszorozódás és eggyé válás, Életünk 1986/2.
- ¹³⁵ P. Müller: Drámaforma és nyilvánosság. 47.
- ¹³⁶ Idézi P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 72.
- ¹³⁷ Gách Marianne: „A feledés sohasem végleges...”, Film, Színház, Muzsika 1973/3.

Az abszurdoid dramaturgiája

¹ Dávid Gyula: Az író rabsága és szabadsága, Kortárs 1999/2.

² Tarján Tamás a Rabszurdoid címet adja a Páskándíróról szóló fejezetnek az 1983-as kötetében, a Kortársi drámában.

- ³ Páskándi Géza: A megvallás avagy: Van-e lélekröntgen? H.n., 1999. 84.
- ⁴ Dávid i.m.
- ⁵ Berkes Erzsébet: Az ördög lakomája, avagy az angyal hajszaí, Színház 1978/7.
- ⁶ Páskándi i.m. 167.
- ⁷ Páskándi Géza: Áron ága kivirágzik, Tiszatáj 1991/6-7.
- ⁸ Páskándi Géza: Száműzött szavak temploma. Bp., 1998. 7.
- ⁹ Páskándi Géza: Előljáró szavak A haladékhhoz. In: Páskándi: Színművek. Bp., 1975. 279.
- ¹⁰ Páskándi Géza: Begyűjtött vallomásaim. Lakitelek, 1996. 15.
- ¹¹ Márkus Béla: „A lét-stiliztika”, Hítel 2000/10.
- ¹² Tarján i.m. 159.
- ¹³ Ézsias Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 183.
- ¹⁴ Páskándi: A megvallás. 46.
- ¹⁵ Tarján i.m. 163.
- ¹⁶ Tarján i.m. 162.
- ¹⁷ Páskándi: Száműzött szavak temploma. 138.
- ¹⁸ Wolfgang Iser: A fiktív és az imaginárius. Bp., 2001. 292.
- ¹⁹ Páskándi: Száműzött szavak temploma. 129.
- ²⁰ Szakolczay Lajos: Dunának, Oltnak. Bp., 1984. 219.
- ²¹ Páskándi: Begyűjtött vallomásaim. 38.
- ²² Vö.: Páskándi: Száműzött szavak temploma. 107-127.
- ²³ Kántor Lajos: Korunk: avantgarde és népiség. Bp., 1980. 471.
- ²⁴ Páskándi: Előljáró szavak A haladékhhoz. 273.
- ²⁵ Kántor: Korunk: avantgarde és népiség. 472.
- ²⁶ Vö.: Márkus Béla: Abszurd és abszurdoid, Magyar Napló 1999/5.
- ²⁷ Páskándi: Begyűjtött vallomásaim. 81.
- ²⁸ Páskándinak a Korunk 1965/9-es számában közölt jegyzetére hivatkozik Kántor A fent és a lent című írásában, az 1999/2-es Hítelben.
- ²⁹ Páskándi: A megvallás. 66.
- ³⁰ Páskándi i.m. 256.
- ³¹ Simon Zoltán: Változó világ – változó irodalom. Bp., 1976. 173.
- ³² Erika Fischer-Lichte: Azonosság és különbözőség között, Literatura 1990/2.
- ³³ Ézsias i.m. 189.
- ³⁴ Páskándi: Száműzött szavak temploma. 217.
- ³⁵ Páskándi i.m. 11.
- ³⁶ Tarján i.m. 164.
- ³⁷ Márkus: Abszurd és abszurdoid
- ³⁸ Idézi Kiss Tamás Zoltán: A drámai instrukció poétikájának problémái, Literatura 1995/4.
- ³⁹ Szakolczay i.m. 224.
- ⁴⁰ Máramarosi Iza: Páskándi Géza. Budapest-Ungvár, 1994. 87.
- ⁴¹ Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982. 375.
- ⁴² Páskándi: Száműzött szavak temploma. 260.
- ⁴³ Czimer József: A dramaturgia regénye. Bp., 1976. 429.
- ⁴⁴ Ézsias i.m. 192.
- ⁴⁵ Páskándi: Száműzött szavak temploma. 134.
- ⁴⁶ Vö.: Hans Robert Jauss: A hitvita. In: Sorozatszerk. Thomka Beáta: Az irodalom elméletei V. Pécs, 1997. 143-179.
- ⁴⁷ Domokos i.m. 364.
- ⁴⁸ Bíró Béla: A tragikum tragédiája. Bukarest, 1984. 134.
- ⁴⁹ Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát. Bukarest, 1970. 5.
- ⁵⁰ Robotos Imre: A nevetés vonzásában. Bukarest, 1973. 241.
- ⁵¹ Páskándi: Az eb olykor emeli lábát. 9.
- ⁵² Uo.
- ⁵³ Páskándi i.m. 10.
- ⁵⁴ Páskándi i.m. 15.
- ⁵⁵ Páskándi: A megvallás. 42.
- ⁵⁶ Páskándi: Az eb olykor emeli lábát. 25.
- ⁵⁷ Páskándi i.m. 29.
- ⁵⁸ Páskándi i.m. 55.
- ⁵⁹ Páskándi i.m. 59.

- ⁶⁰ Páskándi i.m. 68.
- ⁶¹ Páskándi i.m. 73.
- ⁶² Páskándi i.m. 89.
- ⁶³ Páskándi i.m. 134.
- ⁶⁴ Páskándi i.m. 144.
- ⁶⁵ Páskándi i.m. 151.
- ⁶⁶ Páskándi i.m. 159.
- ⁶⁷ Páskándi i.m. 162.
- ⁶⁸ Páskándi i.m. 166.
- ⁶⁹ Páskándi i.m. 167.
- ⁷⁰ Páskándi i.m. 173.
- ⁷¹ Páskándi i.m. 190.
- ⁷² A sor című darab idézetei az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtárának sokszorosított példányából vettek.
- ⁷³ Vö.: Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György: Jelképtár. Bp., 1995. 130.
- ⁷⁴ Hoppál-Jankovics-Nagy-Szemadám i.m. 107.
- ⁷⁵ Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Bp., 1984. 382.
- ⁷⁶ Tarján i.m. 174.
- ⁷⁷ Páskándi: Erdélyi triptichon. 33.
- ⁷⁸ Tarján i.m. 171.
- ⁷⁹ Szakolczay i.m. 214.
- ⁸⁰ Simon i.m. 174.
- ⁸¹ Tarján i.m. 169.
- ⁸² Páskándi: Erdélyi triptichon. 18.
- ⁸³ F. Komáromi Gabriella: Az „idő tudása” mint tragikus vétség, *Literatura* 1979/1.
- ⁸⁴ Páskándi: Erdélyi triptichon. 273.
- ⁸⁵ Páskándi i.m. 306.
- ⁸⁶ Páskándi i.m. 312.
- ⁸⁷ Páskándi *Tornyok a mélyből* című írása a magasság fordítottját, a torony kútfejét is láttatja az élettörténetét felidéző asszociációkban:
 „...Ott jártam a tornyok szüretén.
 Mert láttam szabad gyermekként
 A TÖBBTORNYÚ BÁBELT. (Ó az líra volt!)
 Felnőtt rabként
 A FÖLDMÉLYI BÁBELT. (Dráma volt e lét.)
 S most, mi elsüllyedt – emlékeztén – fölbúvárlom én
 Hát jöjjetek,
 TORNÝOK A MÉLYBŐL!
 Páskándi: Begyűjtött vallomásaim. 5.
- ⁸⁸ Páskándi: Erdélyi triptichon. 316.
- ⁸⁹ Páskándi i.m. 330.
- ⁹⁰ Páskándi i.m. 331.
- ⁹¹ Páskándi i.m. 397.
- ⁹² Koltai Tamás: *Árnyék és képzelet*. Bp., 1999. 48.
- ⁹³ Páskándi Géza: A rejtekhely. In: *Sorozatszerk.: Kardos György: Rivalda 76-77. Nyolc színmű*. Bp., 1978. 551.
- ⁹⁴ Kardos i.m. 569.
- ⁹⁵ Kardos i.m. 618.
- ⁹⁶ Páskándi: *Színművek*. 9.
- ⁹⁷ Páskándi i.m. 17.
- ⁹⁸ Páskándi i.m. 97.
- ⁹⁹ Uo.
- ¹⁰⁰ Páskándi i.m. 278.
- ¹⁰¹ Páskándi i.m. 324.
- ¹⁰² Páskándi i.m. 369.
- ¹⁰³ Páskándi i.m. 371.
- ¹⁰⁴ Páskándi: A megvallás. 278.

A biblikus groteszk dramaturgiája

- ¹ A sütői (R)omlás hasonlóságot mutat például Farkas Árpád „hó”-„fagy”-„szivárgás” sorsjelképi képzeeteivel, Illyés Gyula Omlás előtt című versében tomboló pusztulással. Vö.: Bertha Zoltán: Sütő András. Pozsony, 1995. 197.
- ² Idézi Bertha i.m. 74.
- ³ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 135.
- ⁴ Sütő András: Évek-hazajáró lelkek. Bukarest, 1981. 211.
- ⁵ Hivatkozik rá Sütő i.m. 213.
- ⁶ Görömbei András: Sütő András. Bp., 1986. 205.
- ⁷ Sütő András: Az Idő markában. Bp., 1984. 396.
- ⁸ Idézi Bertha i.m. 41.
- ⁹ Szakolczay Lajos: Alakok és helyzetek Sütő András színpadán, Új Írás 1977/7.
- ¹⁰ Tarján i.m. 137.
- ¹¹ Sziládi János: Történelmi drámák-mai vígjátékok, Színház 1977/10.
- ¹² Tarján i.m. 138.
- ¹³ Ézsias Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 15.
- ¹⁴ Bertha i.m. 102.
- ¹⁵ Görömbei i.m. 206.
- ¹⁶ Görömbei András: Kisebbségi magyar irodalmak. Debrecen, 1997. 29.
- ¹⁷ Sütő: Az Idő markában. 387.
- ¹⁸ Vö.: Bíró Béla: A tragikum tragédiája. Bukarest, 1984. 109.
- ¹⁹ Sütő András: Három dráma. Bukarest, 1982. 52.
- ²⁰ Sütő: Az Idő markában. 52.
- ²¹ Láng Gusztáv: Eszme és történelem, Alföld 1977/6.
- ²² Görömbei: Sütő András. 257.
- ²³ Cs. Nagy Ibolya: Út a méltóságától megfosztott emberig, Hitel 1999/12.
- ²⁴ Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 184.
- ²⁵ Görömbei: Sütő András. 9.
- ²⁶ Sándor Iván: A tetthiány némasága, Alföld 1988/2.
- ²⁷ Görömbei: Sütő András. 217.
- ²⁸ Mész Lászlóné: Mai magyar drámák. Bp., 1983. 98.
- ²⁹ Tarján i.m. 149.
- ³⁰ Lázok János: A céltól az eszközig: a Sütő-novelláktól a Sütő-drámáig, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1981/1.
- ³¹ Bécsy Tamás: A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában, Színház 1978/7.
- ³² Márkus Béla: Fájdalmas farsangi játék, Alföld 1977/6.
- ³³ Lázok János: Gondolat és/vagy cselekvés?, Korunk 1983/2.
- ³⁴ Tarján i.m. 158.
- ³⁵ Jan Klossowicz: Az új lengyel dráma, Színház 1978/11.
- ³⁶ Ablonczy László: Nehéz álom. Sütő András 70 éve. H.n., 1997. 249.
- ³⁷ Sütő: Három dráma. 22.
- ³⁸ K. Sz. E.: Művek és történetek, Film, Színház, Muzsika 1975/35.
- ³⁹ Kántor Lajos: A tiltakozás metaforái, Korunk 1978/11.
- ⁴⁰ Tarján i.m. 151.
- ⁴¹ Sütő: Három dráma. 128.
- ⁴² Bertha i.m. 166.
- ⁴³ Tarján i.m. 152.
- ⁴⁴ Sütő: Három dráma. 257.
- ⁴⁵ Bíró i.m. 113.
- ⁴⁶ Bertha i.m. 170.
- ⁴⁷ Sütő: Három dráma. 296.
- ⁴⁸ Sütő i.m. 167.
- ⁴⁹ Sütő i.m. 197.

Az analitikus groteszk dramaturgiája

- ¹ Bertha Bulcsu: Délutáni beszélgetések. Bp., 1978. 121.
- ² Bertha i.m. 134.
- ³ Szalay Károly: Bálányák a Profétaképző Főiskolán. Bp., 1980. 303.
- ⁴ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 240.
- ⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 95.
- ⁶ Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Bp., 1994. 140.
- ⁷ Láncki András: Az író és a politika, Világosság 1991/6.
- ⁸ Almási Miklós: Grotteszk rekviem, Kritika 1970/1.
- ⁹ Kiss Ferenc: Művek közléről. Bp., 1972. 174.
- ¹⁰ Csurka István: Az elfogadhatatlan realitás. New York, 1986. 44.
- ¹¹ Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982. 108.
- ¹² Csurka István: Létezés-technika. In: Csurka: Létezés-technika. Bp., 1983. 447.
- ¹³ Csurka István: Aszkézis. In: Csurka: Színleírás. Bp., 1984. 24.
- ¹⁴ Kiss i.m. 208.
- ¹⁵ Csurka István: Házmastersirató. Bp., 1980. II. 258.
- ¹⁶ Tarján i.m. 251.
- ¹⁷ Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 205.
- ¹⁸ Bertha i.m. 125.
- ¹⁹ Ézsiás i.m. 194.
- ²⁰ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 49.
- ²¹ Berkes Erzsébet: Pillanatképek. Bp., 1984. 119.
- ²² Hódosy Annamária: A fantázia informatikája, Literatura 2000/3.
- ²³ Mezei András: Megkérdeztük. Bp., 1976. 13.
- ²⁴ Bertha i.m. 121.
- ²⁵ Csurka: Házmastersirató. II. 133.
- ²⁶ Abody Béla: Félidő. Bp., 1973. 320.
- ²⁷ Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 125.
- ²⁸ Szalay i.m. 310.
- ²⁹ Hivatkozik rá Ézsiás i.m. 199.
- ³⁰ Michel Deutsch: Nem tükröző tükör, Színház 1998/2.
- ³¹ Roland Barthes: Brecht-esszék, Theatron 1998/2.
- ³² P. Müller i.m. 48.
- ³³ Tarján i.m. 256.
- ³⁴ Földes Anna: Mérlegen a Deficit, Színház 1980/2.
- ³⁵ Abody i.m. 324.
- ³⁶ Tarján i.m. 250.
- ³⁷ Sziládi János kifejezését használja Tarján i.m. 244.
- ³⁸ P. Müller i.m. 103.
- ³⁹ Csurka Istvánnal Kormos István beszélget. In: Jancsó Adrienne-Szentpál Mónika szerk.: Sarokasztal-antológia. Bp., 1981. 18.
- ⁴⁰ Csurka: Házmastersirató. II. 41.
- ⁴¹ Tarján i.m. 242.
- ⁴² B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966. 428.
- ⁴³ Csurka: Házmastersirató. II. 92-4.
- ⁴⁴ Tarján i.m. 245.
- ⁴⁵ Tarján i.m. 249.
- ⁴⁶ Nagy Péter: Csurka István: Ki lesz a bálanya?, Kritika 1984/11.
- ⁴⁷ Csurka: Házmastersirató. II. 117.
- ⁴⁸ Csurka i.m. 115.
- ⁴⁹ Csurka i.m. 169.
- ⁵⁰ Abody i.m. 327.
- ⁵¹ Csurka: Házmastersirató. II. 189-190.
- ⁵² Csurka i.m. 201.
- ⁵³ Tarján i.m. 253.
- ⁵⁴ Csurka: Házmastersirató. I. 89.
- ⁵⁵ Csurka i.m. 97.
- ⁵⁶ Tarján i.m. 259.
- ⁵⁷ Csurka: Házmastersirató. II. 266.
- ⁵⁸ Csurka i.m. 324.

- ⁵⁹ Csurka i.m. 325.
⁶⁰ Csurka i.m. 465.
⁶¹ Csurka i.m. 481.
⁶² Tarján i.m. 264.

A metatörténelmi groteszk dramaturgiája

- ¹ Hivatkozik rá Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 410.
² Tarján Tamás: Fényfüggöny. Bp., 1999. 156.
³ Spiró György: A közép-kelet-európai dráma. Bp., 1986. 32.
⁴ Abody Rita: Disznósörtekötelek, Jelenkor 1989/5.
⁵ Spiró György 1979-es nyilatkozatát idézi Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 244.
⁶ Hubay Miklós: A dráma sorsa. Bp., 1983. 26.
⁷ Fodor Géza: Spiró György új drámája, sőt Új-drámája, Színház 1986/5.
⁸ Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép, Jelenkor 1993/1.
⁹ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 69.
¹⁰ Háttérország. Spiró Györggyel beszélget Mester Ildikó, Magyar Napló 1994/9.
¹¹ Koltai Tamás: Színről színre. Bp., 1992. 75.
¹² P. Müller i.m. 70.
¹³ Tarján: Kortársi dráma. 419.
¹⁴ P. Müller i.m. 63.
¹⁵ Kulcsár Szabó i.m.
¹⁶ Tarján: Kortársi dráma. 405.
¹⁷ Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991. 18.
¹⁸ Berkes Erzsébet: Spiró György. In: Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 97.
¹⁹ Ézsiás i.m. 238.
²⁰ Fodor Géza: Egy pályakép – több beállításban, Mozgó Világ 1983/1.
²¹ Spiró György: Shakespeare szerepösszevonásai. Bp., 1997. 7.
²² Ézsiás i.m. 238.
²³ Tarján: Kortársi dráma. 412.
²⁴ Spiró: Shakespeare szerepösszevonásai. 274.
²⁵ Elzbieta Morawiec: Krakkó színházi mikrovilága, Színház 1978/11.
²⁶ Oltyán Béla: Történelem, mítosz, parabola: évtizedünk magyar epikájában, Tiszatáj 1978/3.
²⁷ Jámbor Judit: Amíg játszol. Bp., 1999. 168.
²⁸ Margócsy István-Babarczy Eszter: Két bírálat egy könyvről, Holmi 1991/8.
²⁹ Bata Imre: Kőszegők, hitszegők, Élet és Irodalom 1977/35.
³⁰ Mihályi Gábor: A modernről a posztmodernig. Bp., 1999. 221.
³¹ Tarján: Kortársi dráma. 418.
³² P. Müller i.m. 70.
³³ Kulcsár Szabó i.m.
³⁴ Radnóti i.m. 73.
³⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 147.
³⁶ Spiró: Shakespeare szerepösszevonásai. 81.
³⁷ Radics Péter: Egy moralista magánbűnei, Forrás 1988/4.
³⁸ Mező Ferenc: Hősök nélkül, Új Írás 1983/9.
³⁹ Kis Pintér Imre: A játék vérre megy, Jelenkor 1981/12.
⁴⁰ P. Müller i.m. 108.
⁴¹ Uo.
⁴² Bécsy Tamás: Folyamat vagy viszonyok?, Jelenkor 1984/1.
⁴³ P. Müller i.m. 109.
⁴⁴ Berkes i.m. 87.
⁴⁵ Lányi András: Lábjegyzet egy fülszöveghez, Mozgó Világ 1983/2.
⁴⁶ Tarján: Kortársi dráma. 413.
⁴⁷ Berkes i.m. 90.
⁴⁸ Tarján Tamás: Múldogáló történelem, Mozgó Világ 1983/1.
⁴⁹ Spiró György: A békecsászár. Bp., 1982. 12.
⁵⁰ Spiró i.m. 77.

- ⁵¹ Spiró i.m. 107.
⁵² Spiró i.m. 122.
⁵³ Hubay i.m. 34.
⁵⁴ Ézsiás i.m. 239.
⁵⁵ Spiró: A békecsászár. 264.
⁵⁶ Spiró i.m. 175.
⁵⁷ Tarján: Kortársi dráma. 417.
⁵⁸ Spiró: A békecsászár. 193.
⁵⁹ Spiró i.m. 252.
⁶⁰ Spiró i.m. 264.
⁶¹ Spiró i.m. 273.
⁶² Tarján: Kortársi dráma. 423.
⁶³ P. Müller i.m. 66.
⁶⁴ Spiró: A békecsászár. 287.
⁶⁵ Spiró i.m. 278.
⁶⁶ Spiró i.m. 301.
⁶⁷ Spiró i.m. 362.
⁶⁸ Spiró i.m. 398.
⁶⁹ Spiró i.m. 394.
⁷⁰ Tarján: Kortársi dráma. 416.
⁷¹ Jámbor i.m. 13.
⁷² Ézsiás i.m. 243.
⁷³ Ézsiás i.m. 244.
⁷⁴ Radnóti i.m. 21.
⁷⁵ Margócsy István: Kommentár A békecsászárhoz, Színház 1981/7.
⁷⁶ Spiró: A békecsászár. 488.
⁷⁷ Spiró i.m. 523.
⁷⁸ P. Müller i.m. 64.
⁷⁹ Spiró: A békecsászár. 563.
⁸⁰ Margócsy i.m.
⁸¹ Spiró György Miroslav Krleža darabjaihoz írt utószavában a Szentisvánnapi búcsú kapcsán kifejti saját dramaturgiai elképzeléseit. Idézi Tarján: Kortársi dráma. 411.

Az a-gnosztikus groteszk dramaturgiája

- ¹ Földényi F. László: A meztelen király, *Élet és Irodalom* 1984/18.
² Szörényi László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben, *Kritika* 1971/11-12.
³ Balassa Péter: Nádas Péter. Pozsony, 1997. 72.
⁴ Mészáros Tamás: a hősnek hült helye. In: Vinkó József szerk.: *Hiánydramaturgia*. Bp., 1982. 149.
⁵ Nádas Péter: Burok. In: Nádas: *Játéktér*. Bp., 1988. 6.
⁶ Tarján Tamás: *Fényfüggöny*. Bp., 1999. 136.
⁷ Balassa i.m. 180.
⁸ Nádas Péter: Kérdések, kísérlet válaszadásra. In: Nádas: *Nézőtér*. Bp., 1983. 78.
⁹ Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Bp., 1985. 199.
¹⁰ Nádas Péter: Egy próbanapló utolsó lapjai. In: Nádas: *Nézőtér*. 149.
¹¹ Tarján i.m. 136.
¹² Radics Viktória: *Via negativa, Életünk* 1984/6.
¹³ Nádas: *Kérdések, kísérlet válaszadásra*. 77.
¹⁴ Nádas Péter: *Ünnepi színjátékok*. In: Nádas: *Drámák*. Pécs, 1996. 332.
¹⁵ Susan Sontag: *A csönd esztétikája*. In: Sontag: *A pusztulás képei*. Bp., 1971. 6.
¹⁶ Mész Lászlóné: *Színterek*. Bp., 1995. 448.
¹⁷ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, *Gondolat-Jel* 1994/1-2.
¹⁸ Uo.
¹⁹ Vö.: „Artaud’s rejection of naturalistic acting and Cartesian dualism is close to Nietzsche’s assertion: I’m body entirely, and nothing beside... The body dominates the entirety of Artaud’s writings, productions, drawings and recordings – and is central to his conception of the theatre of cruelty.” Ross Briell: *The radical negativity and paradoxical performativity of postmodern iconoclasm: Marcel Duchamp and Antonin Artaud*, *Theatre*

Research International 2000/3.

²⁰ Balassa Péter: Opera és komédia, *Mozgó Világ* 1981/6.

²¹ Radnóti Sándor: A piknik. Bp., 2000. 234.

²² Radnóti i.m. 239.

²³ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 85.

²⁴ Balassa: Nadas Péter. 191.

²⁵ Angyalosi Gergely: Nadas és Bergman, *Alföld* 2000/5.

²⁶ Jan Kott: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997. 499.

²⁷ Kott i.m. 478.

²⁸ Odette Aslan: Grotowski színháza, *Színház* 1978/11.

²⁹ Siposhegyi Péter: Szemük fénye, testük szaga, *Mozgó Világ* 1984/8.

³⁰ Pályi András: A néző és a tér, *Színház* 1985/7.

³¹ Nadas Péter: Berliini látványosságok. In: Nadas: *Nézőtér*. 40.

³² Nadas: Egy próbanapló utolsó lapjai. 150.

³³ P. Müller i.m. 74.

³⁴ Radics Viktória: Határáttörés, *Életünk* 1984/9.

³⁵ B. Gáspár Judit: „...Paradoxon vagy önmagad szemében...”, *Mozgó Világ* 1983/11.

³⁶ Erika Fischer-Lichte: Az átváltozás mint esztétikai kategória, *Theatron* 1999/4.

³⁷ Kékesi Kun Árpád: A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, *Theatron* 1998/1.

³⁸ Sontag i.m. 26.

³⁹ Vö.: „Körper und Sprache erscheinen so in gleicher Weise weitgehend desemantisiert und in ihrer Funktion als Zeichen dekonstruiert...Der Unterschied zwischen ihnen reduziert sich auf den materialen Unterschied zwischen lautlichen und räumlichen Objekten.” Erika Fischer-Lichte: *Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne*. In: M. Balkányi / B. Kricsfalusi (Hg.): *Literarizität und Theatralität*. Debrecen, 2000. 74.

⁴⁰ Mircea Eliade: Bevezetés a halál mitológiájába. In: Adamik Lajos-Jelenczki István-Sükösd Miklós: *Mauzóleum – Halálirodalom*. Bp., 1987. 187.

⁴¹ Jerzy Grotowski: Az ünnep. In: *Mauzóleum – Halálirodalom*. 439.

⁴² Balassa: Nadas Péter. 172.

⁴³ Duró Győző: Nadas Péter. In: *Hiánydramaturgia*. 49.

⁴⁴ Mész i.m. 445.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Molnár Gál Péter: Hogyan csináljunk rossz színházat? Bp., 1994. 271.

⁴⁷ Tarján i.m. 138.

⁴⁸ Balassa: Nadas Péter. 167.

⁴⁹ Kott i.m. 479.

⁵⁰ Tarján i.m. 147.

⁵¹ Balassa: *Észjárások és formák*. 198.

⁵² Tarján i.m. 140.

⁵³ Tarján i.m. 138.

⁵⁴ Duró i.m. 51.

⁵⁵ Sontag i.m. 14.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ Ézsiás Erzsébet: *Mai magyar dráma*. Bp., 1986. 221.

⁵⁸ Nagy Sz. Péter: *Háttérben Szodoma, Új Írás* 1983/9.

⁵⁹ Szörényi i.m.

⁶⁰ Ézsiás i.m. 221.

⁶¹ P. Müller i.m. 73.

⁶² Nadas Péter: *Don Carlos ármányai*. In: Nadas: *Nézőtér*. 23.

⁶³ Nadas Péter Szürke című 1973-as írására hivatkozik Duró i.m. 42.

⁶⁴ Angyalosi Gergely: *Két új drámakötet – Nadas Péter: Szintér, Spiró György: A békecsászár*, *Kortárs* 1984/4.

⁶⁵ Balassa: Nadas Péter. 176.

⁶⁶ B. Gáspár i.m.

⁶⁷ Nagy Sz. i.m.

⁶⁸ P. Müller i.m. 112.

⁶⁹ Balassa: *Észjárások és formák*. 238.

⁷⁰ Görömbei András: *A gyerekkor: rejtett válasz a sematizmusra*, *Alföld* 1977/7.

⁷¹ Nadas: *Kérdések, kísérlet válaszadásra*. 77.

⁷² Balassa: Nadas Péter. 174.

- ⁷³ Balassa Péter: Sors- és bűnértelmezés az Emlékiratok könyvében, Alföld 2000/5.
- ⁷⁴ Tarján i.m. 138.
- ⁷⁵ Fodor Géza: Szín – tér nélkül, Jelenkor 1983/7-8.
- ⁷⁶ Tarján i.m. 137.
- ⁷⁷ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 143.
- ⁷⁸ Duró i.m. 44.
- ⁷⁹ Nádas: Egy próbanapló utolsó lapjai. 149.
- ⁸⁰ Tarján i.m. 142.
- ⁸¹ Duró i.m. 50.
- ⁸² Radics: Via negativa
- ⁸³ Balassa: Nádas Péter. 162.
- ⁸⁴ Nagy Imre: Ágistól Bánkig. Pécs, 2001. 107.
- ⁸⁵ Balassa: Nádas Péter. 161.
- ⁸⁶ Nádas Péter: Drámák. 38.
- ⁸⁷ Radnóti Zsuzsa: Magányra ítélve, Alföld 1996/11.
- ⁸⁸ Nádas: Drámák. 48.
- ⁸⁹ Nádas i.m. 44.
- ⁹⁰ Balassa: Nádas Péter. 170.
- ⁹¹ Nádas: Drámák. 73.
- ⁹² Nádas i.m. 78.
- ⁹³ Nádas i.m. 51.
- ⁹⁴ Nádas i.m. 82.
- ⁹⁵ Nádas Péter: Witkiewicz a színház alatt. In: Nádas: Nézőtér. 48.
- ⁹⁶ Balassa: Nádas Péter. 171.
- ⁹⁷ Balassa i.m. 175.
- ⁹⁸ Uo.
- ⁹⁹ Duró i.m. 56.
- ¹⁰⁰ P. Müller Péter: Sopianae színpadain. Pécs, 1992. 176.
- ¹⁰¹ Nádas: Drámák. 101.
- ¹⁰² Nádas i.m. 110.
- ¹⁰³ Nádas i.m. 117.
- ¹⁰⁴ Nádas i.m. 321.
- ¹⁰⁵ Nádas i.m. 168.
- ¹⁰⁶ Duró i.m. 53.
- ¹⁰⁷ Nádas: Drámák. 173.
- ¹⁰⁸ Balassa: Nádas Péter. 172.
- ¹⁰⁹ Duró i.m. 56.
- ¹¹⁰ Balassa: Nádas Péter. 176.
- ¹¹¹ Mész i.m. 448.
- ¹¹² Dobos István: Valaki figyel. In: Balassa Péter szerk.: Diptychon. Bp., 1988. 190.
- ¹¹³ Nádas: Berliini látványosságok. 31.
- ¹¹⁴ Nádas: Hamlet szabad. In: Nádas: Nézőtér. 125.
- ¹¹⁵ Nádas: Drámák. 182.
- ¹¹⁶ Nádas i.m. 184.
- ¹¹⁷ Mész i.m. 440.
- ¹¹⁸ Tarján Tamás: Melyik út vezet Rómába?, Kritika 1983/5.
- ¹¹⁹ Jákfalvi Magdolna: A színész teste, Theatron 2000/2.
- ¹²⁰ Nádas: Drámák. 186.
- ¹²¹ Nádas i.m. 211.
- ¹²² Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 165.
- ¹²³ Kékesi i.m. 161.
- ¹²⁴ Duró i.m. 60.
- ¹²⁵ Nádas: Drámák. 247.
- ¹²⁶ Mész i.m. 452.
- ¹²⁷ Mojzes Gabriella: Teatrum Mortis avagy Nádas Péter bohócai, Határ 1991/1.
- ¹²⁸ A Gondolatokra hivatkozik Mész i.m. 453.
- ¹²⁹ Kékesi Kun: Thália árnyék(á)ban. 164.
- ¹³⁰ Nádas: Drámák. 335.
- ¹³¹ Nádas i.m. 345.

Sokszorozódás, átértelmezés, önfeláldozás Örkény István groteszk dramatikusszövegeiben

- ¹ Jean-Paul Sartre: Egzisztencializmus. Bp., é.n. 31.
² Albert Camus: A lázadó ember. Bp., 1992. 121.
³ Jean-Paul Sartre: Az ego transzcendenciája. Debrecen, 1996. 52.
⁴ Sartre: Egzisztencializmus. 37.
⁵ Camus i.m. 19.
⁶ Örkény István: Egyperces novellák. Bp., 1977. 317.
⁷ Vö.: „Identity is not the articulation of an individual, but the location of an experiencing and expressing self in an existing range of possible communities that support patterns of behavior appropriate to the subject.” John H. Lutterbie: Hearing voices / Modern drama and the problem of subjectivity. The University of Michigan Press, 1997. 88.
⁸ Magyar Miklós: Hős, név, névmás, Helikon 1992/3-4.
⁹ Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Bp., 1985. 16.
¹⁰ I.m. 93.
¹¹ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 27.
¹² Richard Allen Cave: New British drama in performance on the London stage 1970-1985. Buckinghamshire, 1987. 101.
¹³ Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Bp., 1998. 38.
¹⁴ I.m. 45.
¹⁵ Örkény István: Drámák. I. Bp., 1982. 197.
¹⁶ I.m. 196.
¹⁷ I.m. 292.
¹⁸ Örkény: Drámák. II. 60.
¹⁹ P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990. 30.
²⁰ Örkény: Drámák. II. 165.
²¹ I.m. 162.
²² Koltai Tamás: Színházfaggató. Bp., 1978. 25.
²³ Örkény: Drámák. II. 187.
²⁴ Fernando Pessoa: Kétségek könyve. Bp., 1989. 105.
²⁵ Földes Anna: Örkény-színház. Bp., 1985. 204.
²⁶ Idézi P. Müller Péter: Megsokszorozódás és eggyé válás, Életünk 1986/2.
²⁷ Jan Kott: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997. 476.
²⁸ Bécsy Tamás: Az „én”-világának drámája, Irodalomtörténet 1982/1.
²⁹ Balassa Péter: A színeváltozás. Bp., 1982. 251.
³⁰ Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában, Irodalomtörténet 1985/2.
³¹ June Schlueter elméletét közvetíti P. Müller: A groteszk dramaturgiája. 124.
³² Örkény: Drámák. II. 204.
³³ P. Müller: A groteszk dramaturgiája, Színház 1985/10.
³⁴ Örkény: Drámák. I. 269.
³⁵ Jean-Paul Sartre: Az undor. Bp., 1968. 34.
³⁶ Örkény: Drámák. II. 176.
³⁷ I.m. 263.
³⁸ Örkény: Drámák. I. 317.
³⁹ Witold Gombrowicz: Drámák. Bp., 1984. 243.
⁴⁰ Manfred Frank. A nyelv uralhatóságának határai, Literatura 1991/4.
⁴¹ Camus i.m. 37.
⁴² Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. Bp., 1989. 87.
⁴³ Mész Lászlóné: Mai magyar drámák. Bp., 1977. 145.
⁴⁴ Örkény: Drámák. I. 278.
⁴⁵ I.m. 280.
⁴⁶ I.m. 308.
⁴⁷ Örkény: Drámák. II. 34.
⁴⁸ Örkény: Drámák. I. 208.

- ⁴⁹ I.m. 312.
⁵⁰ I.m. 313.
⁵¹ Örkény: Drámák. II. 111.
⁵² Jacques Derrida: Esszé a névről. Pécs, 1993. 87.

A szerepkényszer Páskándi Géza abszurdoid dramatikusszövegeiben

- ¹Erika Fischer-Lichte: A dráma története. Pécs, 2001. 599.
²Vö.: P. Müller Péter: A főhős és hasonmása, Jelenkor 1996/7-8.
³Uo.
⁴Vö.: Jákfalvi Magdolna: Alak-figura-perszonázs. Bp., 2001. 23.
⁵Páskándi Géza: Színművek. Bp., 1975. 213.
⁶A sor című mű idézetei az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtárának sokszorosított példányából származnak.
⁷Páskándi beszélgetése Kiss Ferencsel. In: Szerk.: Jancsó Adrienne-Szentpál Mónika: Sarokasztal-antológia. A Radnóti Miklós Színház kilenc műsora. Bp., 1981. 140.
⁸Páskándi: Színművek. 380.
⁹Jákfalvi Alak-figura-perszonázs című munkájának referenciális/kísérő/anaforikus tipológiáját alkalmazva belátható Páskándi művészetének sokszínűsége, kollázs technikája, az eltérő megoldások kipróbálása.
¹⁰Páskándi Géza: Esszék, előadások, levelek. Bp., 1995. 120.
¹¹Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát. Bukarest, 1970. 10.
¹²Páskándi i.m. 16.
¹³Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Bp., 1984. 47.
¹⁴Páskándi: Színművek. 69.
¹⁵Páskándi i.m. 292.
¹⁶Páskándi: Erdélyi triptichon. 42.
¹⁷F. Komáromi Gabriella: Az „idő tudása” mint tragikus vétség, Literatura 1979/1.
¹⁸Páskándi: Színművek. 376.
¹⁹Páskándi beszélgetése Kiss Ferencsel. 141.
²⁰Páskándi: Erdélyi triptichon. 377.
²¹Páskándi: Színművek. 347.
²²Páskándi i.m. 380.
²³Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 175.
²⁴Páskándi: Erdélyi triptichon. 37.
²⁵Páskándi: Színművek. 15.
²⁶Páskándi Géza: A megvallás avagy Van-e lélekröntgen? H.n., 1999. 5.

A sorsvállalás magatartáskényszere Sütő András dramatikusszövegeiben

- ¹Cs. Nagy Ibolya: Út a méltóságától megfosztott emberig, Hítel 1999/12.
²Ablonczy László: Nehéz álmom. Sütő András 70 éve. H.n., 1997. 251.
³Sütő András: Három dráma. Bukarest, 1982. 285.
⁴Sütő András: Évek-hazajáró lelkek. Bukarest, 1981. 218.
⁵Sütő: Három dráma. 163.
⁶Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 223.
⁷Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 145.
⁸Mész Lászlóné: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 112.
⁹Nagy Péter: Sütő András két drámája, Élet és Irodalom 1976/2.
¹⁰Szokolczay Lajos: Alakok és helyzetek Sütő András színpadán, Új Írás 1977/7.
¹¹Vö.: Mircea Eliade: Az örök visszatérés mítosza. Bp., 1998. 40.
¹²Sütő: Három dráma. 228.
¹³Sütő: Évek-hazajáró lelkek. 226.
¹⁴Bertha Zoltán: Sütő András. Pozsony, 1995. 149.
¹⁵Bertha i.m. 148.
¹⁶Ézsás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986. 114.

¹⁷ Görömbei András: Sütő András. Bp., 1986. 196.

¹⁸ Sütő: Három dráma. 48.

¹⁹ Sütő i.m. 150.

²⁰ Sütő i.m. 181.

A pótcselekvés, az önpusztítás, az ön(f)eladás Csurka István dramatikus szövegeiben

¹ Domokos Mátyás: Átkelés, áttűnés. Bp., 1987. 471.

² P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 50.

³ Almási Miklós: Grotzeszk rekviem, Kritika 1970/1.

⁴ B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966. 425.

⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 99.

⁶ Csurka István: Duett. In: Csurka: Színleírás. Bp., 1984. 245.

⁷ Csurka István: Egy fogadó lelkivilága. In: Csurka: Létezés-technika. Bp., 1983. 336.

⁸ Csurka István: Házmestersirató. Bp., 1980. II. 134.

⁹ Galsai Pongrác: 12+1 fő. Bp., 1978. 40.

¹⁰ Léner Péter: A Ki lesz a bálánya? próbáin, Színház 1970/5.

¹¹ Csurka: Házmestersirató. II. 150.

¹² Csurka i.m. 208.

¹³ Csurka i.m. 212.

¹⁴ Csurka i.m. 237.

¹⁵ Csurka: Házmestersirató. I. 139.

¹⁶ Csurka: Házmestersirató. II. 298.

¹⁷ Csurka i.m. 89.

¹⁸ Csurka i.m. 164.

¹⁹ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 242.

²⁰ Csurka: Házmestersirató. II. 324.

²¹ Csurka i.m. 52.

²² Csurka i.m. 79.

²³ Hubay Miklós: Napló drámákról, Színház 1970/1.

²⁴ P. Müller i.m. 52.

²⁵ Tarján i.m. 251.

²⁶ Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982. 37.

²⁷ Csurka: Házmestersirató. II. 11.

²⁸ B. Nagy i.m. 425.

A bábu cserék Spiró György dramatikus szövegeiben

¹ Hubay Miklós: A dráma sorsa. Bp., 1983. 30.

² Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában, Ellenfény 2000/3-4.

³ Abody Rita: Disznósörteköttek, Jelenkor 1989/5.

⁴ Margócsy István: Kommentár A békecsászárhoz, Színház 1981/7.

⁵ Spiró György: A békecsászár. Bp., 1982. 82.

⁶ Spiró i.m. 398.

⁷ Berkes Erzsébet: Spiró György. In: Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 94.

⁸ Spiró i.m. 54.

⁹ Spiró i.m. 131.

¹⁰ Spiró i.m. 196.

¹¹ Spiró i.m. 254.

¹² Spiró i.m. 281.

¹³ Spiró i.m. 313-315.

¹⁴ Spiró i.m. 367.

¹⁵ Spiró i.m. 436.

¹⁶ Spiró i.m. 502.

- ¹⁷ Spiró i.m. 520.
¹⁸ Tarján Tamás: Fényfüggöny. Bp., 1999. 154.
¹⁹ Spiró i.m. 606.
²⁰ Csejdy András-Szönyi Tamás: Sámfa a rendező pályaudvaron, Magyar Narancs 1995/14.
²¹ Spiró i.m. 401.
²² Spiró i.m. 320.
²³ Spiró i.m. 313.
²⁴ Tarján i.m. 154.
²⁵ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 148.
²⁶ Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991. 42.
²⁷ Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983. 423.

Szerepcsere, szerep(té)vesztés Nadas Péter dramatikus szövegeiben

- ¹ Fodor Géza: Szín – tér nélkül, Jelenkor 1983/7-8.
² Radnóti Zsuzsa: Cselekvésvosztalgia. In: Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982. 136.
³ Nadas Péter: Witkiewicz a színház alatt. In: Nadas: Nézőtér. Bp., 1983. 48.
⁴ Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép, Jelenkor 1993/1.
⁵ P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 123.
⁶ Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996. 147.
⁷ Andrzej Bonarski: Beszélgetés Grotowskival, Színház 1978/11.
⁸ Nadas Péter: Drámák. Pécs, 1996. 51.
⁹ Balassa Péter: Nadas Péter. Pozsony 1997. 164.
¹⁰ Wilhelm András: Extremitás és valószínűség, Színház 1985/7.
¹¹ Radics Viktória: Via negativa, Életünk 1984/6.
¹² Tarján Tamás: Melyik út vezet Rómába?, Kritika 1983/5.
¹³ Angyalosi Gergely: Két új drámakötet – Nadas Péter: Színtér, Spiró György: A békecsászár, Kortárs 1984/4.
¹⁴ Duró Győző: Nadas Péter. In: Hiánydramaturgia. 64.
¹⁵ Duró i.m. 50.
¹⁶ Nadas: Drámák. 42.
¹⁷ Nadas i.m. 90.
¹⁸ Radnóti i.m. 134.
¹⁹ Nadas: Drámák. 97.
²⁰ Nadas i.m. 106.
²¹ Nadas i.m. 216.
²² Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 162.
²³ Nadas: Drámák. 224.
²⁴ Mész Lászlóné: Színterek. Bp., 1995. 453.
²⁵ Kékesi Kun i.m. 165.
²⁶ B. Gáspár Judit: „...Paradoxon vagy önmagad szemében...”, Mozdó Világ 1983/11.
²⁷ Balassa: Nadas Péter. 162.
²⁸ Nadas: Drámák. 252.
²⁹ Nadas i.m. 227.
³⁰ Thomka Beáta: Homiliák az Emlékiratok könyvéhez. In: Balassa Péter szerk.: Diptychon. Bp., 1988. 262.
³¹ Nadas: Drámák. 248.
³² Szörényi László: A gnosztikus groteszk Nadas Péter műveiben, Kritika 1971/11-12.
³³ Földényi F. László: Nadas Péter mondatai, Élet és Irodalom 1995/22.
³⁴ Erdődy Edit: Nadas Péter: Trilógia, Tiszatáj 1993/8.
³⁵ Jákfalvi Magdolna: A színész teste, Theatron 2000/2.
³⁶ Balassa Péter: Észjárások és formák. Bp., 1985. 237.
³⁷ Tverdota György: Körmondat és lassított felvétel, Alföld 2000/5.
³⁸ Balassa: Nadas Péter. 173.
³⁹ Nadas: Drámák. 72.
⁴⁰ Nadas i. m. 81.
⁴¹ Nadas Péter: Levél egy idegen városból. In: Nadas: Nézőtér. 110.

Ki/néző

¹ A Derridától származó fogalmat Kékes Kun alkalmazza a dramaturgikus szövegekre. Vö.: Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. JAK füzetek, 1998. 20.

² P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997. 46.

³ Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000. 32.

Tartalomjegyzék

Be/vezető	5
A groteszk dramaturgiája	21
Az abszurdoid dramaturgiája.....	41
A biblikus groteszk dramaturgiája.....	63
Az analitikus groteszk dramaturgiája	81
A metatörténelmi groteszk dramaturgiája	97
Az a-gnosztikus groteszk dramaturgiája	112
Sokszorozódás, átértelmezés, önfeláldozás Örkény István groteszk dramatikusan szövegeiben	127
A szerepkényszer Páskándi Géza abszurdoid dramatikusan szövegeiben.....	140
A sorsvállalás magatartáskényszere Sütő András dramatikusan szövegeiben.....	153
A pótcselekvés, az önpusztítás, az ön(f)eladás Csurka István dramatikusan szövegeiben	162
A bábucserék Spiró György dramatikusan szövegeiben.....	174
Szerepcseré, szerep(té)vesztés Nádas Péter dramatikusan szövegeiben.....	184
Ki/néző	193
Jegyzetek	194
Irodalomjegyzék	215

Irodalomjegyzék

- Ablonczy László: Nehéz álom. Sütő András 70 éve. H.n., 1997.
- Abody Béla: Félidő. Bp., 1973.
- Abody Rita: Disznósörtekötelek, Jelenkor 1989/5.
- Adamik L.-Jelenczki I.-Sükösd M. szerk.: Mauzóleum-Halálirodalom. Bp., 1987.
- Almási Miklós: A hiányjel mosolya. Bp., 1986.
- Almási Miklós: Grotteszk rekviem, Kritika 1970/1.
- Almási Miklós: Maszk és tükör. Bp., 1966.
- Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Bp., 1985.
- Almási Miklós: Szeszélyek, Új Írás 1971/10.
- Angyalosi Gergely: Két új drámakötet – Nadas Péter: Szintér, Spiró György: A békecsászár, Kortárs 1984/4.
- Angyalosi Gergely: Nadas és Bergman, Alföld 2000/5.
- Arisztotelész: Poétika, Kategóriák, Hermeneutika. Bp., 1997.
- Aslan, Odette: Grotowski színháza, Színház 1978/11.
- B. Gáspár Judit: „...Paradoxon vagy önmagad szemében...”, Mozgó Világ 1983/11.
- B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966.
- Bacsó Béla szerk.: Szöveg és interpretáció. H.n., é.n.
- Balassa Péter szerk.: Diptychon. Bp., 1988.
- Balassa Péter: A színeváltozás. Bp., 1982.
- Balassa Péter: Észjárások és formák. Bp., 1985.
- Balassa Péter: Nadas Péter. Pozsony, 1997.
- Balassa Péter: Opera és komédia, Mozgó Világ 1981/6.
- Balassa Péter: Sors- és bűnértelmezés az Emlékiratok könyvében, Alföld 2000/5.
- Balkányi, M. - B. Kricsfalusi (Hg.): Literarizität und Theatralität. Debrecen, 2000.
- Balota, Nicolae: Abszurd irodalom. Bp., 1979.
- Bányai János: Az egérfogó, Híd 1980/9.
- Barthes, Roland: Brecht-esszék, Theatron 1998/2.
- Bata Imre: Kőszegők, hitszegők, Élet és Irodalom 1977/35.
- Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülönk és megölnk”. Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban. Bp., 1984.
- Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Bp., 1987.
- Bécsy Tamás: A dráma esztétikája. Bp., 1988.
- Bécsy Tamás: A drámaelméletekről, Irodalomtörténet 1981/1.
- Bécsy Tamás: A győzelem kulcsa, Jelenkor 1976/9.
- Bécsy Tamás: A lírai dráma elméleti kérdéseiről, Irodalomtörténeti Közlemények 1980/5-6.
- Bécsy Tamás: A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában, Színház 1978/7.
- Bécsy Tamás: Az „én”-világának drámája, Irodalomtörténet 1982/1.
- Bécsy Tamás: Folyamat vagy viszonyok?, Jelenkor 1984/1.
- Bécsy Tamás: Kalandok a drámával. Bp., 1996.
- Bécsy Tamás: Ontológiai drámaelméletről - 2000-ben, Irodalomtörténet 2000/4.
- Bentley, Eric: The theory of the modern stage. Harmondsworth, Middlesex, England, 1968.
- Berkes Erzsébet: Az ördög lakomája, avagy az angyal hajszájai, Színház 1978/7.
- Berkes Erzsébet: Pillanatképek. Bp., 1984.
- Berkes Tamás: Senki sem fog nevetni...Bp., 1990.
- Bertha Bulcsu: Délutáni beszélgetések. Bp., 1978.
- Bertha Zoltán: Sütő András. Pozsony, 1995.
- Bíró Béla: A tragikum tragédiája. Bukarest, 1984.
- Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Bp., 1997.
- Bonarski, Andrzej: Beszélgetés Grotowskival, Színház 1978/11.
- Briell, Ross: The radical negativity and paradoxical performativity of postmodern iconoclasm: Marcel Duchamp and Antonin Artaud, Theatre Research International 2000/3.
- Brook, Peter: Az üres tér. Bp., 1999.
- Buber, Martin: Én és te. Bp., 1991.
- Camus, Albert: A lázadó ember. Bp., 1992.
- Cave, Richard Allen: New British drama in performance on the London stage 1970-1985. Buckinghamshire, 1987.

Czimer József: A dramaturgia regénye. Bp., 1976.

Cs. Nagy Ibolya: Út a méltóságától megfosztott emberig, Hítel 1999/12.

Csejdy András-Szőnyei Tamás: Sámfa a rendező pályaudvaron, Magyar Narancs 1995/14.

Csurka István: Az elfogadhatatlan realitás. New York, 1986.

Csurka István: Házmestersirató. Bp., 1980.

Csurka István: Létezés-technika. Bp., 1983. 336.

Csurka István: Színleírás: Bp., 1984.

D. Molnár István: Lengyel irodalmi kalauz. Bp., 1997.

Dávid Gyula: Az író rabsága és szabadsága, Kortárs 1999/2.

Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, Gondolat-Jel 1994/1-2.

Derrida, Jacques: Esszé a névről. Pécs, 1993.

Deutsch, Michel: Nem tükröző tükör, Színház 1998/2.

Domokos Mátyás: A pályatárs szemével. Bp., 1982.

Domokos Mátyás: Átkelés, áttűnés. Bp., 1987.

Eliade Mircea: Az örök visszatérés mítosza. Bp., 1998.

Eörsi István: Időm Gombrowiczsal. Bp., 1997.

Erdődy Edit: A „magyar abszurd” a hatvanas években, Literatura 1987-88/1-2.

Erdődy Edit: Nádas Péter: Trilógia, Tiszatáj 1993/8.

Esslin Martin: Az abszurd dráma elmélete. Bp., 1967.

Ézsiás Erzsébet: Mai magyar dráma. Bp., 1986.

F. Komáromi Gabriella: Az „idő tudása” mint tragikus vétség, Literatura 1979/1.

Fergusson, Francis: A színház nyomában. Bp., 1986.

Fischer-Lichte Erika: Az átváltozás mint esztétikai kategória, Theatron 1999/4.

Fischer-Lichte, Erika: A dráma története. Pécs, 2001.

Fischer-Lichte, Erika: Azonosság és különbözőség között, Literatura 1990/2.

Fodor Géza: Egy pályakép – több beállításban, Mozgó Világ 1983/1.

Fodor Géza: Spiró György új drámája, sőt Új-drámája, Színház 1986/5.

Fodor Géza: Szín – tér nélkül, Jelenkor 1983/7-8.

Földényi F. László: A meztelen király, Élet és Irodalom 1984/18.

Földényi F. László: Nádas Péter mondatai, Élet és Irodalom 1995/22.

Földes Anna: Mérlegen a Deficit, Színház 1980/2.

Földes Anna: Örkeny-színház. Bp., 1985.

Frank, Manfred. A nyelv uralhatóságának határai, Literatura 1991/4.

Gách Marianne: „A feledés sohasem végleges...”, Film, Színház, Muzsika 1973/3.

Galsai Pongrác: 12+1 fő. Bp., 1978.

Gombrowicz, Witold: Drámák. Bp., 1984.

Görömbei András: A gyerekkor: rejtett válasz a sematizmusra, Alföld 1977/7.

Görömbei András: A szavak értelme. Bp., 1996.

Görömbei András: Kisebbségi magyar irodalmak. Debrecen, 1997.

Görömbei András: Napjaink kisebbségi magyar irodalma. Bp., 1993.

Görömbei András: Sütő András. Bp., 1986.

Greeley Prater, Eugene: Essays on drama and theatre. USA, Pine Hill Press, 1994.

Habermas-Jean, Jürgen - Lyotard-Richard Rorty, Francois: A posztmodern állapot. Bp., 1993.

Hódosy Annamária: A fantázia informatikája, Literatura 2000/3.

Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György: Jelképtár. Bp., 1995.

Hornyik Miklós: „A groteszk válasz iszonyú önbizalmunkra”. Interjú Örkény Istvánval, Híd 1967/12.

Hubay Miklós: A dráma sorsa. Bp., 1983.

Hubay Miklós: Napló drámákról, Színház 1970/1.

Ionesco, Eugene: Drámák. Bp., 1990.

Iser, Wolfgang: A fiktív és az imaginárius. Bp., 2001.

Iser, Wolfgang: The act of reading. London, 1978.

Jákfalvi Magdolna: A szemek feldobódnak, Alföld 1999/12.

Jákfalvi Magdolna: A színész teste, Theatron 2000/2.

Jákfalvi Magdolna: Alak-figura-perszonázs. Bp., 2001.

Jákfalvi Magdolna: In: Posztmodern glosszárú, Színház 1998/3.

Jámbor Judit: Amíg játszol. Bp., 1999.

Jancsó Adrienne-Szentpál Mónika szerk.: Sarokasztal-antológia. Bp., 1981.

K. Sz. E.: Művek és történetek, Film, Színház, Muzsika 1975/35.

Kántor Lajos: A tiltakozás metaforái, Korunk 1978/11.

Kántor Lajos: Korunk: avantgarde és népiség. Bp., 1980.
 Kantor, Tadeusz: Halálszínház. Bp.-Szeged, 1994.
 Kardos György szerk.: Rivalda 76-77. Nyolc színmű. Bp., 1978.
 Kékesi Kun Árpád: A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, Theatron 1998/1.
 Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban. Veszprém, 2000.
 Kékesi Kun Árpád: Tükörképek lázadása. JAK füzetek, 1998.
 Kerényi Ferenc szerk.: A magyar dráma gyöngyszemei. Bp., 2000.
 Kerényi Ferenc: Az eltűnő drámai személyiség nyomában, Irodalomtörténet 1985/2.
 Kis Pintér Imre: A játék vérre megy, Jelenkor 1981/12.
 Kiss Attila Atilla - Kovács Sándor s.k. - Odorics Ferenc szerk.: Testes könyv II. Szeged, 1997.
 Kiss Ferenc: Művek közéről. Bp., 1972.
 Kiss Gy. Csaba: Önarckép-Gombrowiczsal, Hitel 1997/4.
 Kiss Tamás Zoltán: A drámai instrukció poétikájának problémái, Literatura 1995/4.
 Klossowicz, Jan: Az új lengyel dráma (Fordította: Hámosi András és Pályi András), Színház 1978/11.
 Koltai Tamás: Árnyék és képzelet. Bp., 1999.
 Koltai Tamás: Színházfaggató. Bp., 1978.
 Koltai Tamás: Színről színre. Bp., 1992.
 Kott, Jan: A lehetetlen színház vége. Bp., 1997.
 Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Bp., 1994.
 Kulcsár Szabó Ernő: Játéknyelv és világkép, Jelenkor 1993/1.
 Láncai András: Az író és a politika, Világosság 1991/6.
 Láng Gusztáv: Eszme és történelem, Alföld 1977/6.
 Lányi András: Lábjegyzet egy fülszöveghez, Mozgó Világ 1983/2.
 Lázár István: Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., 1979.
 Lázok János: A céltől az eszközökhöz: a Sütő-novelláktól a Sütő-drámákig, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1981/1.
 Lázok János: Gondolat és/vagy cselekvés?, Korunk 1983/2.
 Léner Péter: A Ki lesz a bálánya? próbáin, Színház 1970/5.
 Lengyel György szerk.: A színház ma. Bp., 1970.
 Lutterbie, John H.: Hearing voices / Modern drama and the problem of subjectivity. The University of Michigan Press, 1997.
 Magyar Miklós: Hős, név, névmás, Helikon 1992/3-4.
 Malkin, Jeanette R.: Verbal violence in contemporary drama. Cambridge, 1992.
 Máramarosi Iza: Páskándi Géza. Budapest-Ungvár, 1994.
 Margócsy István: Kommentár A békecsászárhoz, Színház 1981/7.
 Margócsy István-Babarczy Eszter: Két bírálat egy könyvről, Holmi 1991/8.
 Márkus Béla: „A lét-stiliztika”, Hitel 2000/10.
 Márkus Béla: Abszurd és abszurdoid, Magyar Napló 1999/5.
 Márkus Béla: Fájdalmas farsangi játék, Alföld 1977/6.
 Mester Ildikó: Háttérország. Spiró Györggyel beszélget Mester Ildikó, Magyar Napló 1994/9.
 Mész Lászlóné: Mai magyar drámák. Bp., 1983.
 Mész Lászlóné: Színterek. Bp., 1995.
 Mezei András: Megkérdeztük. Bp., 1976.
 Mező Ferenc: Hősök nélkül, Új Írás 1983/9.
 Mihályi Gábor: „A tökéletes dráma”. A klasszikus tragédia és komédia anatómiája, Tiszatáj 1988/3.
 Mihályi Gábor: A moderntől a posztmodernig. Bp., 1999.
 Mihályi Gábor: Színházról vitázva. Bp., 1978.
 Mihályi Gábor: Végjáték. Bp., 1971.
 Mojzes Gabriella: Teatrum Mortis avagy Nadas Péter bohócai, Határ 1991/1.
 Molnár Gál Péter: Hogyan csináljunk rossz színházat? Bp., 1994.
 Morawiec, Elzbieta: Krakó színházi mikrovilága, Színház 1978/11.
 Nadas Péter: Drámák. Pécs, 1996.
 Nadas Péter: Játéktér. Bp., 1988.
 Nadas Péter: Kérdések, kísérlet válaszadásra.
 Nadas Péter: Nézőtér. Bp., 1983.
 Nagy András: Közép-Európa realizmusa: a groteszk, Valóság 1992/11.
 Nagy Imre: Ágától Bánkig. Pécs, 2001.
 Nagy Péter: Csurka István: Ki lesz a bálánya?, Kritika 1984/11.
 Nagy Péter: Örömök és haragok. Bp., 1984.

Nagy Péter: Sütő András két drámája, *Élet és Irodalom* 1976/2.
 Nagy Sz. Péter: Háttérben Szodoma, *Új Írás* 1983/9.
 Oltyán Béla: Történelem, mítosz, parabola: évtizedünk magyar epikájában, *Tiszatáj* 1978/3.
 Osztvovits Levente szerk.: Az oroszlán torka. Bp., 1974.
 Örkény István: Drámák. Bp., 1982.
 Örkény István: Egyperces novellák. Bp., 1977.
 P. Müller Péter: A drámai cselekménymozgatás dilemmái, *Jelenkor* 1989/5.
 P. Müller Péter: A főhős és hasonmása, *Jelenkor* 1996/7-8.
 P. Müller Péter: A groteszk dramaturgiája. Bp., 1990.
 P. Müller Péter: Drámaforma és nyilvánosság. Bp., 1997.
 P. Müller Péter: Megsokszorozódás és egygé válás, *Életünk* 1986/2.
 P. Müller Péter: Sopianae színpadain. Pécs, 1992.
 Pályi András: A néző és a tér, *Színház* 1985/7.
 Páskándi Géza: A megvallás avagy Van-e lélekröntgen? H.n., 1999.
 Páskándi Géza: Áron ága kivirágzik, *Tiszatáj* 1991/6-7.
 Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát. Bukarest, 1970.
 Páskándi Géza: Begyűjtött vallomásaim. Lakitelek, 1996.
 Páskándi Géza: Előljáró szavak A haladékhhoz. In: Páskándi: Színművek. Bp., 1975.
 Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Bp., 1984.
 Páskándi Géza: Száműzött szavak temploma. Bp., 1998.
 Pavis, Patrice: A posztmodern színház esete, *Színház* 1998/3.
 Pessoa, Fernando: Kétségek könyve. Bp., 1989.
 Pomogáts Béla: Sorsát kereső irodalom. Bp., 1979.
 Radics Péter: Egy moralista magánbűnei, *Forrás* 1988/4.
 Radics Viktória: Határáttörés, *Életünk* 1984/9.
 Radics Viktória: Via negativa, *Életünk* 1984/6.
 Radnóti Sándor: A piknik. Bp., 2000.
 Radnóti Zsuzsa szerk.: Párbeszéd a groteszkről. Bp., 1981.
 Radnóti Zsuzsa: Magányra ítélve, *Alföld* 1996/11.
 Radnóti Zsuzsa: Mellékszereplők kora. Bp., 1991.
 Robotos Imre: A nevetés vonzásában. Bukarest, 1973.
 Rorty, Richard: Esetlegesség, irónia, szolidaritás. Pécs, 1994.
 Sándor Iván: A tetthiány némasága, *Alföld* 1988/2.
 Sándor Iván: Quo vadis, Thalia? Bp., 1986.
 Sartre, Jean-Paul: Az ego transzcendenciája. Debrecen, 1996.
 Sartre, Jean-Paul: Az undor. Bp., 1968.
 Sartre, Jean-Paul: Egzisztencializmus. Bp., é.n.
 Schein Gábor: „S etesd a kertek madarát...”, *Világosság* 1999/12.
 Schlemmer, Oskar - Moholy-Nagy László - Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Bp., 1978.
 Sebők Zoltán: Önsokszorosítások, *Mozgó Világ* 1983/9.
 Simon Zoltán: A groteszktől a groteszkig. Debrecen, 1996.
 Simon Zoltán: Változó világ – változó irodalom. Bp., 1976.
 Siposhegyi Péter: Szemük fénye, testük szaga, *Mozgó Világ* 1984/8.
 Sontag, Susan: A pusztulás képei. Bp., 1971.
 Spiró György: A békecsászár. Bp., 1982.
 Spiró György: A közép-kelet-európai dráma. Bp., 1986.
 Spiró György: Shakespeare szerepösszevonásai. Bp., 1997.
 Steiner, George: A tragédia halála. Bp., 1971.
 Styan, J.L.: Modern drama in theory and practice. Cambridge, 1981.
 Sükösd Mihály: Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd, *Új Írás* 1970/6.
 Sütő András: Az Idő markában. Bp., 1984.
 Sütő András: Évek-hazajáró lelkek. Bukarest, 1981.
 Sütő András: Három dráma. Bukarest, 1982.
 Szabó B. István: Örkény. Bp., 1997.
 Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp., 1974.
 Szakolczay Lajos: Alakok és helyzetek Sütő András színpadán, *Új Írás* 1977/7.
 Szakolczay Lajos: Dunának, Oltnak. Bp., 1984.
 Szalay Károly: Bálányák a Prófétaképző Főiskolán. Bp., 1980.
 Sziládi János: Történelmi drámák-mai vígjátékok, *Színház* 1977/10.

Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! Bp., 1984.
Szondi, Peter: A modern dráma elmélete. Bp., 1979.
Szörényi László: A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben, Kritika 1971/11-12.
Tarján Tamás: Éljen a kérdőjel!, Napjaink 1983/2.
Tarján Tamás: Fényfüggöny. Bp., 1999.
Tarján Tamás: Kortársi dráma. Bp., 1983.
Tarján Tamás: Melyik út vezet Rómába?, Kritika 1983/5.
Tarján Tamás: Múldogáló történelem, Mozgó Világ 1983/1.
Tarján Tamás: Örkény István: Tóték. Bp., 1998.
Thomka Beáta szerk.: Az irodalom elméletei V. Pécs, 1997.
Tverdota György: Körmondat és lassított felvétel, Alföld 2000/5.
Ungvári Tamás: Brecht és Magyarország. Bp., 1980.
Varga Zoltán: A vakhit foglyai, Híd 1980/9.
Vinkó József szerk.: Hiánydramaturgia. Bp., 1982.
Visky András szerk.: Színház és rítus. Sepsiszentgyörgy, 1997.
Weissmahr Béla: Ontológia. Bp., 1992.
Wilheim András: Extremitás és valóság, Színház 1985/7.
Wittgenstein, Ludwig: Logikai-filozófiai értekezés. Bp., 1989.

Publikációs lista

A színház mint vigasz (A színház és rítus című kötetről), Alföld 1998/9. 108-111.
Mentsük a menthetőt?!, Hítel 1999/2. 95-102.
A szavak varázsa, Hítel 1999/11. 101-104.
Vitairatok a Romlás ellenében, Hítel 2000/10. 101-108.
A sorsvállalás magatartáskényszere Sütő András dramatikus szövegeiben, Hítel 2002/6. 30-41.
A biblikus groteszk dramaturgiája, Tiszatáj 2002/7. 66-76.